

LA PLATERÍA BARROCA EN LA TIERRA DE TRUJILLO

JOSÉ ANTONIO RAMOS RUBIO
VICENTE MÉNDEZ HERNÁN

1. INTRODUCCIÓN

Las piezas de platería conservadas en las parroquias, ermitas y conventos de la Tierra de Trujillo, nos ofrecen un amplio abanico de tipologías, de las que hemos llegado a catalogar hasta una treintena de variantes diferentes: ánforas, arquetas, atriles, bandejas, cálices, campanillas, candeleros, ciriales, conchas de bautizar, copones, coronas, crismetas, cruces procesionales y de altar, cucharas, custodias, exvotos, incensarios, lámparas, navetas, patenas, pies de ostensorios, píxides, portapaces, portaviáticos y vinajeras.

En este apartado, es nuestro propósito hacer un recorrido a lo largo de todas ellas, estudiando sus orígenes, y tratando de discernir la precisa función para la que fueron creadas. Asimismo, analizamos desde un punto de vista iconográfico e iconológico, aquellas obras en cuya decoración, hechura o perfil, entra a formar parte importante el elemento figurativo.

Todo este estudio, queda a su vez enmarcado dentro de la lógica evolución de los estilos. A establecer sus diferencias, así como los elementos particulares que los definen, dedicamos el segundo capítulo de este apartado, tomando los cálices, al ser la tipología de la que se conservan más piezas, como útil directriz, a partir de los cuales ejemplificar la teoría.

En lo que respecta a las marcas, la mayoría de las piezas localizadas carecen de troquel. Destaca, no obstante, la importancia que tuvieron en nuestra zona de estudio, al igual que en toda España, los talleres cordobeses, de donde proceden un gran número de las obras catalogadas entre la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos de la centuria siguiente, que hemos citado en orden a estudiar la evolución de los estilos.

2. LOS CÁLICES. LA EVOLUCIÓN ESTILÍSTICA DE LA ORFEBRERÍA

El Purismo o Estilo de Felipe II

Desde la muerte de Felipe II en 1598, y más aún, durante el gobierno de su sucesor, la platería hispana sufre un proceso de centralismo, derivado de la trascendencia que toma la práctica cortesana conocida como Estilo Purista o Estilo Felipe II. De su

modo de hacer es definitiva la austeridad decorativa, que tras las primeras décadas del siglo XVII, en las que aún pervive el Manierismo geométrico, prescribe todo motivo ornamental.

En la forja de esta nueva manera tienen importancia capital los dictámenes de *Juan de Herrera*, cuya medida formación expresó magistralmente en los muros, volúmenes, aristas y paramentos continuos, del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Durante parte del siglo XVII, sus presupuestos perviven a través de personalidades como las de los importantes arquitectos cortesanos *Francisco de Mora* y su sobrino, *Juan Gómez de Mora*, en cuyas obras finales, sin embargo, advertimos un juego de volúmenes a través de los que romper la normativa y el severo canon clásico.

Asimismo, esta frialdad y austeridad decorativas tienen su fundamento en las leyes suntuarias dictaminadas durante los reinados de Felipe II y Felipe III¹. Prescripciones que tratan de poner remedio y solución a los desmesurados desfases presupuestarios, lógicos dentro de tan vasto Imperio, cuyo resultado final es una situación de continua bancarrota. Si bien es cierto, por el contrario, que tales preceptos contra el lujo estaban dirigidos mayormente al campo civil y no tanto al religioso, cuya demanda de ornamentos religiosos no se ve mermada, sino que incluso se acrecienta. Sólo así explicamos el amplio número de vestigios que de estos años guarda la Comarca de la Serena en sus parroquias y ermitas².

Ante la carencia de amplios repertorios ornamentales que habían distinguido las etapas precedentes, los orífices centran su cuidado en la riqueza compositiva que les permite el soberbio juego al que ahora someten los volúmenes. Amén de ésto, implantan y manejan en muchas piezas modelos arquitectónicos, cuyos órdenes clásicos, dórico y jónico sobre todo, cobran protagonismo singular. Pensemos en los patrones utilizados para los castilletes de custodias o cruces procesionales; línea ésta de la que tenemos excelentes paradigmas en el ostensorio custodiado en la iglesia parroquial de Garciaz.

Implicando los años finales del siglo XVI, la orfebrería purista extiende su dominio hasta los comedios de la centuria del seiscientos, toda vez que alarga su vigencia hasta las primeras décadas del siglo XVIII, donde ahora convive con modelos puramente barrocos. El rigorismo y la frialdad, procedentes de netas formas estructurales compuestas a partir de aristas frías y cortantes, amén de precisos elementos sometidos

¹ Pragmáticas como la del 19 de marzo de 1593, únicamente permitían la fabricación de objetos destinados al culto religioso. Le quedaba prohibido al platero el intercambio y fabricación de todo tipo de enseres destinados al ajuar doméstico, tales como bufetes, escritorios, rejuelas, etc. Idéntico espíritu primó en la pragmática de 2 de junio de 1600, donde ya se prohíbe hacer piezas de oro, plata o algún otro metal con relieves que contengan personajes o figuras, por lo que es clara la nueva y severa directriz que desde la Corte se está imponiendo al resto de la Península. *Ibid.*, 63.

² Circunstancia a la que están cooperando las grandes cantidades de plata que arribaban a Sevilla, provenientes desde el siglo XVI de Potosí; si bien es cierto que gran parte de este metal estaba destinado a cubrir las deudas que el Imperio continuamente generaba con los banqueros genoveses, tampoco debemos dejar escapar el hecho de que una gran parte quedaría destinada al culto religioso; a partir de esta razón, también puede explicarse el tremendo grosor que en estos momentos adquiere la chapa de plata. *Vid.*, E. J. HAMILTON, *El tesoro americano y la revolución de los precios en España. 1501-1650* (Barcelona, 1975), cap. II, «Importaciones de oro y plata americanas», 23-59.

a medición regulativa, presiden siluetas como la del cáliz que de la primera mitad de la centuria guarda la iglesia de Aldea del Obispo, con cabujones, o el que tiene la parroquia de Belén de Trujillo, con marcas de Toledo. Una copa en cuyas robustas formas contrastan con las más estilizadas de aquel otro conservado en el convento de San Miguel de Trujillo, ya de finales del siglo XVII, o el de la parroquia de Santa Marta de Magasca.

Particular de este género es la peana circular, suficientemente ancha y escasamente moldurada, que contribuye a consolidar la estabilidad que de por sí se desprende de este tipo de obras. Sirve de asiento singular para un astil incluido en un conjunto, en el que se mantiene la proporción sexquiáltera de *Juan de Arfe*, que acaso aumenta en altura y trasciende en una mayor proporción del vástago central, que cobra realce aún en perjuicio, unas veces de la copa, y otras del pie. A tal efecto contribuye el empleo generalizado que se viene haciendo del torno desde finales del siglo XVI y primeros años de la nueva centuria.

Un componente típico del estilo purista es el pequeño cilindro, o tamborcillo, desde el que el mástil de la pieza da comienzo a su recorrido y en cuyo promedio abraza un nudo periforme en apariencia, que a su vez se ve coronado de un toro circular. Desde esta moldura convexa, un vertiginoso adelgazamiento nos hace desembocar la vista en la copa que culmina la hechura, y en la que generalmente se imprimen amplias proporciones.

Pero el elemento decorativo que toma carta definitiva durante el Purismo, y que en parte contribuye a su definición, es la aplicación de esmaltes. En su introducción destaca sobre todo el de tipo *champlevé*³, aunque tampoco se descarta el modelo *cloisonné*. Dispuestos en cabujones circulares, ovales, rectangulares o romboidales, habitualmente en número de cuatro (pie, astil, sol, subcopa, etc.), suelen exhibir repetidamente el color azul turquesa, que por regla general es opaco. Junto a éste, y con el propósito de introducir en las obras un juego polícromo que anime en cierto grado los perfiles, se añade una gradación de irisaciones entre las que el verde, el rojo, el blanco o el color de la miel, cuentan con importancia.

Del mismo modo, adquiere cierta generalización la costumbre de engarzar en los cabujones piedras, que por lo común son falsas. Así acontece con el grial que tutela la parroquia de Aldea del Obispo, fechable en el siglo XVII. Un total de dieciséis cabujo-

³ Gran tradición cuenta en este sentido nuestro país, porque fue el creador de este tipo de esmaltes durante el románico, y sobre todo de un tipo de estructuras muy concretas que luego se difundieron a los no menos importantes talleres de Limoges. *Vid.*, J. HERNÁNDEZ PERERA, *Los esmaltes románicos y su origen español*, en «Goya», n.º 11 (1956), 297-303. A su vez, la técnica esmaltada cuenta con precisos antecedentes que bajo el influjo del arte bizantino se crean en los territorios de su imperio, hacia finales del siglo X y principios del XI. Una buena muestra de este tipo de obras las tenemos representadas en los catorce esmaltes celulares que, procedentes de la antigua colección *Svenigorodskoi*, se conservan en la actualidad en el Museo *Lázaro Galdiano*. *Vid.*, Wachtang DSHOBADZE ZIZICHWILI, *Esmaltes celulares en el Museo Lázaro Galdiano*, en «A. E. A.», n.º 102 (1953), 119-124. Más cercano en el tiempo tenemos el importante antecedente que para esta serie de técnicas impuso *Juan de Arfe*, en cuyo arte y estilo empiezan a utilizarse de forma paulatina los esmaltes verdes, azules e incluso polícromos. Tal es así, que hoy en día está considerado en cierto modo como el iniciador del estilo Purista, dada la sensación de estabilidad y sencillez de líneas que nos transmite su obra.

nes se adjudican tanto al pie como a la base, sirviendo de marco para las piedras de color azul pálido que lo aderezan. En esta línea también cabe hacer mención del cáliz conservado en la parroquia de Belén de Trujillo.

El Barroco

Con el tiempo, las cinco categorías antiestéticas que Henrich Wölfflin definió para el estilo barroco se van imponiendo al que se alzaba ya como un lenguaje agotado, falto de toda aquella axiomática resolución que hubiera sido necesaria para brindarnos un renovado lenguaje, a partir del cual plantear alternativas a las estructuras pensadas, medidas y frías del estilo purista.

La imposición del nuevo estilo conocerá, sin embargo, una primera etapa de transición, definida por la confluencia que en una misma creación tienen los dos titanes estilísticos (Purismo y Barroco) que ahora comparten vigencia. Si bien se conserva aún la estructura generada durante la primera mitad de la centuria, es cierto, por contra, que a ella se adhiere, a modo de película decorativa, un tipo de exorno en cuyo proceso constitutivo prima el decidido protagonismo que adquirirá inmediatamente la Naturaleza.

De este modo, y conforme a la clasificación de don Diego Angulo, la primera fase de este estilo mediterraneísta estaría constituida por una etapa previa, en la que a modo de antesala, confluyen los presupuestos de ambos estilos (Clasicismo y Barroco), dando lugar a una serie de piezas en las que el elemento vanguardista se pone de manifiesto a través de la decoración que cubre sus superficies. Cronológicamente se extiende desde los comedios del siglo XVII hasta 1675-1680, siendo en sí una etapa protobarroca, que tiene su correspondencia en los derroteros por los que en estos instantes discurren las producciones arquitectónicas, escultóricas, retablísticas..., etc..

Si bien conviven con las estructuras prebarrocas modelos previos de la estilística purista, también es cierto que advertimos la presencia de notas evolutivas, toda vez que los nudos o manzanas utilizan la forma semiovoide, a la que dinamiza el ensanchamiento de los platos. En estos momentos tiene su punto de origen el nuevo tipo de macolla que, poco después, se convertirá en la definitoria de la nueva expresión que se está gestando; aún compartirá durante algunos años el protagonismo impuesto por la resistencia a desaparecer que ejercen un cierto número de molduras, de entre las que destaca especialmente el imponente toro purista.

En lo que respecta a la ornamentación, elementos manieristas llegados a través del purismo, comparten su vigencia con otros, como el acanto, que empieza a ser protagonista en lo que es sobre todo la manzana de la pieza. A ello se unen los rectángulos, óvalos, rombos de lados curvos... Paulatinamente van desapareciendo los cabujones, que sin embargo no llegan a abandonarse del todo.

Aunque el nuevo estilo carezca aún de la unidad que lo define, desde 1680 el Barroco se muestra en todo su esplendor, perviviendo, una vez traspasada la frontera de 1750, en los caprichos, deleites y bagatelas del Rococó. Los contornos de las obras se van haciendo poco a poco mucho menos duros, proclives a sustituir las precedentes aristas afiladas y el resalte de los volúmenes arquitectónicos por la suavidad de la curva ondulante, que devendrá ulteriormente en la consideración de la obra total. Una labor

en la que las molduras, las estructuras integrantes, los elementos decorativos..., quedan fusionados; de ahí se deriva el que no sea la suma de partes a la que el Clasicismo nos tenía acostumbrados, el resultado final que se desprende de la contemplación de la pieza, sino la integración de un todo dentro de un conjunto fusionado⁴.

De tal discernimiento se deriva que las peanas, que prosiguen con su hechura circular, cuenten en su parte central con una base troncocónica a través de la cual fusionar e integrar en una misma sección, el final del pie y el principio del astil. Una tendencia hacia esta evolución demuestra la distribución que presenta uno de los cálices que posee el convento trujillano de Santa Clara: aún perviven formas plenamente puristas, sobre todo en la peana y vástago central que, sin embargo, tiende a unirse imperceptiblemente al primero a través del amplio tambor inicial que sustituye al reglamentario cilindro purista, a su vez con gallones convexos. A pesar de todo, es evidente el mayor protagonismo que cobran los platos que se superponen a partir de la macolla, al igual que también lo es la incipiente decoración que cubre aún partes netamente diferenciadas.

Un mayor grado de fusionismo exhibe otro de los cálices conservados en la parroquia de Belén de Trujillo, por cuyas formas voladas lo incluimos en las primeras décadas del siglo XVIII. Nos viene muy bien a la mano esta interesante pieza, pues a través de ella comprobamos la vigencia e importancia de la decoración realizada a buril, a través de la cual recrear elementos que tienen su punto de arranque original en el Manierismo: tal es el caso de la *ce* que, conviviendo con la ornamentación naturalista, es proclive a experimentar un abultamiento y una carnosidad naturalistas, definitorios del estilo Barroco.

En otras ocasiones sin embargo, obras como uno de los cálices lisos conservados en el convento de Santa Clara, en Trujillo, constituyen un vivo ejemplo de la vigencia que durante el último cuarto de la centuria tienen las estructuras puristas; orden que rebasará en muchos puntos los límites del siglo XVII, para hacerse presente incluso en los años del setecientos.

Característicos de la orfebrería barroca es el uso y abuso que se hace del torneado para la confección de los astiles, que pasan a estar constituidos por múltiples molduras que entran a formar parte de su composición. Ya lo exhibían los dos ejemplos anteriores que hemos citado para el caso del convento trujillano de Santa Clara, o el de San Miguel, en la misma localidad.

Por lo tanto, y tratando de sintetizar, digamos que los cálices de la segunda mitad del siglo XVII aún dependen plenamente de las estructuras puristas, si bien las peanas inician un proceso evolutivo que las hace tender hacia su unión imperceptible con el astil. Un vástago central, y según hemos comprobado en la Comarca de la Serena, que no se desprende tan fácilmente del cilindro de inicio, si bien en su hechura los platos se irán complicando en extremo gracias al uso del torneado.

⁴ Así lo puso de manifiesto M.^ª J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco* (Jerez de la Frontera, 1977), I, 196, nota 7, cuando definió el fusionismo como «la tendencia a unificar en un todo múltiples pormenores, asociando y mezclando elementos incluso contradictorios». «Es quizá», continúa afirmando, «la característica más acusada del barroco, no sólo en las artes aplicadas, sino también en la literatura». Citando a su vez, H. HATZFELD, *Estudios sobre el Barroco* (Madrid, 1964).

Es pues evidente el conservadurismo al que se inclinan las zonas más alejadas de los centros vanguardistas. Pero también es sintomático, no sólo de la pericia del orífice, o de su mayor o menor contacto con los nuevos presupuestos, sino de la disponibilidad que en ese determinado momento tuviera el caudal de la parroquia, siempre proclive a contratar y adquirir piezas parcas en ornato ante la facilidad que tal circunstancia llevaba implícita para su compra. Para estos momentos se han generalizado ya los listeles de las copas, que con mayor frecuencia se insertan en su tercio o tercer cuarto inferior.

El estilo rococó

Durante gran parte de los dos primeros tercios del siglo XVIII, el Barroco pleno continuaría teniendo la vigencia que una mentalidad conservadurista, apegada a lo conocido y opuesta a la vanguardia, le quiso conceder. Sin embargo, paralelo a este estilo más popular, en la Corte madrileña artífices franceses como *Juan Enrique Arnal*, *Juan Forget*, los hermanos *Larreur*, *Juan de San Faurí*, *Juan Farquet*, *Antoine des Barbes* o *Pierre Desboucotz*, al amparo de la nueva dinastía borbónica, ya habían introducido hacia la década de 1740 las primicias del nuevo estilo, a través de las que daban vida a las «jolies bagatelles», que están en la base de la formación del Rococó.

Un estilo, una nueva etapa, una mentalidad diferente y unos aires renovadores que, materializados en la orfebrería española a partir de los comedios de la centuria, llevan consigo la radical transformación de lo que hasta ahora había sido la lujuriente decoración Barroca. Un exorno que se verá tremendamente podado de su anterior aglomeración, dentro del brusco cambio que supone la implantación de unas superficies limpias y clarificadoras en las que se acentúa la línea curva y envolvente que ya había iniciado la estilística barroca.

Y es que no en vano el estilo «rocaille» ha sido definido en multitud de ocasiones como una tendencia femenina, coqueta, proclive a las ornamentaciones delicadas, de las que es plausible el contraste que ejerce la confrontación de las superficies lisas con las más finamente decoradas, y en las que además descuella la blandura y la moldeabilidad de las formas. Una tendencia cuyo carácter reside precisamente en la organización lineal de sus contornos, cuya silueta triunfa sobre una superficie desposeída ya de todo contenido.

Además, el Rococó es un estilo en cierto modo exótico, pues volviendo su mirada hacia oriente, integra dentro de su repertorio decorativo un amplio elenco de motivos chinoscos, que en su origen eran empleados, sobre todo, en el perfecto marco que ofrecía la porcelana.

Cronológicamente el Rococó no hace su aparición en la orfebrería hispana hasta después de 1750, siendo un estilo de cuya fragilidad parece derivar la corta vigencia que le es consustancial; una vez transcurrida su etapa de auge, 1770-1790, devendrá una década en la que ya hacen su aparición los motivos neoclásicos, que definitivamente serán impuestos en 1800.

La segunda mitad del siglo XVIII arranca y se define en nuestra zona de estudio por obras como el precioso cáliz dieciochesco de la parroquia de Herguijuela, de 1773 y con

marcas del platero *Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa*, y del contraste *Juan de Luque y Leiva*. A esta pieza se une el otro cáliz que guarda la iglesia de La Cumbre, de finales del siglo XVIII, elaborado por *Dionisio Martín*, con marcas de contrastía de *Patricio Castán*. En ambas obras destaca un tipo de astil de gran exuberancia e inventiva, que en las obras más evolucionadas surge de manera imperceptible de la base, sin rupturas violentas y sin ningún tipo de elemento intermedio. En definitiva, el astil rococó es aquél que se constituye en un verdadero nudo en toda su extensión. Puede tener una forma envolvente o helicoidal; o disponer de un nudo bulboso en su centro que, en el caso de los astiles cordobeses, se convierte en un marco apto para recibir la nutrida iconografía que es consustancial del estilo *rocaille*: con frecuencia se añaden cabezas de querubines, que pueden estar enmarcando los elementos de la Pasión o sujetar racimos de vid.

En la ornamentación del estilo Rococó sobresale, como elemento definitorio, la *rocaille*, que permanece unida la mayoría de las veces y de forma inseparable a la *ce*, que limita y centra sus contornos, al tiempo que los realza y complementa. Ya hemos visto cómo en España se está operando la introducción de los gustos franceses desde la década de 1740. Sin embargo, la rocalla, iniciada en el país galo a principios del siglo XVIII por *Pierre Lepautre*, y habiendo alcanzado su desarrollo antes de 1750 de manos de artistas como *Oppenordt*, *Vassé* y *Meissonnier*, ya fue introducida en España en las primeras décadas de la centuria del setecientos de mano de aquéllos diseñadores franceses que arribaron a nuestras costas con el ánimo de realizar diversas obras de carácter decorativo. Muy probablemente destinados a la Granja, *Oppenordt* efectuó hacia 1720 una serie de ricos dibujos decorativos; entre 1713 y 1715, *Vassé* realizó los diseños oportunos para la chimenea del Alcázar de Madrid; desde París se ejerce la influencia de *De Cotte*, desde donde envía diversos diseños y dibujos para Madrid⁵.

La *rocaille*, cuya fuente de inspiración está en la concha o en las rocas, elementos naturales a los que se trata de asemejar, puede llegar a adoptar un sinnúmero de variantes: entre ellas contamos las rocallas simétricas y asimétricas, la completa o media rocalla, la que se combina con las *ces*, la que aparece formando orlas, las entorchadas... El período de apogeo de la rocalla se sitúa en los años comprendidos entre 1750 y 1775, si bien es cierto que se prolonga hasta bien entrado el siglo XIX. Sin embargo, en el último tercio del siglo XVIII aparece la denominada rocalla decadente, compuesta sobre todo a partir del diseño que le confieren unas *ces* muy planas, en cuyos bordes trata de asemejarse la forma de un abanico. Así queda puesto de manifiesto en las rocallas que orlan los cálices que hemos citado, y que nos sirven de ejemplo para el estilo.

* * *

Un decreto de las Cortes de Cádiz de 1813, en virtud al cual todo platero podía abrir su taller libremente sin la necesidad de aprobar un examen previo, culmina una etapa de gestación que tiene su punto de fuga en el decenio 1770-1780, cuando comienza a cultivarse el Neoclasicismo por algunos de los orfebres madrileños, que poco a poco van acercando sus gustos y modos de hacer hacia los nuevos aires neoclásicos, que ya venían recorriendo Europa desde hacía varias décadas. El decreto de 1813, derogado y luego reiterado el 9 de marzo de 1842, lleva como consecuencia pareja el dar al traste con el carácter artesanal que hasta este momento había presidido el taller del orfice.

⁵ Yves BOTTINEAU, *Philip V and the Alcazar at Madrid*, en «The Burlington Magazine», 98 (March, 1956).

Importantes, para la difusión del Estilo Imperio son las figuras de *Domingo Urquiza* y *León Perate*, que fundan importantes dinastías de plateros madrileños que mantendrán su vigencia hasta mediados del siglo XIX. Pero mucho más determinante aún va a ser la fundación de la Real Fábrica de Platería bajo la protección de Carlos III, quien la aprueba en virtud de la Real Orden de 29 de abril de 1778, encomendando su dirección al aragonés *Antonio Martínez Barrio*.

La fábrica de *Martínez* es ya una factoría de carácter plenamente industrial que trabaja el metal a base de los troqueles de acero que le proporcionan las máquinas que de Francia e Inglaterra se habían importando para la ocasión⁶. Ello no hará sino profundizar en la frialdad que tímidamente había aflorado en algunas obras de finales del siglo XVIII, deviniendo en una espiral cuyo resultado final será la producción en serie y el anonimato del maestro, que desde ahora camina a convertirse en un mero accionador de palancas.

Tenemos aquí uno de los caracteres más importantes que va a presidir los diferentes estilos sucedidos a lo largo de las tumultuosas décadas del siglo XIX: la frialdad. Una frialdad que puede ser consecuencia de la severidad de líneas que vuelve a imponer el estilo Imperio, o fruto del espíritu romántico, ecléctico, que hace que en una misma pieza lleguen a convivir elementos estilísticos de raíz antitética. O puede ser sencillamente un coletazo más de la etapa decadente a la que asistimos con la nueva centuria.

El desarrollo del estilo Neoclásico o estilo Imperio ocupará las primeras décadas del siglo XIX, manteniendo su vigencia hasta lo que es prácticamente el final del reinado de Fernando VII. Es en la década de los 40 o los 50 cuando un nutrido número de artífices de vanguardia inician un lenguaje romántico a través del cual tratan de revivir los estilos del pasado, de tal manera que vuelve a implantarse en la platería hispana el excesivo figurativismo que el estilo precedente había borrado. Aunque la evolución es lenta, las consecuencias son inminentes, y así llegamos a contemplar obras neorrenacentistas, neobarrocas o neogóticas, que en la mayoría de las ocasiones terminan derivando hacia la confluencia de los estilos que lleva consigo el eclecticismo historicista. Su vigencia abarcará todo lo que es la segunda mitad del siglo XIX, penetrando incluso en las primeras décadas de una centuria que no ha logrado aún desenvolverse de los reelaborados estilos del pasado: el siglo XX.

Son sobre todo francesas las influencias que priman en la constitución del nuevo estilo, y no tanto las inglesas que Charles Oman ha pretendido señalar, no sin cierta razón⁷. A pesar de todo, es lógico que predominen las corrientes de allende los Pirineos por cuanto son numerosos los orífices que, originarios de París o sus alrededores, se instalan en la capital madrileña: *Juan Francisco Roumier*, del que tenemos algunas piezas catalogadas en nuestra comarca, *Nicolás Chameroi* y *Morin*. También arriban, procedentes de Italia, *Gian Battista Ferroni*, *Antonio Bendeti* o *José Giardini*.

Es, pues, la Real Fábrica de Platería de *Martínez* el núcleo fundamental a partir del cual se distribuyen las claves con las que luchar contra el Rococó. Surgen piezas suma-

⁶ Vid., Julio CAVESTANY, *La Real Fábrica de Platería*, en «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», XXXI (1923), 284-295; L. PÉREZ BUENO, *Del orfebre don Antonio Martínez. La Escuela de Platería en Madrid. Antecedentes de su establecimiento*, en «A.E.A.», n.º 44 (1941), 225-234; Ada MARSHALL JOHNSON, *The Royal Factory for Silversmiths*, in «Notes Hispanic» (The Hispanic Society of America. New York, 1942), 15-30.

⁷ Charles OMAN, *English influence in Spanish Silver*, en «A.E.A.», XLII (1969), 51-53.

mente austeras en las que la yuxtaposición de partes vuelve a enlazar con el estilo clásico, donde la pluralidad estaba reñida con la unidad barroca.

En las piezas de Estilo Imperio va a estar presente sobre todo el carácter funcional, por lo que prevalecen unos esquemas compositivos sencillos, a través de los cuales abaratar costes; por esta razón la calidad artística de esta serie de objetos es bastante baja. Priman, en definitiva, en su fabricación las formas sencillas, nada complicadas, a lo que unimos las superficies lisas, bruñidas, limpias, que tan sólo se ven alteradas por el aditamento de algún tipo de banda o cenefa decorativa en la que se da vida a un exorno de raíz netamente clásica.

Con respecto a los cálices hay que decir que se vuelve a las peanas circulares, mucho más estables que las bulbosas del rococó, en las que se hace evidente la tendencia al escalonamiento. Frecuentemente van dotadas de una pestaña vertical a través de la que se da paso a un perfil escasamente moldurado.

La importancia de las formas clasicistas no se hace patente tan sólo en una limpieza de superficies, una mentalidad medida o un tímido exorno. También se demuestra a través de la trasposición de auténticas formas estructurales tales como las ánforas, ahora convertidas en la verdadera fuente de inspiración para los astiles en forma de tronco de cono invertido, que centran los vástagos desde finales del siglo XVIII y durante todo el primer tercio del siglo XIX. Elocuentes son, en este sentido, los perfiles que nos hacen llegar las distintas iglesias y conventos de la Tierra de Trujillo, donde existe una gran variedad de este tipo de cálices, que proceden en su inmensa mayoría de los centros de producción cordobesa: dos cálices en Aldea del Obispo (con marcas de contrastía de *Diego de Vega y Torres*), Herguijuela (con marcas de *Antonio Ruiz de León, hijo*, y *diego de Vega y Torres*), dos en la iglesia trujillana de San Martín (también con marcas de *Vega y Torres*), Puerto de Santa Cruz, Santa Cruz de la Sierra, etc.

3. BANDEJAS

No es muy rica nuestra zona de estudio en esta particular tipología de la orfebrería religiosa, cuya función utilitaria destaca por encima de todo. Un ejemplo tenemos en la bandeja o salvilla conservada en la parroquiales de Herguijuela y Escorial, ya de finales del siglo XVIII y, por tanto, exponentes del cierre de un período; en ambos casos, las bandejas están destinadas a acoger el juego de vajillas que portan. Como norma general, y para el estilo rococó al que pertenece la obra que comentamos, cuenta este tipo de piezas con una forma ovalada donde la decoración queda tan sólo reducida al ondulante y mixtilíneo perfil que la rodea, y ello a pesar de que nos encontramos dentro del campo de acción del exuberante estilo *rocaille*.

A pesar del evidente carácter funcional de la pieza rastreamos un origen tipológico para la misma en el gran banquete que nos describe la Biblia⁸. Un banquete que tiene como principio recordar simbólicamente la Última Cena del Señor con sus Apóstoles, y para el que fueron empleadas todo un elenco de bandejas, ánforas y vasos. Si en un principio estos recipientes integraban el ajuar doméstico, posteriormente pasaron al culto religioso, y más aún, cuando en ese último ágape fue instituido el sacramento de

⁸ Mateo, 26, 26-29; Marcos, 14, 22-25; Lucas, 22, 14-20; Corintios, I, 11, 23-26.

la Comunión, fundamentada en la transustanciación del pan y del vino que ha de ser mezclado con una mínima proporción de agua: dos principios vitales que, hasta llegado el preciso momento, permanecen dentro de las vinajeras

4. CANDELEROS

Junto a las lámparas y los ciriales, los candeleros, los portabujías de la Edad Media y la Edad Moderna, e incluso de la época actual, se ponen de moda sobre todo a partir del siglo XVIII; pero como bien demuestra la colección de platería de la iglesia parroquial de Santa María de Trujillo, tuvieron asimismo un gran predicamento durante el siglo XVII. De este momento cronológico se conservan en el expresado templo un total de seis piezas agrupadas en juegos de dos, de tres e incluso alguna que queda individualizada, probablemente por pérdida, extravío o fundición de la que acaso fuera su pareja.

Un total de seis candeleros (cuya cronología se extiende desde el siglo XVII hasta las primeras décadas de la centuria del setecientos) evidencia la importancia que estos ejemplares tenían para el desarrollo del culto. Pero no menos substancial es la simbología que en torno a esta hechura se ha creado a lo largo de la Historia y que nos remite al emblema de la luz espiritual como simiente de vida y salvación eterna. Tenemos su origen tipológico en el candelabro de oro que formaba parte del Tabernáculo, donde primitivamente el Señor se reunía con su pueblo. Situado en el lado sur de este sacro lugar, estaba compuesto en un principio de seis brazos, de cada uno de los cuales deriva el origen estructural y simbólico de este tipo de pieza. Un antorchero de oro que en su origen desprendía una riqueza y belleza inusual, según intuimos de la imagen que el Libro del Éxodo nos ofrece: *«Harás también un candelabro de oro puro. Harás de oro macizo el candelabro, su pie y su tallo. Sus cálices —nudos y flores— formarán cuerpo con él. Saldrán seis brazos de sus lados: tres brazos de un lado y tres del otro. El primer brazo tendrá tres cálices en forma de flor de almendro, con nudo y flor; también el segundo brazo tendrá tres cálices en forma de flor de almendro, con nudo y flor; y así los seis brazos que salen del candelabro. En el mismo candelabro habrá cuatro cálices en forma de flor de almendro, con sus nudos y sus flores: un nudo debajo de los dos primeros brazos que forman cuerpo con el candelabro; otro, debajo de los dos siguientes, y un tercero, debajo de los dos últimos brazos; así con los seis brazos que salen del candelabro. Los nudos y los brazos formarán un cuerpo con el candelabro. Todo ello formará un cuerpo de oro puro macizo. Harás sus siete lámparas que colocarás encima de manera que den luz al frente»*⁹.

En el primer templo, en el Templo de Salomón, eran diez los candelabros que formaban parte del ajuar litúrgico¹⁰, luego reducidos a uno sólo en el Segundo Santuario; fue éste el que tras la conquista y destrucción de Jerusalén en el 70 d.C., fue llevado como trofeo a Roma y aún hoy en el arco de Tito puede contemplarse, junto con el Arca de la Alianza. Este candelabro permanecería en la mítica ciudad hasta el año 534, momento en el que el general de Justiniano, Belisario, lo llevó ante su presencia, perdiéndose para siempre las huellas de este preciado tesoro.

⁹ Éxodo, 25, 31-37.

¹⁰ Reyes, I, 7, 49.

Simbólicamente, el testimonio de Dios en la Tierra queda representado a través de los candeleros¹¹, cuya luz es símbolo del mismo Jesucristo, según nos afirma San Juan: «*Jesús les habló otra vez diciendo: Yo soy la luz del mundo; el que me siga no caminará en la oscuridad, sino que tendrá la luz de la vida*»¹².

Tipológicamente este tipo de piezas, al igual que otras, tales como las vinajeras con salvilla, los atriles o las mismas cruces de altar que posteriormente veremos, si bien se utilizan de forma genérica desde el siglo XVI, adquieren durante la centuria siguiente un desarrollo y auge especial, aunque no tanto como el que experimentan en el siglo XVIII y, sobre todo, durante el estilo Rococó.

Centrándonos en las obras citadas de la trujillana parroquia de Santa María la Mayor, gran parte de ellas procedentes de Córdoba, arrancan de una amplia base o pie donde la escasez de molduras y longitud de diámetro son dos características afines al estilo purista en cuyo seno nos estamos moviendo. El vástago central se inicia por el tamborcillo que recibe en su base, y a su vez es marco para la macolla de tipo periforme con listel inserto en el inicio de su tercio superior. De aquí parte el balaustre propiamente dicho, a través del cual se relaciona esta parte de la obra con la arandela final; queda resuelto dicho vástago a través de un adelgazado cilindro.

5. CONCHAS DE BAUTISMO

La concha de bautismo encuentra su razón de ser en el sacramento mediante el cual un nuevo adepto pasa a ser miembro de la comunidad cristiana: el Bautismo; gracia que tiene su origen en el que practicaba San Juan en el río Jordán¹³ y que posteriormente también sería recibido por parte de Jesucristo¹⁴.

La forma de concha o venera adoptada para proceder al bateo, tiene su correspondencia con la asociación que de ésta se hace con el agua, considerada como símbolo y fuente de fertilidad desde la Antigüedad. Ya en las sagradas escrituras el agua es fuente de dicha y seguridad¹⁵. Pero en la concha, está presente asimismo la idea de la muerte, en el sentido de que la prosperidad que simboliza, bien para una persona, para una comunidad o una generación entera, está en la muerte del ocupante primitivo de la misma, del fenecimiento de la generación precedente. Un mismo significado simi-

¹¹ Apocalipsis, 1, 12 y ss.

¹² Juan, 8, 12.

¹³ Marcos, 1, 4-5.

¹⁴ Mateo, 3, 13; Marcos, 1, 9; Lucas, 3, 21; Juan, 1, 29-34. Jesucristo considera el misterio de su pasión y de la muerte en la cruz como un auténtico bautismo, según nos comenta San Marcos cuando pidió a sus apóstoles que consideraran los sufrimientos que padecerán aquéllos que le sigan, en estos términos: «*¿Podéis beber la copa que yo voy a beber; o ser bautizados con el bautismo con que yo voy a ser bautizado?*» (...)«Como la copa que se ha de beber -ése cáliz de amargura que le será presentado durante su agonía en Getsemaní-, el bautismo que se va a recibir es una imagen de la pasión inminente», que nos viene a remitir en todo lo que un cristiano acepta cuando decide ser bautizado. Gérard de CHAMPEAUX y Dom Sébastien STERCKY, *Introducción a los símbolos*, vol. VII de «Europa Románica» (Madrid, 1985), 267.

¹⁵ Ezequiel, 47, 1.

lar le fue otorgado en la cultura azteca, que siempre asocia el molusco a la matriz de la mujer, y en consecuencia, a la regeneración y nacimiento de ella derivados¹⁶.

Varios ejemplos de esta curiosa tipología hemos hallado en la Tierra de Trujillo. El primero se custodia en la parroquial de Belén de Trujillo. Gracias a las marcas que hemos observado, pertenecientes al contraste *Diego de Vega y Torres*, nos es posible establecer la procedencia cordobesa de la obra. Estructuralmente, es una sencilla venera sin ningún tipo de aditamento ornamental; en ella, el Barroco trata de recrear en plata la forma propia de una vieira, cuyas dos valvas aparecen trabajadas y formadas por las catorce estrías con las que cuentan este tipo de conchas. Presenta además los laterales con las dos orejuelas que les son propias y que vienen así a recrear a través del preciado metal uno de los moluscos más frecuentes en la naturaleza. La misma procedencia presenta las que se conservan en las iglesias de Madroñera, San Martín y San Francisco de Trujillo, con el mismo punzón de contrastía.

6. COPONES

Al igual que el cáliz, el copón es una pieza primordial en el ajuar litúrgico, destinado a recibir y guardar en su copa las sagradas formas que en él se depositan. Durante el medievo eran las píxides, hostiarios o ciborios los que desempeñaban una función que pierden durante el Renacimiento, momento en el que son sustituidas por los copones, a los que se dota de un amplio pie semejante en estilo, tipología y decoración al de los cálices, amén de la consabida tapa destinada a proteger el sacro contenido.

Los copones catalogados en la zona de la Tierra de Trujillo se diferencian por exhibir unas tipologías sencillas, de limpias superficies y empaque bastante modesto, y la mayoría de ellos fechables en el siglo XVIII. De esta centuria es el copón de Escurial, dotado con sencillas formas molduradas. De finales de la centuria es el que se conserva en Madroñera, también sencillo, troquelado con el punzón de *Mateo Martínez Moreno* y por el del platero *Manuel Azcona y Martínez*.



Neoclásicos perfiles cuentan varios de los copones catalogados. Los nuevos aires academicistas son los responsables de la austeridad ornamental de una obra cuya decoración se reduce a incisas líneas concéntricas. Trazados que en la mayoría de las ocasiones son resultado de las técnicas industriales incorporadas al arte de la platería, ahora sumida en una evidente frialdad. Estructuralmente, es definido por los elementos que distinguen al nuevo estilo: peana troncocónica y acampanada; astil en forma de tronco de cono inver-

¹⁶ J. CHEVALIER, *Diccionario...*, o. c., 332-333.



tido, cuyo gollete superior recibe una amplia copa; y tapa rematada en una cruz de brazos lisos con ráfagas de rayos biselados añadidos en el crucero, que son de clara ascendencia rococó. En estas líneas podemos enmarcar los copones que custodian las iglesias de Aldea del Obispo, Belén de Trujillo, La Cumbre o San Francisco de Trujillo, todos ellos con el troquel del contraste *Diego de Vega y Torres*, y de comienzos del siglo XIX.

7. CORONAS

Es sobre todo durante el siglo XVII cuando la corona, destinada a culminar la cabeza de un santo patrón o de alguna imagen mariana, adquiere indudable auge. La explicación para este fenómeno está en la exaltación que de los mártires acometió el Concilio de Trento, al considerarlos como verdaderos me-

diadores entre los mortales y Cristo. «Era el reconocimiento de que Dios actúa a través de los hombres y de que la santidad se puede adquirir. No puede ofrecerse mayor esperanza a los creyentes»¹⁷.

No hay que dejar pasar por alto la importancia adquirida por el culto a la Virgen, profundamente abanderado desde la Contrarreforma y a partir del cual tales figuras recuperan su «carácter más estrictamente religioso, intentando dotarlas de un sentido cristiano indudable que las diferenciase de las imágenes renacentistas demasiado desacralizadas»¹⁸; pero al mismo tiempo, la Virgen, dotada de su corona, no debe dejar de perder su carácter celeste, próximo a los hombres, pero siempre por encima de ellos¹⁹. Muy probablemente por estas razones encontramos en la iglesia parroquial de Capilla un jugoso juego de seis coronas, todas ellas del siglo XVII, y que constituyen el único ejemplo de esta rica tipología en nuestra comarca.

¹⁷ J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, *La Escultura Barroca en España* (Madrid, 1991), p. 22.

¹⁸ Alba ÍBERO, *Imágenes de la maternidad de la pintura barroca*, en Isabel PÉREZ MOLINA, Marta VICENTE VALENTÍN, Eva CARRASCO DE LA FUENTE, y Antonio GIL, *La Mujer en el Antiguo Régimen, Imagen y realidad (s. XVI-XVIII)* (Barcelona, 1994), 101.

¹⁹ El portador de la corona, sea santo o imagen mariana, siempre está por encima del hombre, dado que en su simbolismo entran a formar parte tres factores fundamentales. En primer lugar, por su situación en el vértice de la cabeza siempre le confiere una significación preeminente, pues no solamente comparte los valores de la cima del cuerpo humano, sino también los más trascendentales. Por su forma circular, la más perfecta de cuantas se conocen, hace que el que la lleve participe de la naturaleza celeste, uniendo en su persona lo que está por debajo de él y por encima, pero siempre marcando una prístina frontera, que radica en la promesa de vida eterna que en sí misma siempre lleva consigo la corona. Por último, en ella quedan fundidas las insignias del poder y de la luz, acercándonos, y al mismo tiempo distanciándonos, de aquella persona que ha sido dotada de este perfecto símbolo. *Vid.*, J. CHEVALIER, *Diccionario...*, o. c., 346-347.

Estructuralmente, siguen la forma común de este tipo de hechuras que, en virtud a adaptarse a la cabeza de la imagen para la que estuvieran destinadas, cuentan con una lógica sección circular. Algunas de ellas presentan diademas intermedias que colaboran a tal finalidad, pero sin llegar al tipo de corona imperial generalizado a finales del siglo XVII y durante la centuria del setecientos.

Para los cincuenta primeros años del seiscientos anotamos la botina corona, fechada en 1653, que se conserva en Campolugar. El cincelado, y más aún el calado, han intervenido en el perfil de unos elementos decorativos que forman parte integrante de la estructura de la pieza: entre éstos destacan sobre todo las recurvadas y planas *ces* bajorrenacentistas, que segmentan todo el perímetro de la misma. En la diadema inferior destaca la presencia de los rombos, un motivo geométrico propio del Purismo y también de ascendencia manierista. También del siglo XVII son las coronas de la Virgen y el Niño que integran el ajuar litúrgico de la parroquia de Garciaz.

Mucho más sencillas, como corresponde a la estética que renueva el barroco, es la corona, ya del siglo XIX, conservada en la iglesia de Belén de Trujillo.

8. CRISMERAS

En la religión cristiana el aceite siempre ha sido un elemento muy relacionado con el culto y con los miembros que formaban e integraban la comunidad. En el Deuteronomio encontramos claras alusiones al aceite con el que Dios iba a enriquecer y dotar a su pueblo, por lo que desde estos momentos empieza a tener una connotación de elemento especialmente valorado. El aceite es un fruto valioso de la tierra que era empleado para muy diferentes usos: el de servir de alimento²⁰, proporcionar el combustible necesario para las lámparas²¹, como emoliente²² y, más aún, como ingrediente fundamental del aceite de la santa unción²³, finalidad a la que se destina la tipología que ocupa las presentes líneas.

El pueblo de Israel recurría a los santos óleos para ungir a los sacerdotes y los reyes:²⁴ Saúl, David, Salomón o Joas, son ejemplos de ello; comúnmente también se usaban para ungir a los enfermos²⁵ e incluso a los cadáveres²⁶. En la tradición católica, son tres tipos de óleos los que se usan en la liturgia: el destinado a los recién nacidos²⁷, a los catecúmenos y a los enfermos. Para contener el crisma se destinan precisamente las crismeras, cuya forma estructural, como a continuación veremos, varía de unos momentos a otros, aunque en esencia, la tipología suele ser la misma: formada comúnmente por dos pequeñas cantimploras o anforillas, una de ellas dividida en dos, para así poder contener los tipos señalados.

²⁰ Crónicas, II, 11, 11.

²¹ Éxodo, 35, 8.

²² Lucas, 10, 34.

²³ Éxodo, 30; y 24, 25.

²⁴ Levítico, 8, 12. Samuel, I, 10, 1.

²⁵ Marcos, 6, 13.

²⁶ Marcos, 14, 8; y 16, 1.

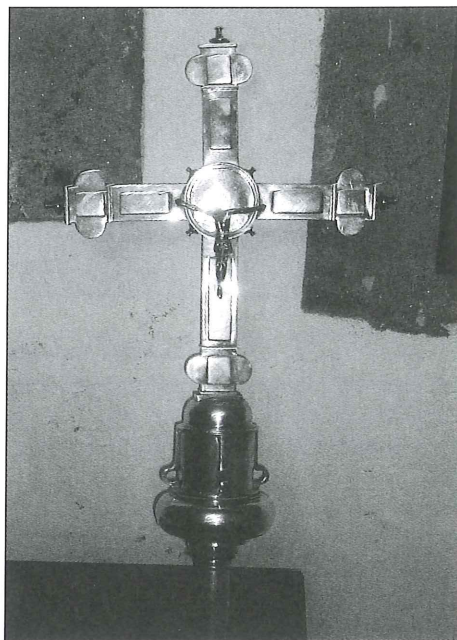
²⁷ Ya San Juan nos recuerda que incluso los bebés llevan consigo la unción del crisma. Juan, I, 2, 20 y 27.

Citemos las crismeras de la iglesia de Puerto de Santa Cruz, de comienzos del siglo XVII. Se trata de dos anforillas unidas en un principio a un vástago central. Junto a éstas, llama la atención el gran número de crismeras procedentes del siglo XIX, sin duda alguna, debido a la continua renovación a la que siempre ha estado sometida este tipo de pieza. Las tenemos en la iglesia de Belén de Trujillo (troquelada con las marcas de contrastía de *Diego de Vega y Torres* y de autor, *Antonio Ruiz de León, hijo*) y Madroñera (con la marca de *Diego de Vega y Torres*)

9. CRUCES PROCESIONALES

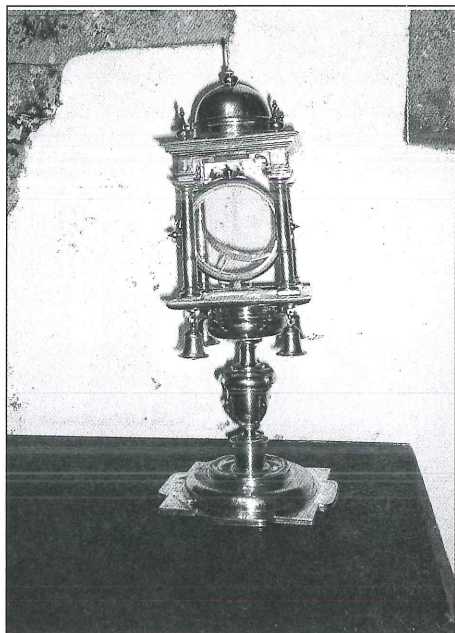
A juicio de la mayoría de los investigadores que en la actualidad se dedican al estudio de la orfebrería religiosa, es la cruz procesional uno de los elementos del ajuar litúrgico a través de los que mejor seguimos la evolución de los estilos. No sólo era la tarjeta de presentación de cualquier parroquia sino el distintivo de un pueblo entero, que vertía en ella multitud de donaciones tratando siempre de rivalizar con el vecino. Esta es la causa explicativa de que muchos de estos tesoros hayan llegado a nuestros días intactos, salvo la puntualización concreta de incidentes bélicos.

Desde la muerte de Felipe II en 1598 la platería hispana sufre un proceso en el que las reverberaciones ornamentales bajorenacentistas son sustituidas por una patente frialdad estructural, a cuyas líneas y fronteras se acoplan perfectamente los tímidos motivos decorativos que se resisten a desaparecer. Tal resolución purista desembocará en un agotamiento formal ante el cual se alzará el Barroco, cuyos presupuestos vuelven a enlazar con el exorno manierista, que de este modo pervive en la posterior evolución del estilo. Del siglo XVII, y dentro de esta línea, citemos la cruz procesional de la iglesia de Alcollarín, o la excelente cruz procesional de la parroquia de Garciaz, con una soberbia escultura del Crucificado. Aparte de los excelentes ejemplares que nos han llegado del siglo XVI, como son las cruces de Aldeacentenera o del convento de San Miguel en Trujillo, no hemos localizado en nuestra zona de estudio ningún otro ejemplar de este tipo.



10. CUSTODIAS

La causalidad explicativa de esta importantísima tipología del ajuar litúrgico, arranca de 1263, fecha en la que fue promulgada la Bula en virtud de la cual el Papa Urbano IV instituía la festividad del Corpus Christi que, posteriormente, sería ratificada en 1311 por el Concilio General de Viena bajo el pontificado de Clemente V. A estas pre-



misas se añadiría en 1316 el mandamiento de Juan XXII, según el cual el Santísimo Sacramenteo sería llevado en procesión, teniendo aquí, por tanto, el punto de arranque de las custodias procesionales, de gran predicamento y desarrollo en el arte cristiano, hasta tal punto que el pueblo español tuvo que ser dispensado de la obligación de que éstas fueran llevadas de las manos por los propios sacerdotes ante el excepcional desarrollo que adquirieron en nuestra Península²⁸. A pesar de que este dictamen de procesionar el Santísimo Sacramento fue decretado en 1316, tal costumbre, sin embargo, contaba con una gran tradición en varias ciudades europeas; así se documenta en urbes tan importantes como Toledo y Sevilla (1282), pero también en Angers, donde la tradición arranca desde 1019²⁹. En 1443, Eugenio IV ratificaría la Bula de 1263 del Pontífice Urbano IV.

A lo largo de la historiografía artística, los distintos modelos de custodia que fueron propiciándose a medida que los reclamaban las necesidades del ajuar litúrgico, han sido objeto de diferentes estudios. Entre ellos hay que destacar, como primigenio y fundamental, el llevado a cabo por Juan de Arfe en su *Varia Commesuración para la Esculptura y Architectura*, donde fundamentalmente distingue dos tipos: la custodia de asiento y la custodia de manos, también conocida como custodia portátil u ostensorio³⁰. Qué duda cabe que las grandes custodias procesionales siempre han quedado limitadas a una muy estrecha esfera de la comunidad católica, fundamentalmente las catedrales, ante el elevado coste de unas piezas que son realmente desmesuradas, y cuyo patrocinio podía quedar resuelto, en mayor o menor medida, por la pecunia del cabildo catedralicio. En algunas ocasiones también se dedican grandes custodias a los monasterios, tal como fue el caso del convento vallisoletano de Ntra. Sra. del Carmen, para el que Juan de Arfe realizó en 1592 el fastuoso ostensorio que hoy conserva el museo de Santa Cruz de Toledo y en cuyo contrato medió, dando cuenta de la relación que entonces se establecía entre los artistas, el escultor, vecino de Valladolid, *Esteban Jordán*³¹.

²⁸ Anselmo GASCÓN DE GOTOR, *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España* (Barcelona, 1916), 5-6.

²⁹ M.^a J. SANZ SERRANO, *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla* (Sevilla, 1978), 15.

³⁰ Probablemente haya que fijar su origen en el siglo XV. A. MARSHALL JOHNSON, *Hispanic silverwork* (Nueva York, 1944), 42. Con anterioridad, las Sagradas Formas quedaban recogidas en un ciborio, en el que hacia 1450 se comenzó a abrir un orificio que permitiera su contemplación. E. ENCISO VIANA y J. CANTERA ORIVE, *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria* (Vitoria, 1967), I, 248. Ambas citas a su vez recogidas por M.^a J. SANZ SERRANO, *La orfebrería Sevillana...*, o. c., I, 155.

³¹ J. M. CRUZ VALDOVINOS, *La custodia de Juan de Arfe...*, o. c., 9-29.

Ni que decir tiene que en la Tierra de Trujillo no hemos hallado ningún tipo de custodia de asiento, que en toda nuestra amplia región extremeña se reserva para tres puntos claves. De entre estos hay que destacar en primer lugar, y como ejemplo señero y particular de la Historia del Arte, la increíblemente desmesurada custodia que el platero vallisoletano *Juan del Burgo* realizó para la Catedral Metropolitana de Badajoz³². Junto a este gran manifestador se sitúa, asimismo, en importancia el conservado en Herrera del Duque, o la custodia-sagrario de la parroquial de Ntra. Sra. de la Consolación de Azuaga. En ocasiones, estas grandes custodias llegaron a contar con portentosas andas a través de las cuales poder hacerlas procesionar por las calles españolas. En nuestra región extremeña no conservamos ninguna de estas andas aunque sí tenemos noticias documentales de las que para la Catedral de Plasencia fueron realizadas en el siglo XV y posteriormente masacradas el 25 de octubre de 1810 a manos de las tropas españolas que luchaban en la Guerra de la Independencia.

Otro historiador del arte que ha dedicado parte de su trabajo al estudio del corpus de las custodias españolas ha sido Manuel Trens³³, que llega a hacer una división realmente profunda de los diferentes tipos. Este investigador, dentro de una división mucho más minuciosa, distingue las torres eucarísticas, típicamente góticas según el modelo difundido por *Enrique de Arfe*, y que tenían su precedente inmediato en aquellos altares de madera que normalmente estaban adosados a un pilar lateral y eran utilizados en Flandes para guardar el Santísimo Sacramento³⁴. Otro tipo constituyen las custodias-relicario, donde se vierten influencias góticas, procediendo algunas de ellas, tales como las de viril cilíndrico, de modelos alemanes. También propone la tipología de la custodia—copón, de doble uso, que solventaba la necesidad de encargar al platero dos piezas por separado, ahorrando con una lo que dos hubieran costado; este tipo se logra fácilmente, dado que tan sólo hay que añadir el viril a la tapa del copón por medio de un espigón que lo introduzca en el hueco de la cruz del remate. El cáliz-custodia se estructura a través del acople del viril a la copa del vaso sagrado mediante una lámina de plata sujeta en la base; qué duda cabe que esta bonita tipología, de carácter puramente español, está ahondando en ese significado simbólico que relaciona el Cuerpo de Cristo, expuesto en la custodia, con la Sangre Divina que contiene el cáliz. La última tipología que propone este investigador, la custodia de sol, es la que domina y prevalece en los ostensorios conservados en las parroquias, ermitas y conventos de la Comarca de la Serena, dado que fue realmente el tipo que más difusión adquirió en toda España, después de que surgiera en el último cuarto del siglo XVI. Estructuralmente, se conforma a través de un basamento, pie o peana, que puede ser circular o cuadrangular, según los casos y las zonas, y del que parte un astil que desemboca inmediatamente en el viril o sol propiamente dicho, adornado con un amplio elenco de rayos radiales, objeto de la evolución estilística a lo largo del tiempo. Es éste el mismo tipo de custodia a la que se refería Gascón de Gotor³⁵ cuando hablaba del ostensorio portátil o de manos, constituido por el disco solar

³² J. HERNÁNDEZ PERERA, *La Custodia de la Catedral de Badajoz*, en «Actas del I Congreso Español de Historia del Arte» (Trujillo-Cáceres, 1977). Juan Miguel LARIOS LARIOS, *Icografía Eucarística en la custodia de la Catedral de Badajoz*, en «Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños». T.º I, Historia del Arte (Cáceres, 1981), 135-155. Francisco TEJADA VIZUETE, *La plata en la Catedral de Badajoz* (Badajoz, 1988).

³³ Manuel TRENDS, *La Eucaristía en el Arte Español* (Barcelona, 1952), 302-316. IDEM, *Las custodias españolas* (Barcelona, 1952).

³⁴ F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Arfe. Escultores...*, o. c., 21.

³⁵ A. GASCÓN DE GOTOR, *El Corpus Christi...*, o. c., 45.

radiado, amén de todo el resto de elementos ya referidos. Dentro de las custodias procesionales amplía la clasificación de *Juan de Arfe y Villafañe*, distinguiendo entre las de templete y las de ciprés, de gran predicamento en la región levantina.

No conservamos en nuestra tierra ningún ejemplo de custodia del siglo XVI siendo, sin embargo, de gran interés las que de la siguiente centuria nos han llegado. Del estilo purista hemos encontrado el bonito ejemplar que custodia la parroquia de Garciaz. Se trata de un bello ostensorio en forma de templete, asentado en una base de forma cuadrangular, como es típico en el estilo Purista, y un astil en el que ya podemos advertir la importante molduración que va a sufrir esta zona de la pieza a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Lleva las cuatro campanillas pendientes del ostensorio, necesarios en otro tiempo para advertir a los fieles del paso del Santísimo Sacramento.

Magnífica es, asimismo, la custodia conservada en el convento de san Miguel, de Trujillo, la cual fechamos en el siglo XVIII. Es el mayor de los ostensorios y el más rico de los conservados en la Tierra trujillana. Tipológicamente se enmarca dentro de la modalidad de custodia con nudo en forma de templete y sol sencillo. La sobriedad que caracteriza a esta obra, parca por completo en ornatos, amén de la rigidez y frialdad que derivan de su conjunto, nos introducen en un momento estilístico en el que, a pesar de la crisis por la que pasa España en lo económico, no se escatima la gruesa chapa argénte³⁶. Una vez conformada la hechura, tal material sería sometido al enriquecedor dorado³⁷.

Gran sensación de estabilidad nos transmite el portentoso pie con el que obligatoriamente ha sido dotada una obra de estas dimensiones. Presenta una sección cuadrangular, con salientes igualmente rectangulares, cuya linealidad contrasta con la moldura cóncava que sobre él se desarrolla y, a su vez, se relaciona con el pequeño tambor romboidal sobre el que asienta el astil; vástago que a su vez se inicia por una superficie de lados curvos y rectos.

Adelgazado es el gollete a partir del cual arranca un complicado astil, que asienta en una peana cuyo perfil es muy parecido al que se difundió en tiempos de Felipe IV: el trazado asemeja la forma de un jarrón cuyo único exorno viene constituido por los ganchillos que a él se acoplan. Este elemento intermedio logra sobredimensionar la altura y esbeltez del complejo y ornado nudo. Un adelgazado elemento sobre ambos sirve de soporte para el portentoso sol doble que corona la obra.

La renovación del Barroco llegó con el Neoclasicismo, y la limpieza de ornato que éste trajo consigo, reducido, como sucede en el bello ejemplar de Villamesías, a guirnaldas y tímidos elementos, a base de nubes (procedentes del Rococó) que reodean el sol. Esta custodia de la iglesia de Villamesías es uno de los ejemplares más bonitos de los custodiados, dentro de estas fechas, en la provincia cacereña.

³⁶ Es consecuente, por tanto, que para explicar el estilo general de la pieza, según afirmaba Wölfflin, debemos integrarlo en la historia general de la época, pero más bien en aquella parcela referida a la mentalidad. H. WÖLFFLIN, *Renacimiento y Barroco* (Madrid, 1977), 139.

³⁷ Tradicionalmente, son tres los métodos empleados para proceder al dorado de una pieza: el más antiguo consiste en frotar la obra con una amalgama de mercurio y oro; también es frecuente disolver oro y cobre en el agua en la que luego se mojarán los trapos, con cuyas cenizas, y empleando un tapón de corcho, se frota la pieza; el tercer procedimiento es el que se emplea en la actualidad, conocido con el nombre de electrolítico. *Vid.*, Alejandro FERNÁNDEZ, Rafael MUNOY y Jorge RABASCO CAMPO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana* (Madrid, 1984), 81-83.

11. INCENSARIOS

La presencia en el ajuar litúrgico de este preciado objeto hunde sus raíces en la tradición bíblica, dentro de lo que es la Historia del Pueblo Elegido, donde ya se usaban frecuentemente dos tipos de incensarios: uno realizado en bronce³⁸, destinado a los días de diario y otro en oro, reservado para el día de la Expiación³⁹. El turíbulo se destina a quemar en él esa resina perfumada de color blanco, conocida como incienso, cuyo perfume está dedicado a ensalzar y glorificar a Dios⁴⁰. También entraba esta mezcla aromática en la composición del aceite santo con el que los sacerdotes eran consagrados⁴¹ y, asimismo, se incluía en el óleo vertido sobre la ofrenda de flor de harina⁴². Se pone de manifiesto, en consecuencia, el empleo y la importancia que adquirió esta particular goma resinosa en la Antigüedad, procedente de la India, de la Costa de Somalia y de Arabia. No olvidemos que fue el incienso uno de los dones regalados por los Magos de Oriente, junto con el brillante oro y la aromática mirra, al Niño recién nacido⁴³.

Estructuralmente, el incensario presenta una tipología adaptada a la finalidad para la que fue creado: la de quemar el incienso depositado sobre las brasas que dentro del mismo se colocan. Por tal motivo, cuenta en su parte inferior con un braserillo en forma de cuenco más o menos profundo, sobreelevado del suelo a través de un pie de no mucha altura. Sobre él se fija un cuerpo de humo cuya primera sección, generalmente cilíndrica, presenta un entramado calado ante la evidente necesidad de dejar salir las emanaciones de la combustión que se produce en el seno del hogar inferior. Una pequeña cupulilla, también calada, cubre esta primera sección; suele terminar en la argolla de la que a su vez pende una de las cinco cadenas que unen el turíbulo con la chapa superior, a través de la cual balancearlo en el aire y desprender así por todo el cuerpo de la iglesia el aroma perseguido. Ante el evidente carácter sagrado que lleva consigo tal acto, en algunas ocasiones se han tomado como símbolo de Cristo los árboles que producen el incienso.

De los incensarios catalogados, merece destacarse por su calidad el que custodia la parroquia de Herguijuela, del siglo XVII y sin marcar. Sobresale en esta obra el tremendo grosor empleado en la chapa de plata a partir de cuyo modelado se esculpen los elementos ornamentales que, fundamentalmente, son de trazado geométrico: óvalos, rectángulos de lados curvos, rombos..., etc.. Otros motivos, como las recurvadas *ces*, se dibujan en la chapa a partir de la labor que permite el buril. Estructuralmente, es lógico que el pequeño braserillo no presente una malla calada reservada, sin embargo, al cuerpo de humo y tronco de cono que lo corona a modo de bella pirámide herreriana.

³⁸ Números, 17, 4.

³⁹ Reyes, I, 7, 50.

⁴⁰ Eclesiástico, 50, 8 y 9, donde expresamente dice: «*como fuego e incienso en el incensario*». Durante la Edad Media, aparte de utilizar el incienso como aroma sagrado, era también un medio para perfumar, sobre todo, las iglesias de peregrinación, a las que arribaban caminantes con un no muy agradable aroma personal. Tal es la costumbre, por ejemplo, que se documenta en la Catedral de Santiago de Compostela, de la que se ha hecho emblemático su famoso botafumeiro.

⁴¹ Éxodo, 30, 34.

⁴² Levítico, 2, 1. 2. 15 y 16.

⁴³ Mateo, 2, 11.

12. NAVETAS

Atractiva es la simbología que el paso del tiempo ha creado en torno a esta pieza, que tiene como finalidad fundamental, dentro del ajuar litúrgico, servir de receptáculo para guardar el incienso que posteriormente se quemará en honor de la divinidad. Para transportarlo desde este recipiente hasta el incensario, suelen llevar las navetas una pequeña cucharilla, como bien nos demuestra una de las piezas estudiadas en el convento de Villanueva de la Serena (ya nos hemos referido a ella en su apartado correspondiente).

La naveta, ideada por los bizantinos en el siglo VIII⁴⁴, fue introducida en el ajuar litúrgico a raíz de la importancia que empezó a cobrar en el culto cristiano el empleo del incienso. Se trata de una pieza en forma de una nave o barco, tantas veces nombrado en la Biblia y de tantas resonancias simbólicas.

Precisamente, el hombre que Cristo escogió para ser la primera piedra en la que asentar su Iglesia fue Pedro, en un principio conocido como Simón; su profesión, al igual que la de su hermano Andrés, su padre Jonás y sus asociados, Zebedeo e hijos, era la de estar dedicado a la pesca en el lago de Genesaret⁴⁵. De este oficio, así como del episodio que acaeció en las aguas donde solían echar las redes, surgió la idea de Pedro como pescador de hombres. Una simbología a la que se asocia asimismo el otro Príncipe de la Iglesia, Pablo de Tarso, para muchos de cuyos viajes (Jerusalén, Damasco, Antioquía, Galicia, Atenas, Roma...) empleó, en su totalidad o en parte, la nave. Un barco que, por tanto, está destinado a la evangelización del mundo, a la pesca de un número de adeptos que, poco a poco, fueron abrazando la religión cristiana.

Para nuestro estudio en particular, referido a la Tierra de Trujillo, fue el modelo tradicional el que estuvo en la mente de los plateros cuando acometieron la hechura del estupendo ejemplar que, dentro de esta tipología, conserva la parroquia de Herguijuela. En ella el exorno se ha limitado en extremo, aún a costa de importantes elementos estructurales, tales como la barandilla de cubierta o la presencia del mismo timón. Los elementos decorativos se reducen, por tanto, en extremo, presentes en los gallones que decoran la obra.

Como renovación ya del Barroco, citemos las navetas del siglo XIX de las iglesias de Belén de Trujillo y, procedentes de Córdoba y dotadas con el troquel de *Diego de Vega y Torres*, de Garciaz y La Cumbre.

13. VINAJERAS

También encuentran su representación en la Tierra de Trujillo los juegos de vinajeras, tan importantes en el ajuar litúrgico, dada su finalidad de contener el agua y el vino que serán consagrados durante la celebración de la misa. Tienen, por tanto, su lógica

⁴⁴ Julio GUILLÉN, *Navetas litúrgicas*, en «Arte Español», XI (1933), 328. Forma de naveta tienen también los monumentos megalíticos ciclópeos de la isla de Menorca, en los que se plasma la forma de una nave invertida, con doble atrio y cámara interior. En ellos queda patente la idea del viaje *post mortem*, que más tarde en el cristianismo encuentra el apoyo que le ofrece la figura de Jesucristo.

⁴⁵ Mateo, 4, 18; Marcos, 1, 16; Lucas, 5, 3 y ss.

explicación en el momento en el que Cristo, la noche antes su Pasión, instituyó el sacramento de la Eucaristía con la finalidad de que fuera recordado desde ese momento en adelante⁴⁶.

Precisamente las vinajeras se destinan a contener el agua y el vino que, después de la transustanciación, se convierten en la Sangre de Cristo. De aquí deriva el que muchas de estas piezas presenten inscripciones (sobre todo en el pistero) o letras, generalmente realizadas a la fundición, con la finalidad de aludir a su contenido.

Las obras que hemos localizado pertenecen ya a los últimos años del Barroco. Destacan las conservadas en la iglesia trujillana de San Martín (con el punzón de autor de *Antonio Ruiz de León, hijo*) o en el convento de San Miguel, en la misma localidad de Trujillo, ya de comienzos del siglo XIX.

⁴⁶ Mateo, 26, 26-29; Marcos, 14, 22-25; Lucas, 22, 14-20; Corintios I, 11; 23-26.