

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

TOMO XXII



C. S. I. C.
1985
MADRID

ANALES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS

Tomo XXII



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 1985

SUMARIO

	<u>Páginas</u>
ACTIVIDADES DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS MADRILEÑOS	
Memoria de actividades del Instituto de Estudios Madrileños	9
Apuntes para una futura bibliografía del Instituto (continuación), por <i>M. P. J.</i>	15
ESTUDIOS	
Arte	
La colección de Platería del Museo parroquial de Santa Cruz de Madrid, por <i>José Manuel Cruz Valdovinos</i>	25
La proyección del Arte islámico en la arquitectura de nuestro primer renacimiento: El «estilo Cisneros», por <i>M. A. Castillo Oreja</i>	55
Juan de Herrera diseña el Puente sobre el Río Guadarrama, por <i>Luis Cervera Vera</i>	65
El Hermano Bautista y otros maestros en las obras de la Iglesia parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII, por <i>María del Pilar Corella Suárez</i>	81
Proyectos de José del Olmo, Manuel del Olmo, Teodoro Ardemans, Felipe Sánchez, Juan de Morales y Francisco Ruiz para la Carnicería de Antón Martín, por <i>Elvira Villena Cortés</i> ...	97
Un desconocido en la Saga de los Salvador Carmona, por <i>Carmen Castañeda Vicente</i>	111
La arquitectura doméstica madrileña de la segunda mitad del siglo XVIII, por <i>Virginia Tovar Martín</i>	117
«El Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María», por José Aparicio, por <i>Enrique Pardo Canalís</i>	129
Notas para una historia de la Rejería Arquitectónica madrileña (II Parte). El siglo XIX, por <i>Fernando de Olaguer-Feliú y Alonso</i>	159
El Nuevo Monasterio de Santo Domingo El Real, por <i>Gloria Salterain Díez</i>	177
Derecho	
Notas sobre el Fuero de Madrid, por <i>José Valverde Madrid</i>	187
Fiestas y Costumbres	
Literatura y legislación sobre coches en el Madrid del siglo XVIII, por <i>Joaquín Álvarez Barrientos</i> ...	201
Toros en la proclamación de Carlos III, por <i>Francisco López Izquierdo</i>	225

	<u>Páginas</u>
Geografía	
Apunte geográfico-económico de los pueblos de la actual provincia de Madrid en el año 1752, por <i>Fernando Jiménez de Gregorio</i> ...	259
Historia	
Noticias sobre una Cámara subterránea en la Puerta de la Vega, por <i>Manuel Montero Vallejo</i> .	301
Documentación sobre Pueblos de la provincia de Madrid en el Archivo Histórico de Protocolos, por <i>Antonio Matilla Tascón</i> ...	307
Literatura	
Documentos inéditos para la Biografía de la Familia hispano-genovesa de Gabriel Bocángel y Unzueta, por <i>Trevor J. Dadson</i> ...	415
Apuntes y antecedentes para una historia del sainete madrileño: El estreno de la «Gran Vía», por <i>Mariano Sánchez de Palacios</i> ...	453
Musicología	
Marcha de la Corporación del Ayuntamiento de Madrid. Compuesta sobre un Motete del siglo XVI atribuido a Carlos V. (Ensayo sobre la personalidad musical del Emperador), por <i>Juana Espinós Orlando</i> ...	467
Sociología	
Aportación a la Historia Social de Madrid. La transformación de los enterramientos en el siglo XIX: la creación de los cementerios municipales y su problemática, por <i>Federico Ponte Chamorro</i> ...	483
Aproximación a un estudio sociológico de la masonería madrileña en la Restauración, por <i>Francisco Márquez Santos</i> ...	497
Urbanismo	
La Ordenanza de Colmenar Viejo (1575) como fuente de investigación para su historia local, por <i>Adrián Arcaz Pozo</i> ...	513
Nuevos Documentos sobre Saneamiento y alumbrado público de Madrid en el siglo XVIII: Las «Reglas para construir cloacas», de Francisco Sabatini, y las «Instrucciones» para el Servicio de Iluminación, por <i>José Miguel Muñoz Jiménez</i> ...	525
SEMBLANZAS DE MADRILEÑISTAS ILUSTRES	
Don Martín Almagro Basch, por <i>José Simón Díaz</i> ...	551
Madrid en la Obra de Don Manuel de Terán, por <i>Aurora García Ballesteros</i> ...	555
BIBLIOGRAFIA	
Ensayo de revisión parcial de la «Bibliografía Madrileña» de Pérez Pastor (I), por <i>Yolanda Clemente San Román</i> ...	579
La Tipobibliografía Complutense: Pasado, presente e inmediato futuro, por <i>Julián Martín Abad</i> .	607

LA COLECCION DE PLATERIA DEL MUSEO PARROQUIAL DE SANTA CRUZ DE MADRID

Por JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

Las parroquias y conventos de la Villa y Corte no han conservado, a lo que parece, más que una ínfima parte de lo que en épocas pasadas constituyó su ajuar y, en particular, en lo que se refiere a obras de platería. Por eso representa una relativa excepción la parroquia de Santa Cruz, en la que hemos contado hasta dieciséis piezas, algunas de sobresaliente importancia, las cuales, además, se hallan expuestas en un pequeño museo junto a pinturas, tallas, muebles y otros bienes artísticos, organizado de modo muy encomiable por el actual párroco don José María Enriquez de Salamanca.

Es nuestro propósito en este trabajo catalogar dichas piezas y estudiar sus características, a la vez que hacemos mención de sus artífices cuando son identificables, trazando sus biografías y recogiendo la relación de sus obras conocidas.

PIEZAS

1. *Naveta*. Plata en su color. 11,5 cm. de altura, 15,5 cm. de anchura, 8,5 cm. de banda a banda y 8 cm. de diámetro de pie. El pie no es original.

Cuerpo de perfil ovalado y simétrico; cubierta plana levemente alabeada; perillas de remate en proa y popa como asas de sendas tapas practicables mediante común charnela central. Decoración burilada y simétrica de tornapuntas de ce con ramos y rombos; cuatro pequeños adornos picados cruciformes. Astil cilíndrico liso que se curva al unirse al pie circular, de perfil sinuoso y adorno troquelado de espejos ovales y tornapuntas vegetales.

Pieza del siglo xvii sin marcas, lo que dificulta fijar su centro de origen. Se distingue por el tipo que deriva de remotos ejemplares góticos valencianos. Precisamente, sendas navetas, de la Cofradía de la Virgen de los Desamparados

(Museo Histórico Municipal de Valencia) datada en 1625, y de Vinalesa (Valencia) fechada en 1698 son, entre las que conocemos, las que presentan mayores similitudes¹. También es de tipo semejante otra del Museo Arqueológico Nacional, marcada en Barcelona hacia 1700, posible obra de Josep Casamitjana². Pero también ofrece morfología semejante otra naveta (Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid) de fines del siglo XVI, sin marcas pero quizá castellana y proveniente de algún templo de la Orden de Santiago a juzgar por su decoración. Es probable que tipología tan peculiar no sea exclusiva de un territorio y aunque las navetas que conocemos marcadas en Madrid en el siglo XVII presentan otras formas, éstas son diversas entre sí, por lo que no sería del todo extraño que también se hubiera realizado aquí la que comentamos.

Desde luego la decoración obliga a datar la pieza en el segundo cuarto o mejor en el segundo tercio del siglo XVII, pues ya las tornapuntas, a pesar de su simetría, presentan cierto dinamismo y movidos apéndices vegetales. La seguridad del diseño estructural, la magnífica técnica con que se llevó a cabo el adorno y la elegancia de la nave podrían confirmar su origen cortesano.

El pie parece que es actual; su fabril decoración desmerece a simple vista de la original.

2. *Cáliz*. Plata en su color. 26, 14,8 y 9 cm. La copa no es la original. Marcas en el interior del pie junto al borde: escudo coronado con oso y madroño sobre 46 (frustra arriba y abajo), FR/MVDARA (frustra el inicio de la segunda línea) y ONO/FRE. Burilada larga, ancha y apretada entre las dos primeras marcas.

Copa de tipo cilíndrico, prolongada. Astil troncocónico con dos molduras iniciales que encierran un pequeño cuello. Nudo de jarrón con toro fino y filete. Gollete cilíndrico entre cuarto bocel y filete. Pie circular con zona cilíndrica rehundida en su centro, otra de perfil convexo y peana cilíndrica.

Un marcaje completo permite, en este caso, una clasificación exacta. La última marca, de artífice, corresponde a Onofre de Espinosa. La de localidad es de la villa de Madrid sobre cronológica 46 —que se empleó hasta 1657— impresa por Francisco de Nápoles Mudarra el Mozo, marcador al que corresponde la otra marca personal. Como Espinosa, según se dirá, murió en 1651, el cáliz habrá de fecharse en los cinco últimos años de la primera mitad del siglo XVII.

La copa es del siglo XIX, aunque no desentona demasiado en el conjunto; la original tendría seguramente una moldura a media altura y el labio más abierto. El resto de la pieza aparece con una estructura típica del reinado de Felipe IV. Ya hemos escrito en varias ocasiones sobre la formación de esta tipología y so-

¹ Varios, *Orfebrería y sedas valencianas* (Catálogo de exposición), Valencia, 1982; 60 y 119.

² J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de Platería*, Madrid, 1982; núm. 43.

bre las diferencias que se pueden apreciar entre las obras de centros distintos, aunque parezca, a primera vista, que existe una gran semejanza¹. En la pieza que comentamos cabe destacar algunos elementos: la planitud del pie, el rehundimiento de su primera zona, la finura del toro o el cuello inicial del astil. Pero, sobre todo, destaca el cáliz por la proporción y extensión concedida a cada una de las zonas principales que son, sucesivamente, astil, nudo y gollete; el nudo es largo y estilizado, y el gollete alto y potente. Puede decirse que la obra va ganando en estabilidad de arriba a abajo con un crecimiento continuado. El equilibrio y armonía que se consiguen son muy originales y buena prueba de la sabiduría de su artífice. Cálices de esta calidad son posibles en varios centros, pero son más frecuentes en la producción cortesana.

3. *Custodia*. Cobre dorado excepto la placa que tapa el interior del pie que es de plata sobredorada; coral rojo incrustado por toda la pieza; esmalte blanco en adornos del pie, del nudo, del arranque del astil y en los querubes en torno al sol. 70 cm. de altura, 35,5 cm. de anchura en los rayos, 16,5 y 7,5 cm. de diámetro del sol y del viril. 20,5×20,8 cm. el pie. Los rayos ondulados no son originales; faltan numerosos fragmentos de coral.

Sol circular con marco convexo y rayos, alternando siete cortos —de los que son flameados los que flanquean el superior central y rectos los demás— con ocho más largos y ondulados. Un querubín da paso al cuerpo troncocónico del astil con bulbo final. Sigue un pequeño cuello y nudo cónico invertido con un grueso toro. El pie es octogonal con zona superior de alta forma piramidal alabeada, otra intermedia remetida de borde cóncavo y peana saliente de perfil sinuoso. El marco del viril, los rayos cortos y el resto de la pieza está calado, disponiéndose los fragmentos de coral en los huecos, si bien muchos quedan vacíos. La placa que cierra el pie por debajo lleva un complejo adorno vegetal grabado.

Como suele suceder en las obras de coral que están realizadas casi por completo con cobre y no con plata, esta custodia no tiene marcas. Pero no dudamos en atribuirle a Palermo, pues hasta la fecha todas las piezas que conocemos de este tipo con marcas son de esa procedencia. El coral se pescaba en la cercana Trapani, pero se utilizó sobre todo por los plateros panormitanos.

Cuestión distinta a plantear es la de su cronología. Como señalamos en el apéndice final, a este tipo de custodias se les ha otorgado una datación muy variada que va desde el siglo XVII, hasta finales del siguiente. No conocemos ninguna con marcas que ayuden a precisar la clasificación. Pero la del monasterio de

¹ J. M. CRUZ VALDOVINOS, «De las platerías castellanas a la platería cortesana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XI-XII (1983), 5-20; ID, «Platería» en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982; 110-113.

Clarisas de Cifuentes (Guadalajara) que es parecida está datada por inscripción en 1650 y la del Monasterio de la Encarnación de Osuna (Sevilla), con grandes similitudes, hubo de ser donada o legada por la duquesa de Osuna, esposa del virrey de Nápoles, en 1616-1620, época en que debió adquirirla⁴. Todavía contamos con un dato más, si bien indirecto. La estructura del astil, nudo y pie de la custodia coincide casi exactamente con la de un cáliz del Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid que lleva marca de localidad de Palermo (águila expalada sobre R.V.P.), del cónsul marcador Leonardo Priulla (LPC) y de un artífice desconocido (FAP). Accascina, máxima estudiosa de la platería siciliana, no señala una cronología precisa para el citado cónsul pero de sus noticias se puede deducir que hubo de actuar hacia 1610. Téngase en cuenta además que desde 1658, al menos, se une marca cronológica a la personal del cónsul marcador⁵. A partir de todos estos elementos opinamos que no es arriesgado fijar la cronología de la custodia de Santa Cruz entre 1610 y 1650. El margen cronológico es amplio pero preferimos no precisarlo más, pues pensamos que este modelo de custodia debió repetirse por algún tiempo y a falta de documentación concreta no es oportuno intentar fijar una fecha más aproximada.

Como más adelante haremos algunas observaciones generales sobre este tipo de custodias, resta tan sólo referirnos ahora a un doble aspecto de conservación de la expuesta en Santa Cruz. De una parte, advertir que el coral originariamente rellenaba todos los huecos trepanados en la estructura metálica, por lo que es indudable que en esta pieza se han perdido bastantes, sobre todo en el marco del viril y en el pie. De otra, señalar que los rayos del sol se hacían siempre rectos y flameados alternando y de igual longitud en número de 29 ó 31 preferentemente. Es evidente que en la custodia de Santa Cruz se perdieron la mayoría y en una restauración muy reciente se recurrió a la adición de los ondulados para completar, en cierta medida, el conjunto.

4. *Custodia*. Plata dorada, con los sobrepuestos del pie en su color. Falta la estrella de uno de los rayos; la luna en que se coloca la Sagrada Forma no es la original. 46,5 cm. de altura, 22 cm. de anchura del sol y 11 y 9 cm. de diámetro exterior e interior del viril, 19,5X15,5 cm. el pie.

Viril de marco levemente moldurado con estrellas sobrepuestas que corresponden a los rayos flameados. El cerco de rayos responde al esquema: 20 (f,r^{xii}). En el centro remate de cruz trebolada. Una pieza prismática da paso al cuerpo troncocónico del astil. Tras un cuello, va el nudo periforme invertido que apoya en un pequeño cuerpo cilíndrico y un toro de mayor diámetro. El pie

⁴ M. J. SANZ SERRANO, *La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna*, «Archivo Hispalense» 190 (1980), 105-112, fig. 1-2.

⁵ M. ACCASCINA, *I Marchi delle Argenterie e Oreficerie Siciliane*, Trapani, 1976, 44 ss.

circular tiene forma de cúpula rebajada sobre pequeña peana cilíndrica. Toda la pieza es lisa a excepción de sendos sobrepuestos del pie que representan el Cor-dero apocalíptico encima de nubes, y espigas y racimos enmarcados por rocalla.

La pieza no es de fácil clasificación. El sol es característico del siglo xvii, desde fines del reinado de Felipe III hasta fines del de Carlos II, tanto en su tipo general como en el sistema radial. La estructura del astil responde a modelos comunes en la platería cortesana en los últimos años de la centuria citada. Hay que destacar que otras custodias madrileñas de la época —Colmenar Viejo y Pezuela de las Torres (Madrid), Escalona, Val de Santo Domingo y Yuncos (Toledo)— decoran el cuerpo inicial con un querubín y añaden asitas y otros adornos en las zonas sucesivas. Ninguna de las piezas citadas presenta un cilindro tan bajo sobre el pie y todas prescinden del toro. Esto nos hace pensar que quizá esa zona fue retocada al introducir el pie actual. En cálices de comienzos del siglo xviii (no conocemos custodias hasta un poco más tarde) se mantiene la estructura del astil que ofrece la pieza que comentamos pero también con diferente terminación.

El pie no nos resulta conocido pero tanto su forma como la decoración y la iconografía de los medallones hay que situarla hacia 1775, o incluso algo más tarde.

En conclusión, la custodia parece obra madrileña realizada poco antes de 1700, pero con un pie posterior en casi un siglo.

Interesa destacar la estudiada proporción de la custodia y la evolución sufrida por el nudo que es el elemento de las piezas de astil que antes resulta modificado en el siglo xvii.

5. *Escribanía portátil*. Plata en su color. 12,5 y 9 cm. de altura con y sin tapa, 9,3×12 cm. la base y 5×7 cm. la boca. Marcas en la base: escudo coronado con oso y madroño y bordura de estrellas, 1711.P.º/.RAGA (frustro el comienzo de ambas líneas) y flor de lis. IG./MARTINE. (frustro el final de ambas líneas); burilada junto a las marcas. Inciso en la base: F,S+.

Sobre un alto plinto prismático de base octogonal —que encierra un cajoncillo que se abre lateralmente mediante un pivote— se levanta el cuerpo de caras alabeadas que remata en doble cornisa; en dos caras van fundidas sendas sortijas. La tapa tiene también una base de planta octogonal con pestaña saliente y amplia prolongación que encaja en el cuerpo; en su parte alta se adosan otras dos sortijas en correspondencia con aquéllas; la zona superior, en forma de cúpula rebajada con ocho secciones, remata en una perilla.

Las marcas de la obra son completas: de la villa de Madrid y personal del marcador Pedro de Párraga unida a cronológica de 1711 válida sólo para ese

año, y del artifice Ignacio Martínez. Es cierto que esta última marca no resulta de fácil lectura, pero opinamos que no cabe otra interpretación. Se trata de la única obra conocida en la actualidad de este platero. Las letras grabadas indican, sin duda: Fábrica de Santa Cruz.

Covarrubias se refiere a la escribanía como la caja donde se lleva el recaudo para escribir y distingue las portátiles de las de asiento. Y el Diccionario de Autoridades define la escribanía como «caxa portátil que trahen los escribanos y niños de la escuela compuesta de una vaina para las plumas y un tintero con su tapa pendiente de una cinta». A partir de estas descripciones pensamos que puede establecerse la función de la pieza de que nos ocupamos.

Debemos comentar también la existencia de un ejemplar de tipología semejante en colección particular y que acaba de ser dado a conocer por A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco⁶. Estos autores denominan a la pieza estuche de botica. Sus dimensiones son prácticamente las mismas e idéntica su estructura; tan sólo cabe precisar que lleva molduras en el basamento, que no subraya con incisiones las caras del cuerpo y tapa y que es más baja la parte de la tapa que encaja en el cuerpo. Su cronología, en cambio, es notablemente posterior, pues lleva marca de la villa de Madrid y personal del marcador Francisco Beltrán de la Cueva (bajo cronológica 42) quien desempeñó el oficio de 1742 a 1754. El artifice es Manuel de Esgueva el Mayor⁷. Aunque de menor interés conviene también recordar un relicario datado por inscripción en el mismo año 1711 en que se hizo la caja de Santa Cruz: el donado por el duque de Arcos a la parroquia de San Sebastián de Marchena (Sevilla)⁸. Aquí la decoración barroca inunda la pieza pero la división en tres zonas: tapa, cuerpo y basamento, es muy parecida a la caja madrileña, que no lleva adorno en razón de su función utilitaria.

La simplicidad de la tipología y la rotunda fuerza geométrica que manifiesta la pieza a la vez que la ausencia de obras similares en la platería europea nos llevan a afirmar que se trata de un modelo propio de la platería hispánica. La cronología de la pieza —realizada apenas termina la guerra de Sucesión— lo confirma. El influjo de la platería francesa será casi irresistible unos años más tarde en la corte borbónica. Lo que no obsta para que el tipo pueda persistir al menos hasta mediados de siglo, seguramente por tratarse de una pieza rara de acusada funcionalidad.

Nos hallamos ante una obra interesante, pues son muy escasas las que nos

⁶ A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984; núm. 594 (reproducción de las marcas y fotografías de la pieza cerrada y abierta).

⁷ Sobre este artifice pueden consultarse J. M. CRUZ VALDOVINOS y J. M. GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa en Ubeda y Baeza*, Jaén, 1979; 123-125 y C. ESTERAS MARTÍN, «La cruz procesional de Yélamos...», *A.E.A.* 209 (1980), 111.

⁸ *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVII*, Sevilla, 1970; núm. 73 (con ilustración).

han llegado de su época dentro de la platería civil. Resulta evidente que la caja estaba pensada tanto para poder ser trasladada con seguridad —de ahí las sortijas para colgar—, como para que pudiera ser asentada con firmeza —obsérvese la amplia base—. No se ha insistido suficientemente acerca de la originalidad de la platería hispánica en el siglo XVII y de su capacidad para inventar muy distintas tipologías adecuadas a las más diversas e inesperadas funciones. No descartamos que este modelo, con cajita inferior a modo de gaveta, derive de otros realizados en madera. Y también hay que hacer constar que al llevar una inscripción que debe interpretarse como «Fábrica de Santa Cruz» cabe pensar que la pieza pasara a ser propiedad de la iglesia e incluso que llegara a emplearse con finalidad litúrgica, como crismera quizá, o portaviático. Pero en modo alguno descartamos que la escribanía se encargara originalmente para la parroquia.

6. *Custodia*. Plata sobredorada, diamantes en las estrellas y en la cruz de remate. El astil no corresponde a la obra original y tampoco el broquelillo de diamantes que se dispone bajo la cruz. 96 cm. de altura, 43 cm. de diámetro del sol, 7 cm. de diámetro del viril y 33 cm. de anchura del pie. Marcas en el borde vertical del pie: escudo coronado con oso y madroño, 33/SOP. y JPHDE/ZAFRA. Junto a las marcas: Doctor Garrido Parroquia de Sta. Cruz (en inglesas).

El viril tiene un marco que se adorna con motivos de tornapuntas y seis querubines; lleva ráfagas quintuples simétricas. Un segundo sol de mayor diámetro se decora de forma similar con doble número de querubes. El marco exterior repite los motivos de los dos menores con dieciséis cabezas. La crestería se forma alternando dieciséis ráfagas de siete elementos con sobrepuestos de pequeños querubines enmarcados por motivos vegetales de larga cola con adorno de tornapuntas simétricas y triple escalonamiento que lleva hoja central en la base y remate en estrella de doce rayos en que se suceden rectos y flameados. Se corona todo el sol por una cruz latina abalaustrada sobre ramos.

El astil se inicia por un cuerpo troncocónico muy alargado, otro cilíndrico corto y otro similar al primero pero menor, separados los tres mediante molduras. Sigue un nudo acebollado en el que alternan caras lisas y otras con adornos fundidos de lacería. Otros dos cuellos entre toros dan paso a otra cebolla similar pero algo menor que la anterior. El pie, de tres zonas, comienza en un cuerpo de planta cuadrilobulada y caras de perfil sinuoso que se adornan con medallones coronados y ovals con busto de Cristo y la Virgen y anagramas marianos en los lados opuestos. La segunda zona también cuadrilobulada pero más baja y de superficie levemente convexa se decora con medallones de perfil ondulado que encierran el Cordero apocalíptico, vid, espigas y un jarrón con flores y van enmarcados por ramos entrecruzados. La base es octogonal de lados cóncavos y superficie plana que lleva adornos cincelados de lazos y ramas con óvalos en

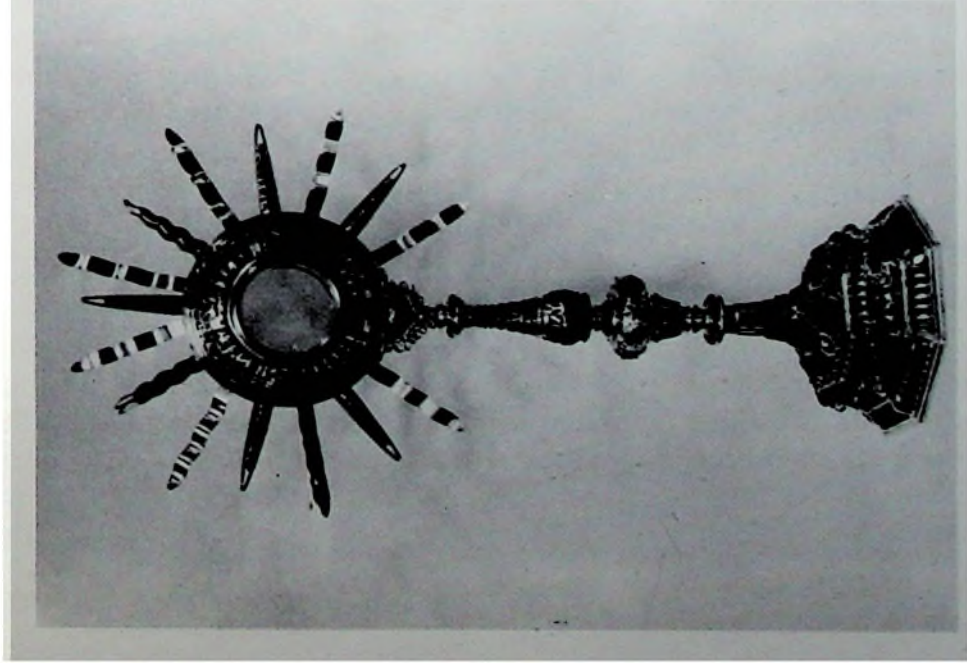
que se graban un árbol, una fuente, una palmera y una rama de olivo. En el centro de cada lado, pies fundidos en forma de «eses» vegetales.

Las marcas permiten una exacta clasificación de la pieza. Se trata de una obra madrileña, marcada por Juan López de Sopena como marcador de Villa, con cronológica 33, que estuvo en uso en el período 1733-1742, y realizada por el artifice José Antonio de Zafra, quien, como diremos, alcanzó a ser platero real en 1740.

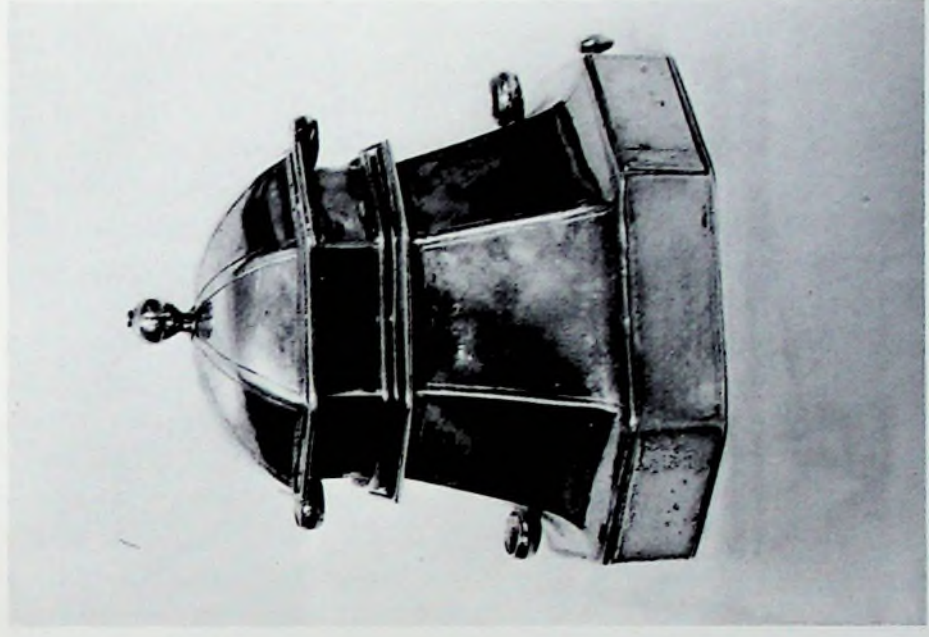
Nos hallamos ante una pieza extraordinaria que coloca a Zafra entre los mejores plateros de la corte de Felipe V. Su grandeza y calidad supera en mucho a las otras obras conocidas de su artifice. Es lástima que el astil sufriera importantes transformaciones en época indeterminada. A juzgar por otras custodias madrileñas del segundo cuarto del siglo XVIII la tipología debió ser notablemente distinta con un nudo más sobresaliente que rompiera la excesiva verticalidad que ahora contemplamos; en cualquier caso no nos parece conveniente desarrollar la hipótesis sin testimonio cierto referente a la pieza que nos ocupa.

Dos custodias algo anteriores —la de José de Salazar en Grñón (Madrid) de 1726/30 y la de Felipe del Castillo en la capilla del Monte de Piedad de Madrid de 1731/32— presentan ya el tipo de sol que usará Zafra en especial por lo que se refiere a la crestería. Pero tan sólo la de Nicolás de Riba Palacios en Mérida (Toledo), documentada en 1740, ofrece un cierto paralelo no sólo en la estructura del sol, sino también en la del pie —aunque con planta cuadrilobulada que sigue la del cuerpo intermedio— e incluso en el tratamiento técnico y decorativo. A pesar de las coincidencias, la custodia de Santa Cruz resulta mucho más rica. Así, dobla el número de ráfagas y muestra tres marcos con sus respectivas cresterías cuando sólo suele disponerse un viril simple y el marco exterior. También el adorno del pie es exuberante, con variación de los motivos en cada zona, destacando el ritmo asimétrico que se observa en la central como preludio y anuncio de la decoración rococó. En la inferior, el trabajo de cincelado es de clara raíz francesa y ajeno a las tradiciones de los plateros cortesanos madrileños, de donde se deduce el conocimiento que Zafra tuvo de la platería gala en la corte borbónica. En cualquier detalle —veánse los pies tan potentes y a la vez tan refinados y sinuosos de dibujo— Zafra demuestra una técnica asombrosa, capacidad de invención y gusto exquisito. La complejidad barroquísima de estructuras y adorno sigue sometida a unidad pero la fuerza del contraste y la continuada variación testimonian la cercanía al espíritu rococó de la época.

7. *Vinajeras* (par). Plata en su color pero con el interior sobredorado. 12 cm. de altura hasta el asa y 10 cm. hasta el pico; 10 cm. de ancho y 4×4 cm. el pie. Marca en las tapas: cabeza de Mercurio de perfil izquierdo con 1 bajo la barbilla y contorno hexagonal.



3 Custodia. Palermo, 1610/1650.



5. *Exeribania portatilis*. Madrid, 1711. IGNACIO MARTINEZ.

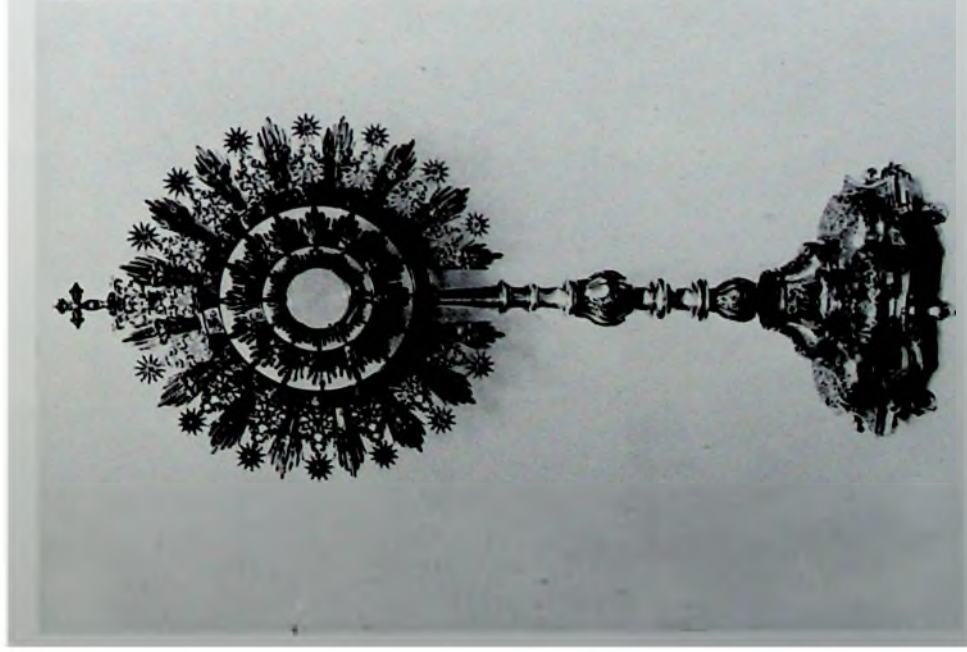
LAMINA II



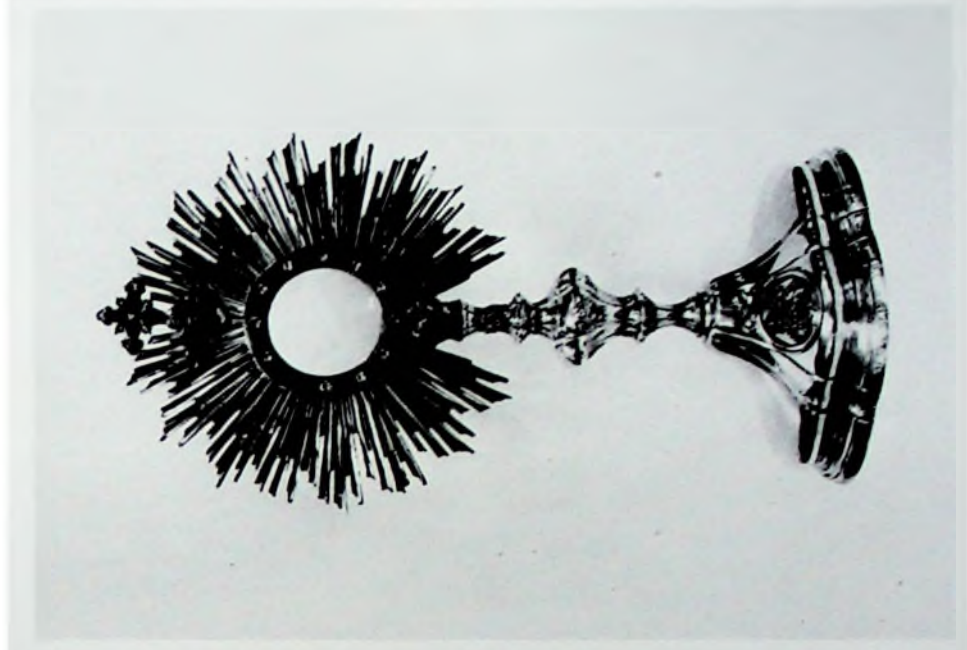
10. *Vinajera*. París Hacia 1748. ¿PIERRE GERMAIN?



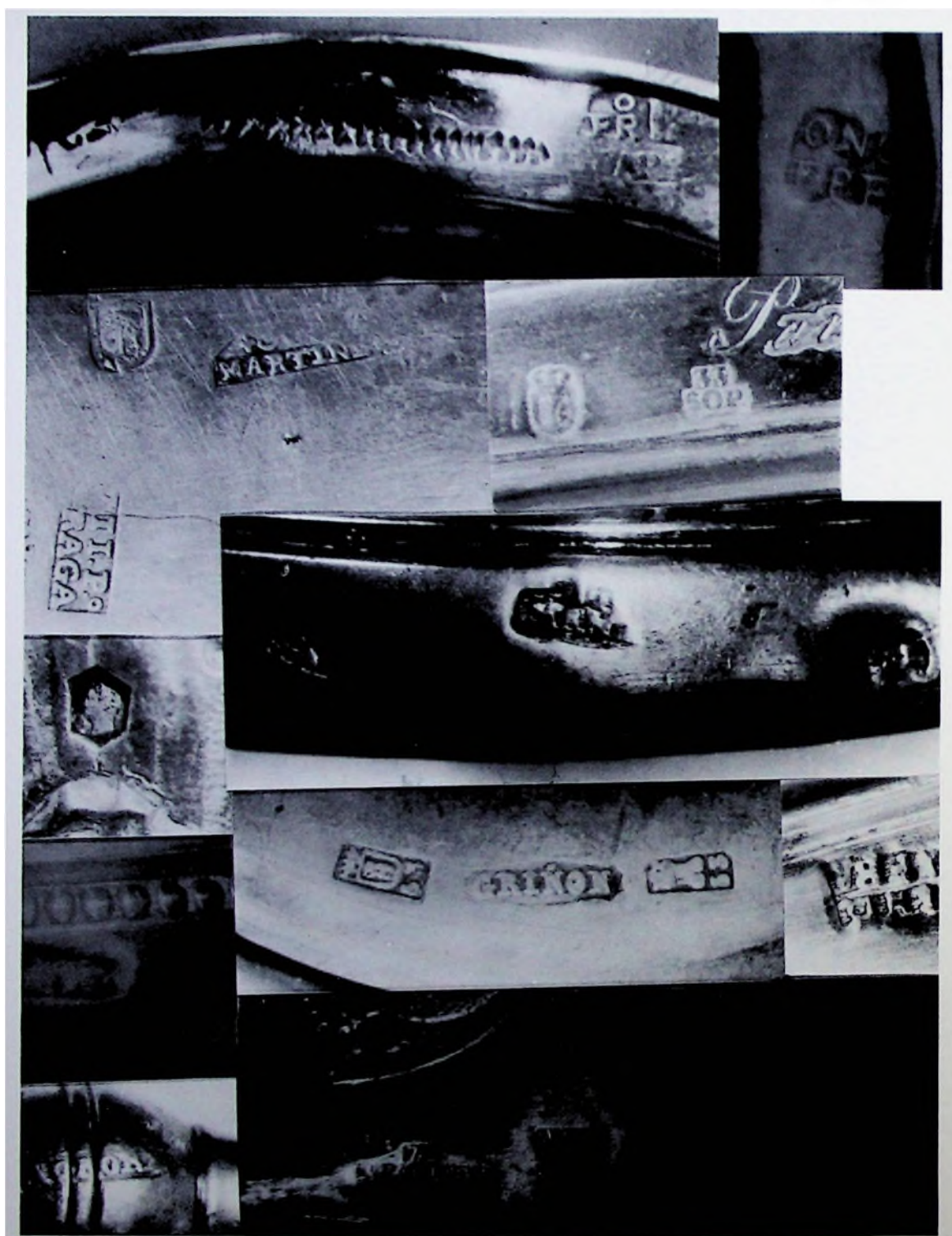
12. *Vinajera*. PIERRE GERMAIN. *Eléments d'orfèvrerie*. París. 1748.
lám. 60 R



6. *Custodia*. Madrid, 1733/42. JOSÉ ANTONIO DE ZAFRA.



13. *Custodia*. Madrid, 1784. JUAN ANTONIO MARTÍNEZ.



Marcas de las piezas.

Cuerpo de aire prismático pero desfigurado por los perfiles curvilíneos en especial sinuosos. Pico saliente que se adorna con cabeza barbada. Tapa ondulada con montículo central rematado en un cogollo vegetal; en el lado opuesto al pico charnela y lengüeta levantada para accionar la tapa. El asa arranca hacia la mitad del cuerpo en forma de ese vegetal con perfiles recortados y se eleva sobre la tapa. Pie cuadrado que se levanta levemente al apoyar en las esquinas. La decoración cincelada recubre las piezas por entero; los motivos son de rocalla a excepción de los citados en pico, tapa y asa. El interior de las jarritas es poco profundo pero muy amplio, lo que le hace apto para una minuciosa limpieza.

La marca que llevan las vinajeras fue usada en París para piezas de plata de ley 950 milésimas (premier titre) después de 1838, pero ello no indica que las obras que la ostentan hayan sido fabricadas entonces, pues esta marca que garantiza la calidad del metal se empleó también para piezas antiguas.

Nos hallamos ante obras típicas de la época rococó que coinciden por completo con el modelo que grabó Pierre Germain y que figura como lámina 60 de los *Eléments d'orfèvrerie*, publicados en París en 1748. Como luego se dirá, apenas se conoce alguna obra de este importante artífice fallecido en 1783. Al no llevar su marca resultaría arriesgado afirmar que las vinajeras de Santa Cruz son obra de P. Germain, pero bien pudiera mantenerse la atribución, por la extraordinaria semejanza entre la pieza grabada y los ejemplares conservados. Tanto más, si se observa la calidad sobresaliente de la labor y la desusada cantidad de material empleado.

El dibujo de Germain es de los mejores incluidos en el libro citado. La flexibilidad con que se tratan los perfiles e incluso las superficies de la jarrita resulta magnífico exponente de la visión artística de la época rococó. El artífice concibió el cuerpo de la pieza como si de una envoltura se tratase o, mejor todavía, como un oleaje: crestas irregulares, remolinos, superposiciones, todo dinámico, ondulante y asimétrico. Tan sólo el pie muestra cierta estabilidad en sus bordes verticales y en sus patas. La estructura de esta parte se hará clásica en la platería parisina, utilizándose en las más variadas piezas.

Pero la realización de las obras no queda atrás. Se ha repetido en muchas ocasiones, hasta convertirse en afirmación tópica, que estos dibujos propuestos por Pierre Germain no estaban pensados para plasmarse en piezas concretas, sino sólo para inspirarlas. Nos hallamos ante un ejemplo que desmiente esta teoría, pues las jarritas reproducen exactamente el modelo grabado, apreciándose de manera extrema la maleabilidad y ductilidad del metal.

En resumen, son obras excepcionales por su calidad y por su significación histórica. ¡Ojalá llegue a saberse alguna vez cuáles fueron las circunstancias que las condujeron a formar parte del tesoro de Santa Cruz!

8. *Custodia*. Plata sobredorada; el querubín del cerco en su color; piedras rojas y blancas alternan en la cruz de remate y en el marco del viril. 43,5 cm. de altura, 23 cm. de anchura del sol, 9 y 6,5 cm. de diámetro del viril con y sin marco y 20,5×16 cm. el pie. Marcas en el borde vertical inferior del pie: castillo y escudo coronado con oso y madroño casi ilegible, ambas sobre cifras frustras e I./MRNZ. Inscripción en el borde inferior: CONSTRUCTA ET DONATA (ANO MILESSIMO SENTINGENTESSIMO OCTUAGESIMO 4 [invertido]) MAIORI-TENSIS ECCLESIA PAROCHALIS SANTE CRUZIS PER ILUSTRIS; en la zona superior: A D.D. VICENCIO, JOSEFO, GARZIA, DE SILVA PRES^o PREDICTE, ECLESIE, SACRO LABACRO LUSTRATUS ANO 1718 MENSE SEPTEMBRIS.

Viril con marco plano adornado con 24 cristales. El cerco es de ráfagas continuadas con rayos de variadas dimensiones; cruz latina de remate con brazos abalaustrados y adorno de cristales y por debajo un querubín sobrepuesto al cerco. El astil se forma por tres cuellos sucesivos, con querubines añadidos y separados por ensanchamientos. El nudo es periforme invertido y le sigue otro cuello con lados cóncavos como los precedentes. El pie, atornillado, ofrece aspecto troncocónico y planta ondulada, superficie sinuosa y estrangulamiento antes de la base. El frente del pie lleva un tondo con lazo arriba que se adorna con el Cordero apocalíptico. Del arranque del astil al pie la pieza va estriada.

Aunque las marcas de Villa y Corte están muy estropeadas y resulta imposible en la práctica distinguir las marcas cronológicas, la inscripción data la custodia en 1784. El artífice es Juan Antonio Martínez, de quien ya conocíamos un par de piezas. Según indica también la inscripción, la obra fue donada por el presbítero Vicente José García de Silva, bautizado en la parroquia de Santa Cruz en septiembre de 1718.

La custodia presenta un típico modelo madrileño. De un lado debemos destacar el cerco de ráfagas que ya se había empleado por los artífices de la Corte algunos años antes; así lo hicieron Manuel Timoteo de Vargas Machuca en la custodia de Belmonte, en Cuenca (1762/65) y Martín de Alcolea en la de Colmenar Viejo (1779). Posteriormente la estructura se generalizó. Astil y pie siguen también un modelo común en la época; muy parecidos son los de las custodias de Manuel de Esgueva el Mozo en 1780 —en S. Andrés de Baeza (Jaén), que, en cambio, no tiene cerco de ráfaga continua⁹— y de Antonio López Palomino, de 1788 —en Albalate de Zorita (Guadalajara)—. Aunque ya en la de 1793 de Andrés Pérez de Camino (convento de Franciscanas de Pastrana, Guadalajara) se introducen decisivas modificaciones, todavía la estructura se mantiene en la de José Larreur de 1799 en Alalpardo (Madrid).

Mientras la ráfaga continua supone alejamiento de la época rococó, la tipología del astil y pie responde plenamente a tal lenguaje artístico. Es de resaltar la

⁹ Cfr. J. M. CRUZ VALDOVINOS y J. M. GARCÍA LÓPEZ, *o. c.*, cat. núm. 58, fig. 91.

presencia del medallón con lazo propio del gusto neoclásico que en estos años empieza a hacer irrupción en la platería madrileña, al tiempo que se elimina el resto de la decoración que acostumbraba a adornar el pie en las piezas de estilo rococó. En conjunto, se trata de una obra no innovadora pero en la que su artífice demuestra estar al día, utilizando una magnífica técnica. Así la proporción entre el gran cerco, el nudo bien centrado y el pie es excelente, como muy fino el dibujo de las ráfagas y el estriado de astil y pie.

9. *Cáliz*. Plata en su color salvo la copa que va sobredorada. 26, 14 y 8 cm. Marca casi ilegible; en el borde vertical del pie: castillo sobre .7, frustra la primera cifra.

Copa lisa de tipo cilíndrico. El astil se forma con un cuarto bocel, cuello, pequeño bocel y cuerpo troncocónico que da paso al cilindro del nudo —adornado con palmetas incisas— continuado por un largo cuerpo acampanado invertido; termina con toro, escocia, toro y cuarto bocel. El pie circular tiene cuatro zonas sucesivamente sobresalientes; las dos inferiores cilíndricas con adorno de contarios troquelados, la de encima con superficie convexa y la superior con borde convexo y superficie plana que se eleva en el centro de forma casi cilíndrica.

A pesar de estar frustra la marca cronológica por su tipología, podemos afirmar que se trata de la correspondiente a 1817. El estilo de la pieza confirma esta datación. Es de lamentar que el artífice no marcara esta obra. Por sus caracteres, el cáliz no coincide con ningún otro perteneciente a plateros activos en Madrid en la época como pueden ser los limosneros de Francisco Elvira (1800-1805), Leonardo Ximénez (1815-21) o Antonino Macazaga (1822-1830)¹⁰, o los varios ejemplares de Facundo Manso, Joaquín Manrique o Celestino Espinosa entre otros artífices¹¹. La diferencia principal está en la resolución del pie que acostumbra a realizarse con más rígida geometría con zonas cilíndricas. Tan sólo en un cáliz de 1815 de Leclair (Monasterio de San Lorenzo de El Escorial) encontramos cierto paralelo pero que no permite la atribución del que nos ocupa.

La falta de coincidencia exacta con los cálices de otros plateros conocidos no obsta a que la pieza resulte ser obra típica de la platería madrileña de inicios del reinado de Fernando VII. Tanto la estructura de la copa como la del nudo son frecuentes en los cálices de la época; algunas variantes aparecen en los cuellos y basas del astil. Más se distingue, como hemos apuntado, por la forma del pie, aplastada y con fuerte curvatura en las superficies superiores. Este pie recuerda

¹⁰ Sobre los cálices limosneros y la tipología de cálices en el siglo XIX, véase nuestro artículo: «Cálices limosneros de los reyes españoles (siglo XIX)», *A.I.E.M.*, XVI (1979), 393-407.

¹¹ Nos hemos ocupado de los artífices citados y otros de la época en *Platería cit.*, 151-152.

mucho el empleado por Antonio Martínez en sus cálices ¹², por lo que no descartamos que pudiera ser obra de la Real Fábrica, lo que se confirmará o desechará cuando se publiquen cálices con tal origen realizados en torno a 1817.

El cáliz es representativo de la alta calidad alcanzada por la platería madrileña en el primer tercio del siglo XIX, resultando pieza elegante y bien estructurada —obsérvese el paralelo entre los cuerpos anteriores y posterior al nudo— de acuerdo con un modelo codificado en la Corte antes de la invasión francesa.

10. *Cáliz*. Metal blanco. 21,5, 13,5 y 7 cm.

Copa lisa de tipo cilíndrico y subcopa un poco bulbosa separada por tres finas molduras. Arranque troncocónico del astil que descansa en el cilindro del nudo, continuado en un cuerpo acampanado invertido. Pie circular muy escalonado con cuatro zonas, muy sobresaliente la inferior y elevándose en el centro de la superior un alto cuerpo troncocónico; todas casi planas y con pequeña moldura en el borde.

Se trata de una pieza similar a la anterior pero realizada, como sucede con alguna frecuencia en el siglo XIX, en metal y no en plata. Además ofrece diferencias apreciables en la subcopa y en el pie que no responden a los modelos comunes codificados en la Corte. Opinamos que el cáliz debe ser obra de un mediano artífice pero seguramente activo en Madrid a fines del reinado de Fernando VII.

11. *Copón*. Plata en su color. 9 y 7 cm. de altura con y sin tapa; 5 cm. de diámetro de boca y 4 cm. de diámetro de pie. Burilada en el interior del pie.

Copa de tipo hemiesférico y tapa de poca altura con perfil sinuoso; remate en cruz latina plana. El astil simétrico se forma con nudo cilíndrico —que lleva adorno troquelado de palmetas— entre dos estrechos cuellos de perfil cóncavo que limitan en molduras decoradas por contarios. Pie circular con peana cilíndrica adornada con un ajedrezado a troquel en su borde y zona superior elevada en forma troncocónica.

Obra de altura anormal; su pequeño tamaño lleva a pensar que se fabricara para llevar el Viático aunque también se utilizara en el Sagrario. La copa no ostenta adorno alguno, lo que extraña a la vista de las cenefas troqueladas con tres motivos distintos que decoran astil y pie. La estructura de éstos es propia del neoclasicismo cortesano en la época fernandina y está resuelta con dibujo firme y elegante, ordenando con simetría el astil y exprimiendo gran belleza de una geometría estricta.

¹² Véanse nuestros comentarios y reproducciones en «Primera aproximación al platero Antonio Martínez», *Goya*, 160 (1981), 194-201.

12. *Incensario*. Plata en su color. Las cadenas no son originales. 21 cm. de altura total y 9,5 cm. de altura de la casca, 7 cm. de diámetro de pie y 7,2 cm. de diámetro del manipulo. Marcas en el interior del manipulo: castillo y escudo coronado con oso y madroño ambas sobre 53 y GRIÑON.

Cuerpo del humo de aspecto cilíndrico pero con lados cóncavos y ventanas foliáceas, separados por contrafuertes. Cúpula muy rebajada en forma de cáliz floral invertido. La casca está formada por un gran cuerpo cilíndrico —entre finas molduras sobresalientes con adorno troquelado a modo de greca en sus bordes— y otro menor gallonado. Un pequeño gollete lleva al pie circular y plano con cenefa de gallones rehundidos alrededor. Un manipulo similar al pie, pero de superficie más elevada y remate superior gallonado, completa la pieza.

Las marcas permiten una exacta clasificación: es pieza madrileña del artífice Ignacio Griñón, bien conocido a través de una abundante producción. El platero aprendió en la Real Fábrica y este incensario parece una interpretación de modelos de esa procedencia. Sin embargo de tal influencia no conocemos más obras comparables que un ejemplar de Víctor Pérez de 1868 (Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid), que sigue un tipo en uso a comienzos de siglo, por el parecido en el calado de las ventanas del cuerpo del humo y dos de la Real Fábrica (monasterio de San Lorenzo de El Escorial), sin marcas de localidad ni, por tanto, cronológicas, aunque datables en el reinado de Isabel II, que se parecen en la casca y manipulo pero no en el cuerpo del humo, pues con gran originalidad abren las ventanas en la cúpula que es gallonada.

De cualquier manera la obra de Griñón responde plenamente al estilo de la época con algunos recuerdos del neoclasicismo académico —cilindro de la casca— y notables elementos del romanticismo que hemos denominado vegetal, con otros más transformados de la tendencia «dórica» como son los gallones. Resulta, en todo caso, una obra original y de magnífica calidad.

13. *Campanilla*. Plata en su color. 10,5 cm. de altura y 5 cm. de diámetro de base. Marca en la parte alta del mango: A..ONA.

Mango abalaustrado con tres zonas destacadas de perfil cóncavo, más larga la central, y leves molduras convexas separándolas. El cuerpo tiene en su inicio una cenefa troquelada con estrías oblicuas y estructura sinuosa.

La marca no resulta identificable con platero madrileño alguno, por lo que debe corresponder a uno de otra procedencia que no podemos intuir. Tan sólo parece conveniente anotar que Antonio Gaona, hijo del conocido artífice madrileño Juan Francisco Gaona, comenzó su aprendizaje en 1795; no nos consta que alcanzara siquiera el título de oficial pero la posible lectura A. GAONA resulta apropiada para este artífice.

En todo caso la pieza es sencilla, sin aspectos destacables, y por su estructura

y la pequeña cenefa mencionada debe datarse en el siglo XIX, sin que resulte factible una mayor concreción cronológica.

14. *Salvilla*. Plata en su color. Los dos pivotes parece que no son los originales. 24,5×17 cm. Marcas en el anverso, junto a la orilla: león rampante coronado dentro de escudo, 72/R. MARTOS y M/ALVA. Frusta la segunda línea.

Platillo de formato rectangular pero con perfiles ondulados que se repiten en el interior de la orilla que se levanta sobre el asiento con superficie convexa. La pieza adorna toda la superficie con motivos simétricos de tornapuntas vegetales grabados y picados.

El completo marcaje de esta pieza es fácil de interpretar. La marca de localidad corresponde a Córdoba y fue empleada por el fiel contraste Rafael de Martos desde 1872 hasta 1880 ó 1881 —cronología que corresponde a la obra—; la de artífice pertenece quizá a Manuel Alvarez Ojeda ¹³.

La salvilla quizá fue originalmente una bandejita de uso civil, pues no ostenta símbolo religioso alguno y los pivotes para vinajeras parece que son añadido posterior. Además sólo se conocen obras civiles de este artífice. La pieza es claro ejemplo del reavivamiento de tipos y decoraciones de las épocas barroca y rococó en la segunda mitad del siglo XIX en diversos centros plateros andaluces como Córdoba o Sevilla. Así la estructura recuerda lo rococó mientras los motivos decorativos son característicos del pleno barroco. Pero la técnica empleada, la ordenación de los adornos y la tipología completa de la pieza denuncian la cronología probada por el marcaje.

15. *Rostrilla*. Plata en su color. 29×25 cm.

Superficie de chapa calada con ráfaga en la parte superior —de 21 rayos de distinta dimensión dispuestos simétricamente— y adorno floral a modo de joya en la zona inferior. El cerco se forma por un cordón sogueado, una cenefa de flores de lis y la enredadera de un rosal con tallos, hojas y flores.

La simetría de los motivos decorativos y el naturalismo dominante, junto a la técnica empleada, obligan a datar esta obra a fines del siglo XIX o quizá incluso en el presente siglo. Su realización es correcta y ofrece una aparente brillantez.

¹³ Las tres marcas aparecen en la obra de D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, 1980. La de localidad es la núm. 53, la de contraste la núm. 297 y la de artífice la núm. 247. Este autor no se refiere a la vigencia de la marca cronológica de Martos aunque indica que falleció en 1881. Como conocemos otra variante con la cifra 80 u 81, la cronología de las piezas con tal marca hay que fijarla de 1872 a 1880 ó 1881. Ortiz Juárez afirma no poseer datos sobre el artífice, sin duda, porque no recibió la aprobación en el Colegio de San Eloy de donde suelen proceder sus noticias. Pero Alejandro Fernández ha recogido recientemente el nombre de Manuel Alvarez Ojeda, cuya cronología corresponde a nuestro artífice: A. FERNÁNDEZ, R. MUNOY J. RABASCO. *o. c.*, 264. En la *Enciclopedia* se reproduce dos veces el mismo juego de marcas de la salvilla de Santa Cruz, núm. 360 y 362.

16. *Caja para llave del Sagrario.* Plata en su color. 10 y 5 cm. de altura con y sin tapa, 12 cm. de anchura y 8 cm. de fondo. Inscripción en el frente de la caja: PARROQUIA DE S^{TA}+ 1906.

Tapa piramidal de poca altura adornada con tallos y flores sobre fondo punteado y un cordón recorriendo el borde; cruz de remate con brazos abalaustrados y redondeados. La caja es de tipo troncopiramidal invertido; lleva la misma decoración salvo un friso superior liso, donde se sitúa la inscripción. Apoya en pies de bolas.

Aunque con distinta técnica que la pieza precedente, se observa también aquí un cordón sogueado y naturalismo en las flores. La fecha de la inscripción ha de corresponder aproximadamente a la de realización de la caja.

APENDICES

CUSTODIAS PANORMITANAS DE CORAL EN ESPAÑA

Con el fin de facilitar estudios posteriores, tratamos de precisar aquí algunos aspectos referentes a estas custodias y catalogar los ejemplares de que tenemos noticias.

Los materiales son cobre (no bronce) o plata dorada, y a veces ambos; coral rojo y esmalte blanco. Sus dimensiones oscilan entre 59 y 80 cm. de altura, 29 ó 31 ratos en el sol (24 en la de La Lastrilla). Su centro de origen no es Sevilla (Trens), ni Nápoles (Monedero), ni Trapani (Daneu, Temboury y Arnáez) salvo quizá algún ejemplar, sino Palermo. Todas las piezas conocidas se hicieron en el siglo XVII y su presencia en España se debe a la existencia del virreinato de Nápoles más que a Carlos III.

1. *Monasterio de la Encarnación de Osuna (Sevilla)*. 70 cm. Probable donación o legado de la duquesa de Osuna, fundadora del monasterio en 1626; su esposo fue virrey de Nápoles de 1616 a 1620.

M. J. SANZ SERRANO, *La orfebrería en el Monasterio de la Encarnación de Osuna*, «Archivo Hispalense» 190 (1980), 107, fig. 1-2. Se data en la segunda mitad del siglo XVII, hacia 1656-1666.

2. *Archidona (Málaga)*. 77 cm.

J. TEMBOURY ALVAREZ, *La orfebrería religiosa en Málaga*; Málaga, 1954, 312 (con reproducción). Se data hacia 1788.

3. *Santiago de Calahorra (Rioja)*.

M. TRENS, *Las custodias españolas*. Barcelona, 1952; 75 lám. 97 (aparece mal montada) 75 cm. Se cita en el Museo Diocesano de Calahorra y se data en el siglo XVII como renacentista; A. DANEU, *L'arte trapanese del corallo*, Palermo, 1964, 52. Se data a comienzos del siglo XVII y se cita en la parroquia de Santiago, J. G. MOYA VALGAÑÓN y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Madrid, 1975; 251 (65 cm.). Se cita en Santiago. Se data a mediados del siglo XVIII. Tiene escudo del donante. Se afirma que es de plata.

4. *Monasterio de Clarisas de Cifuentes (Guadalajara)*.

Cobre dorado salvo la placa del pie que es de plata sobredorada. 64 cm. Inscripción en el viril: DIOLA A NRA SEÑORA DE BELEN D FRAN^{CO} LADRON DE GVEVARA/AÑO 1650. (Agradezco los datos de esta pieza a doña Alicia Montuenga Barreira.)

A. HERRERA CASADO, «Orfebrería antigua de Guadalajara», *Wad-al-Hayara* 4 (1977), 15. Se indica que es de plata dorada y se data en el siglo XVII.

5. *Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid*

J. C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980; 264, fig. 371. 71 cm.

5 bis. *Museo de Arte Sacro de Corella (Navarra)*.

VARIOS, *Catálogo Monumental de Navarra. I. Merindad de Tudela*, Pamplona 1980; 134 lám. 205, 75 cm. Donada a la parroquia del Rosario, a la que pertenece, por don José de Luna. Se data hacia 1660.

6. *Museo Diocesano de Cuenca*

M. A. MONEDERO, *Guía ilustrada. Catedral Museo Diocesano. Cuenca*, Cuenca 1983; 131 (ilustración en color; la pieza aparece mal montada). 59 cm. Procede de Las Zomas. Se data en el siglo XVII.

7. *Torreiglesias (Segovia)*.

«XXIV Exposición de Arte Antiguo», *Estudios Segovianos*, 68-69 (1971), 252 (con ilustración). Se data en el siglo XVIII.

E. ARNÁEZ, «Dos custodias sicilianas y una maltesa en iglesias de la provincia de Segovia», *A.E.A.*, 223 (1983), 268-270, fig. 6 (la pieza aparece mal montada como advierte la autora). La cronología del grupo se fija en los siglos XVII y XVIII. No se indican medidas.

8. *Santa Cruz de Madrid*

Se estudia en este trabajo. Como las anteriores, corresponde al siglo XVII. Probablemente todas a la primera mitad del siglo.

9. *Museo de Pontevedra*

Mencionada por Temboury en la obra citada. Carecemos de noticias de ella.

10. *La Lastrilla (Segovia)*.

E. ARNÁEZ, o. c., fig. 5. Mismas indicaciones. Debe ser posterior al grupo antes citado.

11. *Museo de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco (Valladolid)*.

E. GARCÍA CHICO, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, 1960, 123 lám. CVI; VARIOS, *Guía del Museo de Santa María de Mediavilla*, Madrid, 1975; 94 lám. XLIV, 62 cm. Se data en la segunda mitad del siglo XVIII. J. C. BRASAS EGIDO, o. c., 263-264, fig. 369-370. Se data en la segunda mitad del siglo XVIII. Puede ser posterior al grupo citado en primer lugar.

12. *Monasterio de Carmelitas (Guadalajara).*

Exhibida en la *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto*, Madrid, 1941. Tan sólo conocemos una fotografía de la pieza.

En esta catalogación no incluimos otras piezas panormitanas de coral del siglo xvii tales como cálices, copones, vinajeras, campanillas, hostiarios, cruces de altar, medallones, pilas de agua bendita, y tampoco las de plata sin coral. Sobre este tema conviene consultar A. DANEU, o. c., si bien califica todas las piezas que cita en España como trapanenses, a pesar de que en varios casos hemos comprobado que llevan marcas de Palermo; también nuestra obra *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de Platería*, Madrid, 1982, 149-154. En breve pensamos ocuparnos con mayor profundidad de este tema.

13. *Convento de Arenas de San Pedro (Ávila).*

M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Ávila*, Madrid, 1983, 375.

ARTIFICES

Onofre de Espinosa

Uno de los artífices más importantes entre los que trabajaron en la Corte en la primera mitad del siglo xvii¹. Es probable que naciera en Madrid, pues son numerosos los plateros con el mismo apellido activos en la villa en el último cuarto del siglo xvi, aunque de ninguno podemos asegurar el parentesco con Onofre². Por las noticias que poseemos sobre su actividad suponemos el nacimiento hacia 1585-1590.

Los primeros datos conocidos le muestran trabajando para sendas instituciones eclesiásticas madrileñas: la capilla de la Congregación de la Concepción (luego establecida en el Colegio Imperial) en 1616³ y la iglesia parroquial de San Ginés, donde en las cuentas de fábrica de 1617 se anota el pago de una cruz nueva que se hizo deshaciendo la antigua⁴. En los años siguientes —1620 y 1624— se registran nuevos trabajos de Espinosa para San Ginés, pero se trata de simples aderezos de piezas⁵; ignoramos si en el segundo cuarto de siglo continuó

¹ Nos ocupamos de este artífice resumidamente en: *Diego de Zabalza, platero del duque de Lerma y de la reina Isabel de Borbón*, «Príncipe de Viana», 140-141 (1975), 621, y en «Platería» en *Historia de las artes aplicadas e industriales de España*, Madrid, 1982, 114 (coordinador A. BONET CORREA).

² Conocemos a Antonio (platero de plata; 1575-1596), otro Antonio (platero de oro, 1590-1620), Diego (1575-1588), Lorenzo (platero de oro, fallecido en 1594) y Nicolás (platero de oro, fallecido en 1613).

³ La noticia aparece, sin precisar la labor realizada, en E. TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1972, segunda edición, 119.

⁴ *Archivo parroquial de San Ginés de Madrid*, Libro de Fábrica I, visita de 1617. Se le pagaron 680 reales por la hechura y la plata que hubo de añadir sobre la de la cruz antigua.

⁵ *Ibidem*, visitas de 1620 y 1624. En la primera ocasión se le pagan 30 reales por aderezar el incensario y en la segunda 60 por arreglos en un cetro, manzana de una cruz e incensario.

su labor en dicha parroquia, pues no se conserva la documentación correspondiente a tal época. En 1618 data la cruz procesional que se conservaba en la iglesia parroquial de Cifuentes (Guadalajara) hasta la guerra civil y cuya existencia actual no hemos podido comprobar.

Entre tanto, había comenzado su relación con la Cofradía o Congregación de San Eloy de plateros madrileños. No perteneció a la Hermandad de Mancebos que acogía a los artífices solteros. Pero el 24 de junio de 1617 ingresó en la Congregación ⁶. Cuatro años más tarde —el 1 de julio de 1621— figura entre los otorgantes de un poder para procurar la aprobación de unas ordenanzas de la Platería ⁷ y el cabildo general del año siguiente —en sesión de 24 de junio de 1622— le elige mayordomo de la corporación; permanece un año en el cargo como era preceptivo y luego ocupa el de diputado hasta el 24 de junio de 1624 ⁸.

Tras la aprobación de las Ordenanzas en 1624 comenzaron en la platería madrileña las aprobaciones como maestro, las primeras de la vida corporativa. A partir de 18 de febrero de 1625 se concedieron aprobaciones sin examen a aquellos maestros que venían ejerciendo el arte en Madrid desde tiempo atrás. Espinosa fue aprobado como platero plata el 30 de febrero del año citado, ocupando el puesto cuadragesimocuarto, si bien no parece que el orden seguido respondiera a criterios definidos ⁹.

Poco después figura Espinosa entre los 200 artífices a quienes se repartió el servicio del 1 por ciento exigido por el año 1627 y que, según acuerdo entre la Platería y el Corregidor de la Villa, ascendió a 800 ducados. A Onofre se le repartieron 16 y 12 reales por el primero y segundo semestre respectivamente ¹⁰; se trata de cantidades poco importantes que le hacen ocupar el lugar número 75. Esto nos hace pensar que todavía su situación en la platería madrileña no era especialmente brillante.

En los años sucesivos Onofre de Espinosa fue asentándose en la corporación de San Eloy y desempeñó diversos oficios. El 24 de junio de 1628 fue elegido contador durante un año; el 20 de abril de 1629 pasó a ocupar el cargo de aprobador en el que permaneció hasta el 31 de julio de 1631; el 24 de junio de 1630 fue nombrado otra vez contador hasta el 9 de enero de 1631; y en noviembre de 1632 se le designó como repartidor del impuesto ¹¹.

Azcárate documentó unos importantes encargos realizados por el platero para el Buen Retiro en 1634 ¹². De una parte una lámpara para la ermita de San

⁶ Archivo del Colegio-Congregación de Madrid (A.C.C.M.). Libro de Cabildos (1588-1698), fol. 51 v.

⁷ Cfr. J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Los plateros madrileños. Estudio histórico jurídico de su organización corporativa*, Madrid, 1983, I, 65 ss. El poder se encuentra en A.C.C.M., leg. 1, núm. 15.

⁸ A.C.C.M., Libro de Cabildos cit., fol. 60 y 62.

⁹ A.C.C.M., Libro de Aprobaciones I (1625-1717), fol. 18.

¹⁰ A.C.C.M., Legajo de alcabalas.

¹¹ A.C.C.M., Libro de Cabildos cit., fol. 79v., 81v., 85v., 89 y 93.

¹² J. M. DE AZCÁRATE, «Anales de la construcción del Buen Retiro», *A.I.E.M.* I (1966), 113 y 115.

Isidro ¹³ y, de otra, todo el servicio de altar para la de San Jerónimo: cáliz y patena, vinajeras con salvilla y campanilla, hostiario, cruz de altar y candeleros y ramilletteros. Toda esta plata se fundió pero la noticia es de especial importancia pues nos muestra por primera vez a Espinosa en relación con el mecenazgo regio, formando así parte del más destacado grupo de plateros cortesianos de la época: los Zabalzas, Juan de Huete, Jorge de Quevedo, Pedro de Buitrago y Bartolomé de Escarramán Navarrete.

El auge de la actividad y de la potencia económica de Espinosa se manifestaba también en la puja que hizo en el arrendamiento de la renta de marcador de Villa en 1636. El 15 de marzo ofreció 150 reales más por cada uno de los ocho años del período de arrendamiento (1636-1643), elevando la cifra de salida de 10.050 a 10.200 reales anuales. A pesar de ello, no venció en la subasta ¹⁴.

Espinosa siguió ocupando cargos en la Congregación de San Eloy debido, sin duda, a su creciente prestigio. El 27 de junio de 1638 fue elegido aprobador y permaneció en el oficio hasta el 28 de junio de 1642. Mientras, el 13 de julio de 1640 se le nombró repartidor del donativo al Rey que por importe de 1.000 ducados había solicitado el Ayuntamiento ¹⁵.

Una importante obra —lamentablemente desaparecida— fue ejecutada por Espinosa en 1643; la custodia de la iglesia parroquial de Getafe (Madrid), de plata sobredorada con pedrería, y de siete kilogramos de peso aproximadamente ¹⁶. La obra se contrató el 5 de marzo y el artífice otorgó carta de pago en Getafe el 31 de mayo, lo que significa seguramente que la pieza se labró en sólo tres meses. El precio de la hechura fue de 13 ducados (143 reales) por marco, lo que representa uno de los más altos conocidos en toda la platería española del siglo XVII, en la que fue normal cobrar tres ducados, es decir, la mitad del valor del material. El precio total de la pieza no se indica —pues se pagó entre la fábrica de la iglesia (casi 4.000 reales) y los mayordomos de la Cofradía del Santísimo Sacramento— pero puede calcularse el conocer los precios de la hechura y el peso material en algo más de 570 ducados ¹⁷.

¹³ Recientemente, J. BROWN y J. J. ELLIOTT, *Un palacio para el Rey*, Madrid, 1981, 238, nota 88, recogen la noticia de la lámpara para la ermita de San Isidro, sin indicar el nombre de su artífice y datando el pago el 24 de julio de 1636. El documento está en el Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, leg. 3764, fol. 164-165.

¹⁴ *Archivo de la Secretaría del Ayuntamiento de Madrid*, 3-27-101.

¹⁵ A.C.C.M., Libro de Cabildos cit., fol. 117, 123, 125v. y 129v.

¹⁶ *Archivo parroquial de Getafe (Madrid)*, Libro de Fábrica (1644-1692), fol. 8v-9. La custodia pesó exactamente 30 marcos, 1 onza y 1 ochava.

¹⁷ Sólo a título indicativo destacaremos que Espinosa cobró por su trabajo —material aparte— el triple que Alonso Cano dos años más tarde por todas las pinturas del retablo colateral de la infancia de Cristo de la misma parroquia. Para la relación de Espinosa y Cano, véase nuestra ponencia en las II Jornadas de Arte del Instituto Diego Velázquez: «Varia canesca madrileña», *A.E.A.*, 231 (1985), 276-286.

De 1647 posemos una noticia fiscal poco concreta: figura en la lista de 48 plateros a quienes se efectuó un reparto de juro¹⁸.

En los últimos años de la vida de Espinosa se acumulan las noticias. En primer lugar, dos de carácter fiscal muy significativas por la elevada posición que ocupa el artifice. Para el adorno que se hizo en la Platería con motivo de la entrada de la reina Mariana de Habsburgo se repartieron cantidades diversas por la Congregación a 142 plateros. Espinosa hubo de contribuir con 300 reales; sólo seis artífices entregaron cantidades superiores. El mismo año 1649 se hizo otro reparto a cien plateros para costear el trigo que se prestó a la Villa. A Espinosa se le señalaron 330 reales, pero sólo entregó 220; por lo repartido Onofre fue el quinto y por lo entregado el octavo¹⁹.

Una obra de extraordinaria importancia fue realizada por Espinosa en 1649: un sillón de plata dorada precisamente para la nueva reina Mariana, lo que confirma su relación con los medios cortesanos. La pieza fue pesada por el contraste Francisco de Nápoles Mudarra el Mozo el 31 de mayo de 1649 —41 marcos y 5 ochavas, unos nueve kilogramos y medio— y tasada por los famosos artífices Cristóbal de Pancorbo y Pedro de Buitrago el 5 y 8 de julio de 1649 en 13.000 reales de hechura y 1.500 por el dorado. En total Espinosa recibió 17.170 reales el 6 de agosto de 1649 de orden del caballerizo mayor de la Reina²⁰. El precio en que se tasó la hechura es el más alto conocido en la historia de la platería hispánica, pues equivale a casi 317 reales por marco, más del doble de lo cobrado por la custodia de Getafe²¹. El sillón se describe compuesto por un arcón trasero y otro delantero con una ninfa por remate y cincelado de grutesco de medio relieve. Es evidente que la labor escultórica debía cubrir la pieza por entero —quizá la ninfa era de bulto redondo— y ello fue, sin duda, determinante del alto precio cobrado, aunque también la calidad de la obra hubo de ser tenida en cuenta.

Para la ejecución del sillón —al que hubo de dar fin en muy breve espacio de tiempo— contaría Espinosa con un nutrido obrador. No disponemos de muchos datos sobre aprendices y oficiales de plateros en el siglo XVII; por ello resulta más significativo que Diego Caballero Flórez, al aprobarse como maestro el 27 de abril de 1663 declare que había sido aprendiz de Espinosa²². Este obrador se ocuparía también de labores de tan poca monta como la limpieza y dorado de la

¹⁸ Sin otros detalles aparece el dato en M. CAPELLA MARTÍNEZ, *La industria en Madrid*, Madrid, 1962, 359-361.

¹⁹ A.C.C.M., Legajo de alcabalas.

²⁰ A.H.P.M., prot. 4195, fol. 1154.

²¹ El precio más alto que conocíamos hasta ahora eran los 235 reales por marco que cobró Juan de Arfe por algunas partes de la gran custodia de asiento de la catedral de Sevilla a fines del siglo XVI. La tasación se hizo en reales de plata, por lo que el precio no viene afectado por el proceso inflacionista que había mediado entre las fechas de una y otra obra. Para otros precios cfr. nuestra *Platería cit.*, 82.

²² A.C.C.M., Libro de Aprobaciones I (1625-1717), fol. 185.

cruz de la manga de la iglesia parroquial de Brea de Tajo (Madrid) por la que en las cuentas de fábrica del 6 de marzo de 1650 le abonaron a Espinosa menos de seis ducados ²³.

A pesar de que su posición económica debió ser cada vez más floreciente; Espinosa no llegó a tener casa propia. El 8 de abril de 1650 era inquilino de unas casas del pintor Andrés López, seguramente las que poseía en la Plateria desde 1616 y en las que también había vivido Alonso Cano ²⁴. En dicha fecha pagó Espinosa 720 reales a Diego de Cepeda, escribano de cámara del crimen, como administrador de los bienes de José Pulido (quizá el platero de este nombre); ignoramos el origen y circunstancias de esta deuda ²⁵.

Onofre de Espinosa murió entre la fecha citada y el 24 de marzo de 1651 en que su mujer, Gregoria de Espinosa, aparece ya viuda ²⁶. Como tal, paga 1.100 reales, que su marido debía al pintor Juan de Espinosa. La repetición del apellido suscita interesantes hipótesis. Indicamos al principio los numerosos artífices que aparecían con el mismo apellido a fines del siglo XVI. Señalaremos ahora que otros varios Espinosa se documentan como contemporáneos de Onofre ²⁷ o posteriores a él ²⁸, pero sin que sepamos nunca nada de su posible parentesco. Es muy probable que la mujer de Onofre fuera familiar de alguno de ellos.

Por otra parte, interesa la referencia al Espinosa pintor. Varios son los artistas del mismo nombre y apellido cuyas personalidades no se han podido deslindar hasta la fecha ²⁹. Pérez Sánchez consideró al que aparece en 1651 como autor de una serie de bodegones con uvas y adjudica a otro —a quien supone muerto en 1641— un bodegón con numerosas piezas de plata, firmado y fechado en 1624 ³⁰. Si la viuda mencionada lo fuera de un tercer Espinosa, llamado Juan Bautista, pintor toledano que sabemos murió entre fines de 1640 y 1644, no habría inconveniente en considerar al Espinosa del bodegón de 1624 como la misma persona a quien Onofre debía dinero al morir y, siguiendo la hipótesis, suponer que era de familia de plateros (quizá incluso pariente de Onofre o de

²³ Archivo parroquial de Brea de Tajo (Madrid), Libro de Fábrica III (1640-1741). El importe satisfecho fue de 2.199 mrs.

²⁴ Cfr. nuestra ponencia citada en la nota 17.

²⁵ M. AGULLÓ Y COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, 130. La noticia en A.H.P.M., prot. 9096, fol. 370.

²⁶ Id., *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, 140-141.

²⁷ Francisco, platero de oro, en 1613; Juan (documentado 1598-1642) y José (documentado 1630-1647) aprobados como plateros de plata el 20 de febrero de 1625 y el 17 de noviembre de 1639 respectivamente; Lázaro, platérro de oro aprobado en 1639.

²⁸ Todos aprobados como plateros de oro en las fechas que se indican: Isidro (1667), Manuel (1673) y Sebastián (1682).

²⁹ Véase el último estado de la cuestión en A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*, Madrid, 1983, 45, 58-59, 206.

³⁰ Puede verse reproducido en la obra citada en la nota anterior y con más claridad, por la nitidez y tamaño de la fotografía en C. HERNMARCK, *The art of the european silversmith. 1430-1830*, Londres, 1977, II, 239, lám. 641. En la actualidad, de propiedad privada.

Gregoria) lo que ayudaría a explicar la singularidad de su bodegón y la perfección con que se representan piezas de platería, que tendría con facilidad a la vista ¹¹.

Conocemos dos marcas del artífice, si bien ignoramos con detalle la cronología de su uso. Una, quizá la primera, se dispone en tres líneas: ONOF/REDES/PINOSA: la segunda sólo en dos: ONO/FRE con perfil de lóbulos, que publicamos en este estudio. Carlos Brasas ha mencionado una tercera marca en una cruz procesional del museo de la catedral de Palencia: ONO/FRE/DE/SP, seguramente anterior a las citadas ¹².

Catálogo

1. *Cruz procesional* (Cifuentes, Guadalajara). 1618. *Exposición de Orfebrería y Ropas de Culto*, Madrid, 1941. Sala V, núm. 14. Firmada en la espiga: Onofre d'Espinosa f año 1618 en mad. Existen fotografías de anverso y reverso. Ignoramos si se conserva en la actualidad en la sede citada.

2. *Cruz procesional* (Museo de la catedral de Palencia). Hacia 1610/25. Marca de cuatro líneas. J. C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*, Palencia, 1982; 89 fig. 199 y 200. El profesor Brasas vio además una marca de localidad consistente en un escudo coronado con castillos y leones que considera marca de corte de Madrid. No conocemos esta marca y preferimos reservar el juicio.

3. *Naveta* (Jirueque, Guadalajara). Hacia 1625. Marca de tres líneas.

4. *Naveta* (La Puebla de Montalbán, Toledo). Hacia 1625. Sin marcas. Hacemos la atribución por su gran similitud con la pieza precedente.

5. *Cáliz* (Catedral de Plasencia). 1632/35. Marca en dos líneas. De localidad y marcador. Citado por J. R. MELIDA, *Catálogo monumental de España. Provincia de Cáceres*, Madrid, 1924, II, 303-304, núm. 998 sin atribución alguna. Recientemente S. ANDRÉS ORDAX y F. J. GARCÍA MOGOLLÓN, *La platería de la catedral de Plasencia*, Cáceres, 1983, 85-86, núm. 29 consideran el escudo coronado con oso y madroño como doble torre con aureola, identificándola como marca de Trujillo; no conocen la del marcador Pedro Miguel, inédita hasta ahora. Es pieza semejante a la anterior, pero conserva la copa original con esmaltes como el pie.

6. *Cáliz* (Santa Cruz de Madrid). 1646/50. Marca en dos líneas. De localidad y marcador. Estudiada en este trabajo.

¹¹ Dejamos para próxima ocasión ocuparnos de los distintos pintores del siglo xvn llamados Juan o Juan Bautista de Espinosa. Indiquemos ahora tan sólo que el Espinosa más tardío —sea o no el de 1651— todavía vivía en 1677, en que tasa los bienes de doña María de Vera. A éste han de corresponder los bodegones con uvas, posteriores, a nuestro juicio, a la fecha que se les suele adjudicar.

¹² J. C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*, Palencia, 1982, 89. En realidad, la marca es ONO/FRE/DESPA (la N y la S invertidas), según pudo comprobar nuestra amiga y colaboradora Blanca Santamarina.

7. *Copón*. (Berninches, Guadalajara). Recogido en 1938 durante la guerra civil. Se menciona una marca Onofre y por estilo es obra del segundo cuarto del siglo xvii, lo que nos permite formular la atribución. Existe fotografía. Ignoramos si se conserva en la sede primitiva.

Pierre Germain

Platero parisino nacido hacia 1720. En 1737 entró como aprendiz con Nicolás Besnier y siete años más tarde alcanzó la aprobación como maestro. En 1748 publicó los *Eléments d'orfèvrerie*, colección de estampas con modelos de piezas de platería civil y alguna religiosa de exuberante carácter rococó; seis de las planchas fueron grabadas por Jacques Roettiers, también famoso artífice. Este repertorio tuvo indudable importancia y representa el más completo ejemplo del estilo rococó francés.

Sin embargo de la coincidencia de apellidos, parece que Pierre no tuvo relación familiar con el gran Thomas Germain ni con François Thomas, si bien trabajó en casa del primero y colaboró con el segundo en el juego de tocador que ejecutó para la princesa de Portugal en 1764-65 conservado en el Museu de Arte Antiga de Lisboa. De inmediato, en 1765, con Thomas Chancelier (aprobado en 1755) realizó otro juego de tocador para María Luisa de Parma con motivo de su matrimonio con el príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, el 4 de septiembre de 1765.

Aunque documentalmente sabemos del éxito y la fama de Pierre Germain, apenas se han publicado piezas suyas. Tan sólo conocemos un portavinagreras de 1774-75 en el Louvre. Su marca, con corona y flor de lis (como es común en los plateros parisinos de la época) recoge las iniciales de su nombre y apellido separadas por un dibujo que recuerda una gran «Y». Murió el artífice en 1783.

Ignacio Griñón

Nació seguramente en Madrid entre 1805 y 1810, pues en 1821 inició su aprendizaje como platero en la Real Fábrica de Platería. No llegó a conocer allí a su primer director —Antonio Martínez, quien había muerto en 1798— ni al famoso Celestino Espinosa —regente de 1815 a 1819— pero, sin duda, aprovechó sus modelos³³.

³³ Sobre ambos plateros véanse nuestros trabajos «Primera aproximación al platero Antonio Martínez, Goya, 160 (1981), 194-201, y *Exposición de Dibujos. Gremio de Joyeros y Plateros de Madrid e Ilustre Colegio-Congregación de San Eloy*, Madrid, 1985, en especial 14-15 y 39-42.

El 28 de enero de 1831 la Junta Particular del Colegio-Congregación de Artífices Plateros de Madrid vio su solicitud —elevada a la vez que la de su condiscípulo Juan Sellán— de aprobación como maestro e incorporación al Colegio. Entonces declara haber estado durante diez años como aprendiz en la llamada Fábrica de Martínez. La junta contestó que presentara certificación de limpieza de sangre, como se exigía a cualquier platero ya desde el comienzo de su aprendizaje. En la sesión siguiente, el 25 de febrero, se dio cuenta de que tanto Griñón como Sellán habían cumplido el trámite documental y suplicaban urgencia en la decisión corporativa. Ante ello la junta les autorizó pasar a examen. A Griñón se le hizo dibujar una taza y luego le tocó en suerte realizar la pieza núm. 11 del libro de dibujos para exámenes, que era una huevera. En la reunión del mes siguiente —el 29 de marzo— la junta vio la pieza hecha por Griñón, que no había sido la huevera, sino una taza (era frecuente que los aprobadores cambiaran la pieza a realizar por el aspirante, sobre todo si estaba pasada de moda) y acordó darle la aprobación como maestro ³⁴.

Aunque en su petición primera Griñón solicitó también la incorporación al Colegio, parece que después olvidó el asunto durante diez años. Según las ordenanzas vigentes la aprobación como maestro no bastaba para ejercer el arte con independencia, lo que no impidió que algunos plateros lo hicieran por tolerancia de los poderes públicos y la comprobada incapacidad del Colegio para vencerla, ahorrándose así trámites y el pago de derechos. De cualquier modo, no podemos asegurar que éste fuera el caso de Griñón. Es posible que trabajara a jornal con algún maestro, pues no se conoce pieza alguna con su marca hasta después de ser incorporado al Colegio. La nueva petición fue examinada en la sesión del 31 de agosto de 1841 de la junta particular, que le reconoció sin trabas como miembro del Colegio ³⁵.

Inmediatamente después Griñón debió comenzar una intensa actividad pues se conocen varias piezas suyas marcadas en 1842, todas de tipo civil, lo que lleva a pensar —si bien de modo aún provisional— que su clientela era privada. El mismo carácter tienen sus demás obras conocidas hasta 1853. Desde esta fecha coexisten las civiles y religiosas.

Contó el maestro con un primer aprendiz —Juan Pasquet— desde fecha indeterminada; el 1 de junio de 1845 se le concedió título de oficial, aunque es posible que ya se le hubiera reconocido como tal el 24 de octubre del año precedente; en 1860 este artífice actuaba como maestro platero ³⁶. Después no se le conocen otros aprendices que no sean sus hijos —Isidro, Julián y Juan— quienes

³⁴ A.C.C.M., Libro de Acuerdos (1827-1872), fol. 78, 80v. y 83v.

³⁵ *Ibidem*, fol. 271.

³⁶ *Ibidem*, fol. 325. Libro de Mancebos (1779-1888), 82v.

obtuvieron los títulos de oficiales el 1 de diciembre de 1859 ³⁷. En esta época en que las aprobaciones para los distintos grados de artífices plateros concedidas por el Colegio no tenían ya valor legal, eran raras las ocasiones en que se presentaba algún aspirante. Por eso no consta la concesión de cédulas de aprendiz ni de títulos de maestro aprobado para los hijos de Griñón. En cualquier caso no nos consta que perseveraran en el arte, a excepción de Juan, como luego se indicará.

Aunque la vida corporativa languideció notablemente desde mediados de siglo ante la pérdida de competencias y facultades, Griñón permaneció fiel a la tradición y mantuvo constantes relaciones con el Colegio desde 1857. Fue propuesto para el cargo de mayordomo en 1847, 1857 y 1862 sin resultar elegido más que en la última ocasión, y ocupó el cargo de 24 de junio de 1862 a 20 de junio de 1863. También fue nombrado aprobador al menos en 1860 ³⁸. Además, Griñón acudió asiduamente a las sesiones de las juntas particulares y generales durante el período 1857-1866 ³⁹; en cambio, en la reunión de 2 de junio de 1867 ya no se registra su asistencia ni en ninguna de las siguientes. De sus actuaciones concretas en relación al Colegio destaca la donación de una campanilla en 1860, su protesta en 1863 porque se propusiera a José Llusia para mayordomo en segundo lugar (lo que según la costumbre haría casi imposible su elección) ya que él como mayordomo saliente le había hablado para que aceptara el cargo, quedando ahora en situación airada, y su petición en el mismo año de que se socorriera con mayores limosnas a los artífices pobres que no pudo ser satisfecha.

Desde junio de 1848 figura como suscriptor de los socorros que el Colegio proporcionaba a los plateros necesitados con una cuota de cuatro reales mensuales que era (salvo una excepción) la que satisfacían los más importantes artífices ⁴⁰. Pero en 1885 su nombre había sido sustituido por el de su hijo Juan, lo que nos lleva a suponer que ya había muerto. Las piezas más modernas que conocemos con su marca están fechadas por las cronológicas de marcador en 1876; entre esta fecha y aquella hubo de morir.

Ya hemos indicado cómo se conocen obras civiles y religiosas de Griñón. Todas las civiles se hallan en colecciones particulares sin que cuenten con ninguna los museos públicos; ignoramos cualquier noticia sobre su origen. Las reli-

³⁷ A.C.C.M., Libro de Acuerdos cit., fol. 398v.

³⁸ *Ibidem*, fol. 341, 387v., 405, 411 y 414.

³⁹ *Ibidem*, fol. 389-391, 394-395, 398, 404, 406, 408, 413-415, 422-423, 425, 428, 430, 431 y 435. Las fechas de las sesiones son: 18-X-1857, 2, 19 y 20-VI y 25-XI-1858, 4-V y 1-XII-1859, 21-X-1860, 5 y 23-VI y 2-XI-1861, 23 y 24-VI-1862, 3, 20 y 21-VII-1863, 4 y 19-VI-1864, 12-III, 2 y 18-VI-1865, 2 y 17-VI-1866.

⁴⁰ A.C.C.M., Relación de suscriptores. Con la misma cuota figuran, por ejemplo, Juan Sellán, Ramón Espuñes, Celestino Ansorena, Félix Samper y Rodrigo Lobón.

giasas se hallan repartidas por muy diversos emplazamientos: Calahorra, Fuenterrabía, Cisneros, Orgaz, Leganés, Segovia, así como Santa Cruz y Descalzas Reales de Madrid. En todos los casos —a excepción quizá de las diversas piezas de las Descalzas— la llegada de las obras a sus destinos no parece que responda a encargos específicos al artífice sino a compras circunstanciales de las fábricas de las iglesias o de donantes particulares. De cualquier manera, es claro que Griñón consolidó su situación profesional y económica abarcando en su producción tanto las obras para culto como las de uso civil.

Catálogo

1. *Portavinagreras* (colección particular). 1842. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA, J. RABASCO, *Enciclopedia...*, núm. 752.
2. *Catavinos* (colección particular). 1842. *Ibidem*, núm. 753.
3. *Braserito* (colección particular). 1842. *Ibidem*, núm. 775.
4. *Candil* (Sala Daedalvs). 1844. Varios, *Plata espanyola des del segle XV al XIX*, Barcelona, 1979, núm. 54.
5. *Candelabros* (Sala Ansorena) 1848. *Subastas Ansorena* 82 (1984), 434 A.
6. *Juego de vinajeras* (S. Andrés de Calahorra, Rioja). 1853. J. G. MOYA VALGANÓN, *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Madrid, 1975, I, 247.
7. *Incensario* (Santa Cruz de Madrid). 1853.
8. *Juego de aguamanil* (col. M., Palma de Mallorca). 1855. Noticia facilitada por doña Teresa Maldonado.
9. *Palmatoria* (colección particular). 1859. *Enciclopedia...*, núm. 790.
10. *Bacia* (colección particular). 1859. *Enciclopedia...*, núm. 791.
11. *Palangana* (colección particular). 1859.
12. *Cáliz* (Fuenterrabía, Guipúzcoa). 1863, *Enciclopedia...*, núm. 796.
13. *Cirial* (Descalzas Reales), Madrid, 1863.
14. *Juego de altar* (Cisneros, Palencia). 1864. Varios, *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, Madrid, 1977, 141.
15. *Tacita con tapa y plato* (colección R. V. de Madrid). 1866.
16. *Juego de aguamanil* (Descalzas Reales). Madrid, 1868.
17. *Juego de vinajeras* (Descalzas Reales). Madrid, 1868.
18. *Cáliz* (Orgaz, Toledo). 1874.
19. *Palmatorias* (colección particular y C. Y. de Madrid), 1876.
20. *Corona* (Leganés, Madrid). Sin marca cronológica.
21. *Cáliz* (Catedral de Segovia). Sin marca cronológica. J. MONTALVO MARTÍN, *La platería religiosa en la Catedral de Segovia*, Madrid, 1983 (tesis de licenciatura inédita).
22. *Vaso* (colección A.). Pamplona. Sin marcas cronológicas.

Ignacio Martínez

Artifice madrileño de quien poseemos escasa información, entre otras razones porque la documentación corporativa es muy escueta en la época en que vivió. El 29 de junio de 1690 ingresó en la Hermandad de Mancebos plateros de San Eloy ⁴¹ y tres años más tarde, el 23 de junio de 1693 fue aprobado por la Congregación como platero de plata tras dibujar y hacer un jarro en el correspondiente examen ⁴².

En 1722 entregó cuatro reales —que fue la mínima cuota aportada por una veintena de artífices entre los 141 plateros contribuyentes— para costear el adorno de la Platería con motivo de la salida de los príncipes de Asturias para dar gracias a la Virgen de Atocha ⁴³.

Su nombre no aparece con posterioridad a esa fecha. En especial no figura entre los asistentes a las juntas generales de 1740, 1744 y 1745; sin duda, había muerto en esa época.

Tan sólo conocemos con su marca la *escribanía portátil* estudiada en este trabajo, que se data en 1711.

Juan Antonio Martínez

Platero asturiano nacido en San Martín de Ouzón en 1737. Realizó su aprendizaje en Madrid con su paisano Domingo Álvarez de Ron. El 26 de octubre de 1773 solicitó de la Congregación de San Eloy la aprobación como maestro platero de plata. La junta particular le admitió a examen el 29 de noviembre; dibujó e hizo una salsera. Fue aprobado el 20 de diciembre de dicho año ⁴⁴.

Desde su aprobación Martínez acudió con bastante regularidad a las juntas generales de la Congregación ⁴⁵, en la que ocupó los oficios normales: el 12 de junio de 1793 fue propuesto en primer lugar para el cargo de mayordomo, resultando elegido en la junta general del día siguiente; transcurrido un año pasó a diputado por espacio de otro y desde el 13 de junio de 1795 al mismo día de 1797 fue aprobador ⁴⁶. En los años siguientes, quizá por su avanzada edad, ya no se registra su asistencia a las juntas.

⁴¹ A.C.C.M., Libro de la Hermandad de Mancebos (1590-1778), fol. 116.

⁴² A.C.C.M., Libro de Aprobaciones (1625-1717), fol. 302 v.

⁴³ A.C.C.M., Legajo de alcabalas.

⁴⁴ A.C.C.M., Libro de Aprobaciones (1724-1814), fol. 183.

⁴⁵ A.C.C.M., Libro de Acuerdos (1745-1778), 183v., 245v. Libro de Acuerdos (1779-1786), 22, 63v, 137v., 244, 255v. (1786-1797) 8v., 18v., 101v., 175v.

⁴⁶ A.C.C.M., Libro de Acuerdos (1797-1827), fol. 271, 272, 290, 312, 327v., 342.

No conocemos noticias sobre posibles aprendices pero sí existen muchas de carácter fiscal que muestran a Juan Antonio Martínez en una situación económica si bien no muy destacada, claramente desahogada y estable. Las cantidades satisfechas por alcabalas fueron las siguientes: 1765-73: 6 reales (téngase en cuenta que recibió la aprobación el último año del periodo); 1774-75: 50 reales, 1776-78: 40 reales; 1779-80: 40 reales; 1781-82: 40 reales; 1783-84: 50 reales; 1785-86: 50 reales y 1787: 24 reales. También disponemos de datos sobre tres donativos. En 1784 figura con 4 reales en la oferta que la Platería hizo al Rey (94 de los 172 plateros en lista contribuyeron con mayor cantidad); en 1789, con motivo del adorno de la Platería por la exaltación al trono de Carlos IV se le repartieron 15 reales (128 de los 214 artífices tuvieron mayor cuota); y en 1793, en que se hizo una oferta mensual al Rey mientras durara la guerra, se comprometió a satisfacer diez reales (86 de los 230 plateros hicieron una oferta superior) ⁴⁷.

Dos domicilios conocemos de Martínez. En 1786 tenía casa y tienda en la Platería, núm. 6, manzana 415. Pero en 1808 vivía en la Cava Baja 27. En la relación de colegiales redactada el 1 de enero de 1808 figura además de este dato, el de que estaba casado y su edad: 70 años (sólo superada por otros seis plateros).

Por su ancianidad y puesto que no se le menciona más, singularmente en los repartos de 1809 y 1815, pensamos que debió morir en 1808 o comienzos del siguiente año.

La marca de sus tres piezas conocidas recoge la inicial del nombre con punto en la primera línea y el apellido abreviado en la segunda: I./MRNZ.

Catálogo

1. *Salvilla de mancerina*. 1779 (Santaolalla, Toledo).
2. *Custodia*. 1784 (Santa Cruz de Madrid).
3. *Cubiertos*. 1794 (Colección particular). A. FERNÁNDEZ, R. MUNOA y J. RABASCO, *Enciclopedia...*, núm. 677 (la inicial se lee como J.).

José Antonio de Zafra

Natural de Madrid, hizo su aprendizaje con el famoso platero de oro Benito de Alfaro. Fue aprobado en la misma facultad por la Congregación de San Eloy el 16 de agosto de 1732 ⁴⁸. Con rapidez fue elegido para varios cargos corporativos. El 3 de septiembre de 1736 se le nombró mayordomo por fallecimiento de

⁴⁷ A.C.C.M., Legajo de alcabalas.

⁴⁸ A.C.C.M., Libro de Aprobaciones (1724-1814), fol. 24.

José Santos de Moya y al término de su mandato, el 24 de junio de 1737, pasó a aprobador, oficio en el que permaneció exactamente dos años. Todavía el 29 de julio de 1739 se le designó con otros tres congregantes para hacer diversas diligencias ante la Real Junta de Comercio. El 22 de enero de 1740 fue uno de los 122 plateros que otorgó poder general para, entre otros asuntos, liberarse de la carga que se les quería imponer en la servidumbre de los oficios de la Hermandad de Nuestra Señora de los Siete Dolores ⁴⁹. El 6 de diciembre de 1741 recibieron la aprobación como maestros plateros de oro Pedro Francisco de Sierra y Pambley (hijo del también platero Pedro de Sierra) y Alonso Martínez (natural de Chinchón) quienes certificaron haber aprendido con Zafra ⁵⁰. En este decenio (1732-41) se agotan las relaciones de José Antonio de Zafra y la Congregación. Aunque en 1741 y 1745 se celebraron importantísimas reuniones de la Junta general a las que acudieron casi todos los plateros, Zafra no figuró entre los asistentes. Tampoco consta su nombre entre los plateros a quienes se repartía la alcabala, cuyas listas son completas desde el bienio 1747-48. Es posible que muriera en 1741, lo que explicaría también la coincidencia en la aprobación de sus oficiales.

Zafra fue nombrado platero de oro y plata de la Real Casa el 18 de diciembre de 1739 y juró el cargo el 5 de enero del año siguiente. Hay que destacar que su maestro Alfaro fue platero de oro de cámara desde 1714 y que había pasado en 1724 al servicio del infante Felipe. Por esta relación pudo llegar Zafra a ocupar también un oficio de platero real. Hay que destacar que su nombramiento fue de platero de oro —facultad en la que recibió la aprobación— pero también de platero de plata —especialidad a la que pertenecen sus obras conocidas en la actualidad.

Existen dos marcas diferentes de este artífice: la primera: JHP D/ZAFRA se observa en la custodia aquí estudiada. La segunda: ZAFRA, en las otras dos piezas que luego se mencionan.

Catálogo

1. *Custodia* (Santa Cruz de Madrid). 1733/42. Con marca del marcador de villa Juan López de Sopuerta y cronológica 33. Estudiada en este trabajo.
2. *Cáliz* (El Alamo, Madrid). 1733/42. Lleva las mismas marcas de localidad, marcador y cronológica que la pieza anterior.
3. *Marco* (Palacio Real de Madrid). 1738/47. Con marca del marcador de corte Bernardo Muñoz de Amador y cronológica 38. Enmarcando una carta de San Carlos Borromeo.

⁴⁹ A.C.C.M., Libro de Acuerdos (1697-1745), fol. 101, 107, 110v, 111 y 112.

⁵⁰ A.C.C.M., Libro de Aprobaciones (1724-1814), fol. 45.