

LA PLATERÍA DEL MONASTERIO DE SAN MIGUEL Y SANTA ISABEL DE TRUJILLO

JOSÉ ANTONIO RAMOS RUBIO
VICENTE MÉNDEZ HERNÁN

La colección de platería que conserva en la actualidad el convento de San Miguel, en Trujillo, no es muy amplia en cuanto a número de piezas, pero de gran interés por la calidad de las obras y, sobre todo, por los autores responsables de las mismas, de entre los que es necesario resaltar la presencia del platero cordobés *Damián de Castro* en su faceta de fiel contraste de plata y oro. Junto a esto, cabe señalar que algunas de las piezas que hoy día componen el ajuar litúrgico del convento de San Miguel proceden del convento de dominicas que hubo en Orellana la Vieja.

1. Arqueta eucarística

Material: plata en su color.

Dimensiones: 17 cm de altura; 29,5 cm de anchura y 16 cm de profundidad.

Estado de conservación: excelente.

Marcas: no tiene.

Cronología: siglo XIX.



Fig. 1. Arca.

Tan sólo una arqueta (Fig. 1) hemos localizado en el convento trujillano, realizada en plata, sobre un alma de madera. Estilísticamente, la obra se enmarca en un momento en el que es característica la combinación de distintos motivos decorativos procedentes de estilo del pasado, y con esto me refiero al eclecticismo del siglo XIX. Enmarcan los distintos frentes de la pieza sartas de perlas que encierran en su interior motivos de tipo vegetal, muy carnosos, combinados con tallos, *ces* y elementos simbólicos alusivos a la Eucaristía, como son las espi-

gas de trigo. Entre los motivos iconográficos, descuellan los leones enfrentados que custodian la cerradura de la pieza, enmarcando por ambos lados el escudo de la Orden de Predicadores que timbra una bella testa de querubín halado. Interesa destacar la simbología del león, alegoría de Jesús, que recibe el nombre de *León de la Tribu de Judá*, al que está unido el emblema de la realeza por cuanto el cetro fue asignado a este cuarto hijo de Jacob¹. En consecuencia, Cristo adquiere la fuerza que siempre se ha destacado en el león², gracias a la cual contó con un incomparable impulso expansivo en el que su formidable voz siempre se mantuvo presente en los desiertos: *“Ruge Yahvé desde Sión, desde Jerusalén hace oír su voz, y el cielo y la tierra se estremecerán. Más Yahvé será un refugio para su pueblo, una fortaleza para los hijos de Israel”*.

Asimismo el león es símbolo de la Resurrección, emblema bíblico de la muerte de Jesucristo, de sus dos naturalezas, de su ciencia y vigilancia así como del amor en el que se fundamenta su doctrina⁴. Pero el león también es imagen de Satán, de los símbolos y de la herejía que tiene su reino⁵, y recibe el nombre de fuerte al ser comparado con él, siempre buscando a quien pueda devorar, rampante y rugiente; sobre Satanás triunfa la iglesia de Cristo, representado a través de la naturaleza mística que se deriva de la lectura metafórica de los ángeles que apoyan sobre las garras⁶. Y es a través de la lectura de la palabra de Dios, leída sobre el atril que nos ocupa, como se puede vencer al pecado y a los malos vicios a los que llega el hombre cuando se aparta del camino recto.

* * *

Aunque este tipo de piezas adquirió durante el desarrollo de los siglos medievales una importancia fundamental en el ajuar litúrgico, no hemos de olvidar que ya los artistas de la Cultura Islámica trabajaban con estas tipologías, en las que las decoraciones basándose en animales fantásticos, entrelazados con tallos vegetales, daban lugar a bellas obras destinadas a usos profanos: generalmente para guardar perfumense, ungüentos, aceites aromáticos, pomadas, etc. Bellas muestras de este tipo las tenemos reflejadas en la arqueta de Leyre, de la Catedral de Pamplona, donde las labores miniaturistas de ataurique vegetal sobre marfil son verdaderamente deliciosas. Ejemplos paralelos del rico material quedan impresos en el bote de marfil del Museo Arqueológico Nacional o en el Bote de Almoguirra del parisino Museo del Louvre.

Obras más directamente relacionadas con las labores de platería que estamos analizando en el presente trabajo las tenemos en la arqueta de la Catedral de Gerona, regalada por Alhakam II a su hijo Hixem, en la que un alma de madera queda recubierta con una

1 Génesis, 49, 9. *Vid., etiam*, Apocalipsis, 5, 5. Será precisamente en esta familia, la de Jacob, en la que por elección de gracia, Cristo nacería. Mateo, 1, 2.

2 Samuel, II, 17, 10.

3 Joel, 4, 16.

4 Louis CHARBONNEAU-LASSAY, *El Bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y la Edad Media*. Barcelona, 1996, pp. 35-50.

5 Mateo, 12, 26.

6 Pedro, I, 5, 8.

fina chapa de plata por completo repujada; la arqueta de Silos, depositada en la actualidad en el Museo de Burgos y firmada en el año 1026 por un tal Mohamed Ibn Zelyan, cuenta con bisagras y bordes de bronce, que enmarcan las ricas labores trabajadas sobre el marfil, ocultando de este modo el alma de madera que tienen la obra. También la arqueta de la Catedral de Tortosa (Tarragona, siglo XII) supone una variedad dentro de los ejemplos que estamos analizando, al igual que también lo es la arqueta del Instituto Valenciano de don Juan, en Madrid (posterior al siglo XIV), para la que se optó por un diseño poligonal de incrustaciones de marfil sobre madera engarzada con cobre dorado.

Con ejemplos de este tipo, llegados a manos cristianas a través de botines de conquista o por medio de las actividades comerciales practicadas con el infiel, es claro el antecedente que estas arquetas nos brindan para obras como las que analizamos en estas líneas. Hechuras que, sin embargo, contaron con un desarrollo particular dentro del mundo cristiano, dado que el antecedente de esta tipología hay que buscarlo en los textos bíblicos que nos remiten directamente al Arca del Pacto o de la Alianza. Durante la Edad Media tuvieron la finalidad de guardar el Santísimo Sacramento, en sustitución de unos sagrarios que no se generalizarán en el ajuar litúrgico hasta el siglo XVI. Pero también sirvieron en muchas ocasiones para albergar las reliquias de los santos, como se documenta en la arqueta de San Froilán, en el altar mayor de la Catedral de León, concertada en 1519 y terminada al año siguiente por *Enrique de Arfe*.

El Arca del Pacto, de Dios, del Testimonio o de Jehová, era el principal objeto que contenía el Tabernáculo, el templo portátil y provisional en el que el Señor se encontraba con su pueblo y cuya construcción ordenó en el Sinaí a Moisés; este pequeño templo portátil, a modo de tienda, acompañaría a los israelitas en su peregrinación por el desierto, quedando posteriormente en pie en la Tierra Prometida hasta el establecimiento del reino en paz bajo Salomón⁷.

El Arca de la Alianza debía estar depositada en el Sancta Sanctorum del templo portátil. En el Libro del Éxodo se nos narra su construcción de este modo: *“Hizo Besalel el arca de madera de acacia, de dos codos y medio de larga, uno y medio de ancha y uno y medio de alta. La recubrió de oro puro por dentro y por fuera y le hizo una moldura de torno. Fundió para ella cuatro anillos de oro para sus cuatro pies, dos a un lado y dos a otro”*⁸. Contenía el Arca de la Alianza las dos Tablas de la Ley⁹ que condenaban a muerte al pecador y lo excluían de la presencia de Dios. Una vez al año el sumo sacerdote ponía allí la sangre de la expiación ofrecida por los pecados cometidos por el pueblo¹⁰, que, con la Muerte de Cristo en la cruz y derrame de su sangre, serían redimido. De este modo, el Arca queda identificada con el mismo Cristo, del que también son símbolos el vaso de maná y la vara de Aarón que había florecido y que asimismo en ella se contenían¹¹.

7 Éxodo, 25, 31. La importancia del tabernáculo deriva de la dedicación que a él se le hace en el Libro del Éxodo, llegando a constituir la tercera parte del mismo.

8 *Ibid.*, 37, 1-3; 25, 10-15.

9 *Ibid.*, 25, 16. Hebreos, 9, 4.

10 Éxodo, 27, 17. Levítico, 16, 14-15.

11 Éxodo, 16, 33. Hebreos, 9; 4.

Arqueta eucarística es el nombre con el que se conocen estos objetos destinados a contener todo lo referente a la Consagración del pan y del vino, funcionando durante los primeros tiempos a modo de verdaderos sagrarios, simbolizando la naturaleza material y espiritual del poder divino que hace que todo renazca y nada se pierda¹². Tal fue la finalidad con la que la Escuela Francesa de Limoges realizó, en el siglo XIII, la arqueta eucarística con bustos de ángeles, del Museo Metropolitano de Nueva York, en la que se empleó el esmalte campado sobre cobre dorado. De la misma colección es cita obligada la arqueta del siglo XII, de plata y plata dorada sobre madera con entalles antiguos y piedras semipreciosas, procedente del Valle del Mosa o Alemania¹³.

En otras ocasiones, como ya apuntábamos, las arquetas se destinaban a contener las reliquias del santo patrono. Bello ejemplo constituye la arqueta de la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Berzocana, una obra de la década de 1580 en la que se conservan los restos mortales de San Fulgencio y Santa Florentina, los hermanos de San Leandro y San Isidoro de Sevilla, patronos de la Diócesis de Plasencia. Dada la belleza que exhibe esta pieza, en cuya composición también entró a formar parte importante la concha de carey, muy probablemente fue regalada por Felipe II y realizada en algún taller cortesano.

3. 2. Cálices

2.1. Cáliz del siglo XVII

Material: plata sobredorada.

Dimensiones: 21,5 cm de altura; 8,8 cm de diámetro de la copa y 13 cm de diámetro del pie.

Estado de conservación: excelente.

Marcas: no tiene.

Cronología: finales del siglo XVII.

El cáliz (Fig. 2) presenta una amplia base, algo plana y escasamente moldurada. El astil presenta el diseño característico del siglo XVII, aunque con la particularidad de llevar numerosas molduras y platos; su sección es cilíndrica, y carea de un nudo destacado. La copa es lía y de formas abiertas; incluye un listel en su tercio inferior.



Fig. 2. Cáliz s.XVII.

12 Juan-Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*. Barcelona, 1991, p. 81.

13 VV.AA., 12 *Piezas únicas*, en *Revista de Arqueología* 152(1993) 54-55. Exposición realizada en la Capilla de los Quiñones en la Real Colegiata de San Isidoro, con motivo de la restauración que en la misma fue practicada en 1993 y para la que el Metropolitan Museum de Nueva York cedió doce piezas excepcionales del arte medieval.

2.2 Cáliz rococó

Material: plata en su color.

Dimensiones: 25 cm de altura; 8 cm de diámetro de la copa y 14,5 cm de diámetro del pie.

Estado de conservación: excelente.

Marcas: tres marcas advertimos en el interior del pie. Una es el león de Córdoba, rampante a la derecha con la cabeza vuelta, sin corona e inscrito en escudo oval. El segundo punzón corresponde al contraste, _ / ARANDA, *Bartolomé de Gálvez y Aranda*. El tercero es troquel de autor: .S. / CRVZ, relativa a *Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa*.

Cronología: hacia 1768.



Fig. 3. Cáliz rococó.

Se trata de un cáliz rococó (Fig. 3), cuya avanzada cronología hace introducir elementos de corte neoclásico. Ambas tendencias descuellan en los motivos decorativos: los elementos iconográficos y simbólicos de la base (escalera, vid, corona de espinas y vinajera), englobados dentro de cartelas dibujadas a partir de recurvadas ces y asimétricas rocallas, así como las testas de querubines, son definitorios de la tendencia estética surgida allende los Pirineos; por contra, los óvalos y la mayor presencia de superficie lisa, inician ahora un camino que desembocará en el triunfo del estilo Imperio.

Las técnicas del fundido y cincelado se combinan en este cáliz, de peana circular, bulbosa y elevada, sobre la que principia un astil de sinuosos perfiles y trazado, en gran parte, caprichoso. Corona una copa de bordes abiertos, decorada en su tercio inferior con ces, rocallas y elementos pasionistas similares a los empleados en la peana. Es pues, evidente, y a pesar de la incipiente presencia clásica, el predominio de la estética rococó en esta pieza.

En lo que atañe a los plateros cuyas marcas hemos localizado en el cáliz que nos ocupa, señalemos que el orive que se ocupó de contrastar la obra, *Bartolomé de Gálvez y Aranda*, era hijo de *Bartolomé de Aranda*, platero activo hacia el año 1723, y nieto a su vez de *Acisclo de Aranda*, muerto en 1701¹⁴. Sabemos que fue aprobado en el examen de maestría el día 5 de junio de 1746. El 3 de julio de 1758 recibió, por parte del Concejo de Córdoba, el nombramiento de fiel contraste de plata y oro durante un período de seis años, los cuales, según la Resolución Real que con tal efecto fue dictada, comenzaron a contar desde el 7 de febrero del año siguiente de 1759, explicitando como causa que era ésta la fecha en la que *Francisco Sánchez Bueno Taramas* terminaba su período como fiel de la ciudad. El 21 de junio de ese mismo año firmó nuestro contraste por vez primera el libro de las aprobaciones, en el cual

14 Dionisio ORTÍZ JUÁREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa*. Catálogo. Córdoba, septiembre de 1973, p. 112. ID.y de ., *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 88, de donde tomamos las presentes notas.

figura como *Bartolomé de Aranda*, y, a partir del 30 de enero de 1763, cuando vuelve a firmar, lo hace ya como *Bartolomé de Gálvez y Aranda*. En 1770 lo tenemos inventariando la plata de los condes de Menado.

El troquel que *Gálvez y Aranda* empleó en 1768 creemos advertirlo —puesto que la fecha está frustra— en el cáliz rococó que conserva el convento trujillano. Presenta las mismas marcas cordobesas que otro cáliz procedente de la parroquia de la Purísima Concepción, en Higuera de la Serena, que, al contrario de lo que sucede en San Miguel de Trujillo, conserva la fecha¹⁵. Dichas marcas son: león rampante a la derecha, y el punzón de autor.: S. / CRVZ, relativa a *Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa*.

El importante platero cordobés *Antonio José de Santa Cruz y Zaldúa*, activo entre 1753 y 1793, nació el 8 de septiembre de 1733, siendo hijo de Juan Francisco de Santa Cruz y Luque y Alejandra María Teresa de Zaldúa y Villareal, naturales de la ciudad de Córdoba. Algunos días después, el 20 del mismo mes de septiembre de 1733, fue bautizado en la parroquia de la Ajarquía¹⁶; fue su padrino don Martín García Vallejo. El 6 de junio de 1748, según una cédula de admisión de la Congregación de San Eloy, fue admitido como aprendiz en el taller de *Juan Dorero* o *Dardero*. Cinco años después, el 11 de abril de 1753, aprobó su examen de acceso al grado de maestría¹⁷ tras ejecutar un esquilón de plata. En este mismo año contrajo matrimonio con Rosalía López de Pedrajas. La Congregación de San Eloy le encargó el 22 de octubre de 1768 una mitra para la imagen del santo patrono de los plateros cordobeses, para la cual ejecutó el relieve de una Inmaculada como adorno, aún conservada en la época en que escribe el Conde de la Viñaza¹⁸. Su obra más importante fue la ampliación que efectuó en la custodia procesional de Baena, en 1782. Murió el 16 de mayo de 1793, tres semanas antes del fallecimiento de su contemporáneo *Damián de Castro*. Su hijo *Antonio Rafael de Santa Cruz* también se dedicó al oficio de orfebre.

15 Vicente MÉNDEZ HERNÁN, *La platería en la Comarca de La Serena (Siglos XVI-XIX)*. Badajoz, 2000, pp. 110-111.

16 J. M. CRUZ VALDOVINOS, y J.M. GARCÍA LÓPEZ *Platería Religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, p. 149, citando a su vez al Conde de la VIÑAZA: *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, Imprenta y Litografía de los Huérfanos, 1894, T.º III, pp. 353-354; Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico de artistas de la Provincia de Córdoba*, Tomo CVII de la *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*. Madrid, 1893, p. 249; José VALVERDE MADRID, *Antonio de Santa Cruz, platero barroco cordobés*, en *El Correo de Andalucía*, mayo de 1973.

17 Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico de artistas* p. 249. D ORTÍZ JUÁREZ, *Relación de plateros cordobeses entre 1745 y 1784*, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Artes Nobles*, tomo XCVII, Córdoba, 1977, p. 163. ID., *Punzones...*, pp. 135-136.

18 Conde de la VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico de Ceán Bermúdez*, tomo III, pp. 353-354.

3. 3. Copones

3.1. Copón del siglo XVIII

Material: plata en su color.

Dimensiones: 21,5 cm de altura; 10,5 cm de diámetro de la copa y 13 cm de diámetro del pie.

Estado de conservación: excelente.

Marcas: dos marcas advertimos en el interior del pie. Una corresponde al troquel de la villa de Madrid, con el escudo, frustrado en parte, en el que advertimos el oso y el madroño; el segundo punzón hace referencia al autor, RO/MERO. Incorpora la marca de la burilada.

Cronología: siglo XVIII.



Fig. 4. Copón s.XVIII.

Copón del siglo XVIII (fig. 4) cuya hechura, aún anclada en modelos puristas precedentes, es paralela al desarrollo que adquiere el Barroco. La peana es circular, no muy elevada y escasamente moldurada; la sensación de estabilidad de la pieza está plenamente conseguida. El astil arranca del típico cilindro seiscentista sobre el que se acoplan, sin embargo, ciertas molduras tras las que deviene la macolla. Ésta, en forma de pera invertida, rompe en parte el molde purista gracias a la inserción superior de una nueva moldura a partir de la cual se adelgaza el vástago hasta la copa. Es evidente el uso que se hace del torneado del que en muchas ocasiones se llegará a abusar. La copa presenta formas amplias; un listel es el único elemento de interrupción a su desarrollo. La ausencia de motivos decorativos es sustituida por el juego de volúmenes y perfiles.

En virtud de la marca de la Villa de Madrid que hemos hallado en la pieza, cabe argüir que la hechura de la misma debe corresponder a los comedios de la centuria de mil setecientos, habida cuenta de la unificación del marcaje que se realiza en 1765, año a partir del cual las piezas llevan dos troqueles de contrastía, correspondientes a la Villa y a la Corte¹⁹. La segunda marca que incorpora la pieza, RO/MERO, debe hacer referencia al autor de la misma, ya que su nombre no figura en la nómina de los contrastes y marcadores madrileños del siglo XVIII²⁰.

19 Véase al respecto, Fernando A. MARTÍN, *Marcas de la platería madrileña en el Museo Municipal*, en *Revista del Archivo, Biblioteca y Museos Municipales del Ayuntamiento de Madrid*, 6 y, (1981) 63ss.

20 ID) 25 ss.

3.2. Copón del siglo XX

Material: plata en su color.

Dimensiones: 24 cm de altura; 10 cm de diámetro de la copa y 12,5 cm de diámetro del pie.

Estado de conservación: Excelente.

Marcas: se advierte la marca de Meneses en el interior del pie.

Cronología: siglo XX.



Fig. 5. Copón s.XX.

Copón (fig. 5) inmerso dentro de la estética de la segunda mitad del siglo XVIII, la cual recrea. La peana es lisa y escasamente elevada. La macolla, periforme, con trazado de rueda superior, no se aleja de lo frecuente para el momento. La copa es amplia, no muy alta. Culmina una cruz de sección prismática.

3. 4. Cruz procesional

Una sola cruz procesional conserva el convento trujillano, pero la calidad de la pieza es tal, que en verdad se trata de uno de los mejores ejemplares del ajuar litúrgico.

Material: plata en su color.

Dimensiones: 66,5 cm x 31 cm.

Estado de conservación: Excelente.

Marcas: no tiene.

Cronología: último tercio del siglo XVI.

Inscripción (situada en el cañón): «DIO ESTA CRUZ DOÑA AÑA DE SOTOMAYOR».



Fig. 6. Cruz procesional.

Se trata de un excelente ejemplar de estilo manierista, que principia en un cañón cilíndrico, decorado con motivos vegetales y algo bulboso en su zona inicial. La ancha macolla, partida a la mitad por una especie de gollete, va ornada con amplios gallones, junto a óvalos y otros temas geométricos definitorios del repertorio manierista; en los exornos de esta zona, destacan los mascarones fantásticos situados en el precitado gollete, flanqueados a su vez por unas especies de ménsulas triglifos, muy decorativas.

El árbol tiene un perfil muy movido, mixtilíneo, decorado a base de carnosas *ces*; no obstante, el trazado rectilíneo de esta zona de la cruz anuncia ya el Purismo que se generalizará a partir del siglo XVII. El ornato se complementa a base de óvalos, flores y frutas. Todo el referido exorno va repujado y cincelado y resalta en liso sobre el fondo pintado de la superficie, como es propio en el estilo manierista. Por el anverso se dispone un Crucificado de alargada

y delgada anatomía, proyectado sobre un medallón en el que se representa la efigie del evangelista San Juan acompañado de su símbolo parlante. Flanquean a ambos lados, inscritos en sendos medallones circulares, Santa Dorotea y San Mateo, éste acompañado del becerro y aquella, Virgen y Mártir en Cesárea de Capadocia, vestida como una doncella romana; porta en la mano derecha una manzana, uno de sus atributos más característicos, exponente del cesto de flores y frutas que siempre suele acompañar su representación. Santa Dorotea debía hacer pareja en el reverso con Santa Bárbara, y en su lugar debía ir situado originalmente San Marcos, hoy situado en el reverso; es posible que una limpieza o restauración de la pieza fuera la responsable de la alteración su sufrió la iconografía. Ésta se complementa con la representación de Santo Domingo de Guzmán en el medallón superior; está acompañado del perro rabioso, símbolo de la herejía sobre la que triunfa Cristo. Hace pareja en el medallón inferior con el que suponemos debe ser otro de los próceres de la Orden dominica.

En el reverso de la cruz distinguimos la representación de la Virgen María rodeada de los símbolos de la Letanía. Está flanqueada por San Marcos y Santa Bárbara, que se acompaña de la rueda de púas aceradas con la que fuera martirizada. En el medallón superior distinguimos a San Juan Evangelista, y en el inferior a San Lucas.

En cuanto a los comitentes, digamos que detrás del sufragio de esta pieza debió estar la familia cuya heráldica va situada en inicio del árbol, entre balaustres: diez róeles de azul, distribuidos en tres palos de tres, cuatro y tres, alusivos a la familia Orellana. Se complementa en el reverso con la siguiente inscripción, en virtud de la cual no cabe duda que la cruz estuvo destinada desde un principio a este convento: «Moniales Dominica Truxillii».

3. 5. Custodias

5. 1. Custodia del siglo XVII

Material: plata sobredorada con pedrería falsa.

Dimensiones: 73 cm de altura y 42 cm de diámetro en sol.

Estado de conservación: Excelente.

Marcas: no tiene.

Cronología: primera mitad del siglo XVII.

Custodia de tipo de sol (fig. 7) y estilo purista. La amplia base circular, dotada de pequeños salientes realizados a la fundición, confiere, gracias a su escasa elevación, una evidente estabilidad a la pieza. El astil es típicamente seiscentista, escasamente moldurado y apoyado en el cilindro inicial. El viril se rodea de rayos alternantes: rectos (de sección romboidal) y flameantes. Tímidas *ces*, con pequeños cogollos y elementales óvalos, realizados a buril, constituyen el único exorno de esta pieza, en la que además sobresale la gruesa chapa de plata empleada para su hechura.



Fig. 7. Custodia s.XVII.

5.2. Custodia rococó

Material: plata sobredorada.

Dimensiones: 68,5 cm de altura, 27,5 cm de diámetro en el sol y 31,5 cm de diámetro en la base.

Estado de conservación: Excelente.

Marcas: se aprecian tres marcas distribuidas en distintas zonas de la pieza (macolla y sol); león rampante a la derecha en óvalo con orla; CASTRO, 3ª variante de la marca de contrastía empleada por el platero cordobés *Damián de Castro*, con la flor de lis que surmonta el apellido; y el punzón de autor, ACVÑA, relativo a *Jacinto Jiménez Acuña*, o bien, a *Fausto Jiménez Acuña*.

Cronología: años 1782-1783.

Inscripción situada en la zona inferior de la peana: «DIO ESTA CVSTODIA A ESTE CONBENTO DE SAN MIGUEL I SANTA ISAVEL DÑA. JOSEPHA CHAVES SANTA CRUZ Y SANTO DOMINGO RELIJIOSA».



Fig. 8. Custodia rococó.

Se trata de una soberbia custodia (fig. 8) de estilo rococó, procedente de los talleres de la importante ciudad de Córdoba. El pie, de forma ovalada y perfiles mixtilíneos, apoya sobre patas en forma de cabeza de querubín halado, casi de bulto. El conjunto de la base, de gran altura y trazado ondulante, se decora a base de ces y jugosas rocallas, propias y definitorias del estilo rococó; en la zona frontal va inserto el escudo de la familia que donó la obra, alusivo a la donante de la misma, según la inscripción. El astil es muy complicado, y se ornamenta a base de ganchillos realizados con ces y una serie de estructuras molduradas que devienen en la macolla, donde se acoplan unos ganchillos similares, y desembocan en el sol. Éste sigue un esquema que toma cuerpo definitivo durante el Barroco: rodeando el viril se añade un marasmo de destellos que arropan la Sagrada Forma, alternando los rectos con los flameantes; los primeros rematan a su vez en estrellas de siete puntas en las que conjuga el mismo tipo de combinación. Culmina la custodia una cruz de perfiles ondulantes, como es propio del estilo rococó.

Sobre el artífice de la obra, *Jacinto Jiménez Acuña*, sabemos que era un platero activo en la ciudad de Córdoba hacia 1750-1760. Junto a él también cabe mencionar a *Fausto Jiménez Acuña*, miembro tal vez de su taller, y activo desde el 22 de junio de 1756. A ambos se puede atribuir el punzón que presenta la obra²¹.

21 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones...*, p. 85.

3. 6. *Damián de Castro*

Abundante y rica es la bibliografía que sobre el platero cordobés *Damián de Castro*, “*el más gallardo dibujante de la platería cordobesa*”²², ha derivado la historiografía²³, hasta el punto de que hoy en día podemos trazar un estudio sintético de su trayectoria biográfica y artística bastante completo; pero como suele ocurrir con los grandes artífices

22 Narciso SENTENACH, *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, 1909, p. 129. Ver también la edición facsímil que de dicho trabajo publicó en Madrid, en 1991, el Gremio de Joyeros y Plateros de la capital Española.

23 J. A., CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800; Rafael RAMÍREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico...*, pp. 110-112; IDE., *Acuerdos de la Congregación de San Eloy del arte de la platería de la ciudad de Córdoba, sacados de su archivo*, en tomo CVII de la *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*. Madrid, 1893, pp. 494, 502-508 y 514-516; Conde de la VIÑAZA, *Adiciones al Diccionario Histórico de Ceán Bermúdez*, tomo IV, pp. 101-103; Manuel PÉREZ VILLAAMIL, *La Catedral de Sigüenza*. Madrid, 1899; N, SENTENACH, *Bosquejo Histórico sobre la orfebrería...*, p. 128-129; Anselmo GASCÓN DE GOTOR, *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*. Barcelona, 1916, p. 137; Emilio CAMPS CAZORLA *Exposición de orfebrería y ropas de culto*. Madrid, 1941; ID., *La custodia de la Catedral de Sigüenza y su autor*, en *Archivo Español de Arte*, tomo XIV, n.º 47, Madrid, 1941, pp. 461-472; José, HERNÁNDEZ DÍAZ, Antonio, SANCHO CORBACHO y Francisco, COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1943, T tomo II, pp. 117-166; A..... HERNÁNDEZ OTERO, *El altar mayor de la catedral en Estudios Segovianos*, IV, 1952, p. 319; Jesús, HERNÁNDEZ PERERA, *La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canaria en Archivo Español de Arte*, tomo XXV, n.º 98, Madrid, 1952, pp. 111-128; Juan, TEMBOURY, *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1954; Jesús, HERNÁNDEZ PERERA, *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955, pp. 117-142, dentro del capítulo que dedica al estudio del rococó en Córdoba; Aurelio, FEDERICO, *Datos y conclusiones sobre la custodia procesional de Sigüenza*, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo, LXX, Madrid, 1962, pp. 188-301; José, VALVERDE MADRID, *La custodia de Damián de Castro de El Carpi*, en *Pregón de Fiestas de El Carpio*, Córdoba, 1963; ID., *Las dos arcas de plata de Damián de Castro*, en *Diario Informaciones*. Ed. de Córdoba, 2 de abril de 1964; ID., *El platero Damián de Castro*, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, n.º 86, Córdoba, 1964, pp. 31-125; ENCISO VIANA, E., et alt.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, Tomo, I. Vitoria, 1967, pp. 96 y 100; DUARTE, Carlos F.: *Historia de la Orfebrería en Venezuela*. Caracas, 1970, p. 458; Antonio, SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana. Siglos XIV al XVIII*. Sevilla, 1970; D. ORTIZ JUÁREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa...*, p. 113; ID., *Una destacada obra de platería cordobesa en la catedral de Caracas*, en *Boletín Histórico de la Fundación John Boulton*, XXXVI (1974), pp. 396-404; Santiago, ALCOLEA GI *Artes decorativas en la España cristiana*, en *Ars Hispaniae XX*. (1975) 234, 237; J. C. BRASAS EGIDO, *Aportaciones a la historia de la platería barroca española*, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (B.S.A.A.), tomos XL-XLI, Valladolid, 1975, pp. 431-433; M^a Jesús SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, tomo, II, p. 75; ID., *Orfebrería Cordobesa en la Catedral de Sevilla*, en *Actas del I Congreso de Historia de Andalucía*. Diciembre de 1976, tomo, II. Córdoba, Imprenta San Pablo, 1978, pp. 275-288; J Carlos, BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 184-185; D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones...*, o.c. pp. 51-52 y 98-105; R. SANCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *Orfebrería barroca cordobesa en Málaga*, en III Congreso Español de Historia del Arte. Ponencias y Comunicaciones (Resúmenes). Sevilla, C.E.H.A., p. 86; V. V. A. A; *Guía artística de Sevilla y su provincia*. Sevilla, 1981; José Manuel, CRUZ VALDOVINOS, *Seis obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés don Damián de Castro*, en *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (B.S.A.A.), XLVIII, (1982) 327-350; Antonio FERNÁNDEZ Rafael, MUNOJA, y Jorge RABASCO, *Enciclopedia de la Plata Española y Virreinal Americana*. Madrid, pp. 126-127, 335-336.

de la Historia del Arte, aún hoy son algunas las cuestiones que sobre su obra quedan pendientes de estudio, a pesar de que muchas de ellas fueron despejadas por el profesor Cruz Valdovinos²⁴, el cual realizó un importante trabajo de catalogación de las marcas de este platero en el artículo que publicó en el Boletín de Valladolid, donde proporcionó una evolución de los punzones de *Castro*, aportando nuevas opiniones sobre lo que Ortiz Juárez había publicado al respecto en 1980, en sus *Punzones de Platería Cordobesa*.

Nació el que ya en su época fuera considerado como el Arfe Cordobés en Córdoba, el día 27 de septiembre de 1716, siendo bautizado con el nombre completo de *Damián Cosme de San Pedro Castro y García Osorio*²⁵. Como era normal en las costumbres del gremio, su padre, *Juan de Castro*, estaba también dedicado al arte de la orfebrería, siendo en el taller paterno en el que nuestro artista recibiría sus primeras enseñanzas durante un período completo de seis años²⁶. Al igual que su esposa, María Osorio, era natural de la provincia de Córdoba. También se conoce la existencia de un hermano mayor de nuestro orifice, *Diego de Castro* (muerto den 1785) que, aprobado en Córdoba y Toledo, llegó a Madrid en 1753, obteniendo el título de maestro en 1755. Probablemente, y dado que no aparece en la lista de colegiales que se redactó en 1778, haya que situar la fecha de su muerte en este momento²⁷.

Sabemos que en 1729 Damián de Castro estaba ya relacionado con el oficio paterno, dado que con fecha del 12 de junio ganó un certamen entre aprendices organizado por la congregación de plateros; obtuvo como premio en este concurso la cantidad de cuatro reales de vellón, habiendo sido él, junto con otros cinco aprendices (*José Mellado, Juan González, Ignacio Aguilar, José Iglesias y Juan Galindo de Morales; un precio de dos reales recibieron Diego del Prado y José Navarro*)²⁸, los destinatarios del fallo favorable del jurado. El período de formación de *Damián de Castro*, tras haber pasado 6 años de aprendizaje en el taller de su padre *Juan de Castro*²⁹, según se recoge de sus propias de-

24 José Manuel CRUZ VALDOVINOS, *Seis obras inéditas y algunas...*, o. c. pp. 327-350. Artículo en el que además de aportar sustanciosas conclusiones sobre la labor artística de este importante orifice, da a conocer seis piezas nuevas en las que se incluyen algunas de procedencia profana, lo que sin duda contribuye a ampliar el marco de acción, en lo referido a comitentes, de este importante artista. Concretamente, el profesor Cruz Valdovinos apunta la posibilidad de que las vinajeras que cataloga, procedentes de la Colección C. Y. de Madrid, correspondan más bien a dos piezas de vajilla, en lugar de pertenecer al juego de ornamentos propio de una iglesia, (pp. 328-329)

25 J. HERNÁNDEZ PERERA, *La obra del platero cordobés...*, o. c. p. 113. ID. *Orfebrería de Canarias...*, o. c. p. 121. De estos dos trabajos tomamos gran parte de los datos que sobre su biografía se conocen, aparte de los estudios que en notas precedentes indicábamos.

26 R.....RAMÍREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico de artistas...*, o. c. p. 110.

27 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Seis obras inéditas y algunas...*, o. c. p. 333. Quizá fuera este hermano del platero el que contribuyera de algún modo a la actuación de *Castro* como marcador, aunque todo ello queda dentro de la hipótesis, como más adelante analizamos.

28 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico de artistas...*, o. c. p. 110. IDE., *Acuerdos de la Congregación de San Eloy...*, o. c. p. 494.

29 A *Juan de Castro* atribuye Ortiz Juárez las marcas que cataloga en los nos 136 y 137, aunque sin fundamento alguno. Vid., *Punzones...*, o. c. pp. 105-106.

claraciones, concluyó el día 16 de diciembre de 1736, a los veinte años de edad³⁰, fecha aquélla última del acta de aprobación que le concedía el derecho de abrir taller propio en Córdoba, “y poder comerciar con los géneros de este arte, así en esta ciudad como en todos los reinos y señoríos de España”³¹, tras haber realizado un aderezo de diamantes.

En 1746 contrajo *Damián de Castro* matrimonio con la hija del también platero cordobés *Bernavé García de los Reyes*³², fruto del cual nacería, el 24 de septiembre de 1751³³, su primer hijo, llamando *Juan*, y que al igual que su padre y su abuelo, se dedicaría al arte de cincelar el fundido metal precioso, una vez que fuera aprobado en el examen de maestría el 3 de febrero de 1779³⁴.

En 1757 está trabajando en el facistol de la Catedral de Córdoba, para cuya fábrica sería nombrado posteriormente como platero; de esta fecha data también su primera obra conocida, una imagen de la Concepción que hizo para la mencionada Catedral, escultura que según Alcolea Gil, encabeza la serie de grandes obras de este platero³⁵. El 26 de abril de 1759 formaba ya parte de la Cofradía de San Eloy, fecha de la que data un documento, firmado por el platero, en el que se nos da a conocer el dorado del retablo del santo, firmado por *Damián de Castro*, *Bartolomé de Aranda* y *Cristóbal de Soto*.

El 21 de septiembre de 1759, tiene que renunciar al cargo de diputado que le había sido encomendado, dadas sus muchas ocupaciones, para preparar los festejos que los plateros iban a celebrar con motivo de la coronación de Carlos III, y recaudar fondos para hacer una máscara. Un nombramiento semejante le sería favorable en 1789, después de haber trabajado en la custodia de Sigüenza, cuando vuelve a ser designado diputado por la Congregación de San Eloy para organizar las fiestas, que con motivo de la coronación de Carlos IV se estaban preparando en la ciudad cordobesa³⁶; se sabe que los días 22 y 27 de enero de dicho año, celebró sesión con sus colegas. En calidad de hermano mayor de esta congregación, sería nombrado el 24 de junio de 1779 por los 22 votos que obtuvo contra los 9 de don Juan Andrés González, siendo de nuevo reelegido al año siguiente, en la misma fecha de 24 de junio; en este día “la Congregación le otorgó un voto de gracia por su comportamiento, sin duda honroso y brillante, pues al rendir cuentas, resultó con un sobrante a favor de la corporación, de 2.455 reales que ingresaron en arcas”³⁷.

30 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico de artistas...*, o.c. p. 110.

31 Archivo del Colegio de Plateros de Córdoba. Libro primero de aprobaciones, Fol. 70v. Citado por D. ORTÍZ JUÁREZ, *Punzones...*, o.c. nota 53, p. 100, donde transcribe íntegramente el acta de aprobación del platero.

32 Algunos datos sobre *Damián de Castro* quedan también recogidos en D. ORTÍZ JUÁREZ, *Exposición de orfebrería cordobesa...*, o.c. , p. 113.

33 ID., *Punzones...*, o.c. p. 145.

34 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Relación de plateros cordobeses...*, o.c. p. 154.

35 S. ALCOLEA GIL, *Artes decorativas de la España Cristiana...*, o.c. p. 234. R., RAMÍREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico de artistas...*, o.c. p. 112, donde se nos da a conocer que la imagen de la Concepción fue costeada por el penitenciario, Juan de Goyeneche.

36 *Ibidem*, p. 112.

37 *Ibidem*, p. 111.

Entre las obras que ejecutó en estos momentos hay que citar la urna para el monumento de Jueves Santo que hizo para la Catedral de Córdoba en 1761³⁸, en calidad del nombramiento que sobre él había recaído por parte del Cabildo Catedralicio, al haberle hecho platero de la fábrica del expresado templo. Mención especial merece la que sin duda fue una de las mejores obras de orfebrería religiosa salida de los talleres cordobeses en general, y del de *Damián de Castro* en particular, la custodia de la Catedral de Sigüenza, encargada por el que fuera uno de los más importantes mecenas de nuestro platero, el entonces obispo de Sigüenza, don Francisco Javier Delgado y Venegas, obra que terminó en 1779³⁹, fatalmente perdida en 1809 con motivo de la Guerra de la Independencia, excepto el viril, que igual suerte correría durante la última contienda nacional⁴⁰.

De igual modo, y relacionado con su actividad artística, hay que traer a colación a estas notas el dato que sobre su trayectoria nos aporta Ramírez de Arellano⁴¹, que afirma que en el año 1779 era fiel contraste de la ciudad, cuestión controvertida sobre la que volveremos en líneas posteriores, cuando nos ocupemos de las marcas del gran platero cordobés.

En este mismo año de 1779 marchó a Madrid en representación de la Corporación de los plateros cordobeses, dado el pleito que con el gremio de los de Málaga se había creado⁴². Hay que tener en cuenta que un año antes abría el taller de *Antonio Martínez*, cuyos aires y fórmulas neoclásicas, según Ortiz Juárez, influirían de un modo decisivo en el cambio de estilo que posteriormente sufre la producción del platero⁴³, abandonando el recargamiento rococó en virtud de una serenidad y limpieza de superficies que caminan de modo inexorable hacia el nuevo estilo en el que se trata de retomar en todo la vuelta al clasicismo. Según el profesor Cruz Valdovinos esta afirmación parece gratuita, dado que después de la fecha indicada *Damián de Castro* continuó ejecutando obras dentro del más puro estilo rococó, como demuestran las obras que hizo para San Nicolás de Córdoba en 1789, últimas obras conocidas de su producción. Tan sólo se conoce de la producción del maestro una obra en la que se evidencian los aires neoclásicos, la gran custodia de asiento de la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción, de La Rambla, que Ortiz fecha en 1781⁴⁴ según la inscripción que en ella aprecia. Afirma Cruz Valdovinos que de ser correcta la fecha apreciada por Ortiz, estaríamos ante

38 *Ibidem*, p. 112.

39 “Medía cuatro varas de altura, estaba repartida en tres cuerpos y tenían la forma sexagonal. Era de plata y estaba enriquecida con mucha pedrería y adornada de historias, inscripciones, figuras, obeliscos y torrecillas”. *Ib.*, p. 112.

40 E. CAMPS CAZORLA, *La Custodia de la Catedral de Sigüenza...*, o.c. pp. 462-563.

41 R. RAMÍREZ DE ARELLANO, *Diccionario biográfico de artistas...*, o.c. p. 111.

42 En recompensa por tal servicio, su hijo Juan sería dispensado de los derechos de examen, el día 3 de febrero, en el que probó aptitud para el grado de maestro. *Ib.*, p. 111.

43 D., ORTÍZ JUÁREZ, *Exposición de Orfebrería Cordobesa...*, o.c. p. 18. ID. ... o.c. p. 101.

44 D., ORTÍZ JUÁREZ, *Exposición de Orfebrería Cordobesa...*, o.c. p. 86.

un intento frustrado por parte del platero de introducirse en los aires neoclásicos que en Europa, y sobre todo en Francia, ya habían cobrado tanta importancia; sin embargo, si en lugar de 1781, hiciera alusión la inscripción a la fecha de 1791, bien se “podría plantear la posibilidad de que en los tres o cuatro últimos años de su vida, *Damián* se hubiera convertido al neoclasicismo”⁴⁵.

Y ello a pesar de que el Rococó cordobés ha sido identificado en más de una ocasión, y con junta razón, con el estilo de *Damián de Castro*. En este sentido, podemos afirmar que *Damián de Castro* se nos presenta como un gran artista permeable a las corrientes de su época, que combina con acierto las exquisiteces del rococó francés con la piadosa religiosidad española, acompañado todo ello por una gran destreza en el dibujo. Destaca la enorme variedad de rocallas que diseñó.

Damián de Castro moriría en Sevilla, el día 7 de junio de 1793, fecha hasta la cual se mantuvo en el puesto de platero mayor de la Catedral de Córdoba, para la que aparte de realizar diferentes obras, de las que ya hemos señalado, entre otras, el arca para el monumento de Jueves Santo, ejercitó diferentes trabajos de composición y aderezo, de los que hay que constatar el arreglo que hizo a la custodia de *Enrique de Arfe* en 1784. Entre 1775 y 1789 también llevó a cabo dos restauraciones en la cruz donada por el obispo Mardones a la Catedral de Córdoba en 1625; una obra realizada en plata sobre-dorada, cincelada y decorada con esmaltes y pedrería por *Pedro Sánchez Luque*⁴⁶.

Durante su vida, y en su obra, hay que resaltar la importancia que desempeñó el que fue canónigo y magistral en Badajoz y Córdoba, Don Francisco Javier Delgado y Venegas, obispo de Canarias hasta 1768, de Sigüenza (1769-76), arzobispo de la archidiócesis de Sevilla (1776-1778), Patriarca de las Indias y Cardenal. A su calidad como comitente debemos el encargo de muchas de las obras salidas de las manos de Castro, y que hoy, en consecuencia, quedan repartidas por toda la geografía española. Moriría este personaje en Madrid, en el año 1781. Junto a este importante mecenas y comitente, también contó Damián de Castro con otra serie de personajes a lo largo de su vida, que contribuyeron a que su taller produjera bellas obras de orfebrería; hay que hacer mención en este sentido del canónigo cordobés Goyeneche, el racionero Moyano, el inquisidor, y después obispo de Segovia, Martínez Escalzo, el obispo vallisoletano don Antonio Joaquín de Soria, y tantas y tantas parroquias y cofradías que durante sus períodos de mayor esplendor coincidieron en realizar encargos al “Arfe” cordobés⁴⁷, de lo que es un excelente ejemplo la iglesia parroquial de Priego, que en 1751, y según la inscripción que reza en la pieza, encargó a nuestro artífice el cáliz que en la actualidad se conserva en la parroquial de Ntra. Sra. de la Armenera de Cabeza del Buey, que nosotros damos a conocer en este trabajo.

45 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Seis obra inéditas y algunas cuestiones...*, o.c. , p. 345.

46 M^a Luisa, MARTÍN ANSÓN, *Esmaltes en España*, Madrid, 1984, p. 160. Una tercera restauración sufrió la obra en 1853, a cargo del maestro platero de la fábrica José Heller.

47 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Seis obras inéditas y algunas cuestiones...*, o. c., pp. 341-342.

Otras muchas obras se recogen de este gran platero a lo largo de la geografía española, siendo de obligada cita la magnífica colección de piezas que en 1952 publicó Hernández Perea⁴⁸, luego recogidas en su importante trabajo sobre la *Orfebrería de Canarias*⁴⁹. De entre estas piezas hay que hacer mención de la magnífica cruz procesional (1771) de la Catedral de Santa Ana, en Las Palmas de Gran Canaria, en la que la sinuosidad del rococó se desliza desde los mismos perfiles de las obras hasta los de la macolla; junto a esta cruz procesional también descolla la custodia del Corpus (1773) de la misma Santa Iglesia Catedral; la gran custodia de plata y pedrería (1768), junto con el juego de corona imperial, cáliz, copón y vinajeras (1789), actualmente custodiadas en la iglesia parroquial de la Concepción, en La Oratava (Tenerife); el ostensorio de plata dorada y pedrería de la iglesia parroquial de Santiago de Gáldar (Gran Canaria), fechada entre 1773 y 1776; o la gran custodia de plata dorada de la iglesia parroquial del convento franciscano de San Gregorio de Telde, en Gran Canaria (1771).

Queremos hacer también mención de la magnífica cruz procesional que se conserva en la iglesia parroquial de la Inmaculada, de Almodóvar del Río (Córdoba), de entre 1772 y 1782, y de la que se ha dicho que “es elegante y de forma algo corriente en la obra de su autor. Adornos de rocalla y medallones en el anverso y reverso con vista de Jerusalén y Virgen María”. Cuenta esta obra con un nudo en forma de pera invertida⁵⁰.

Hasta 1982, momento en el que el profesor Cruz Valdovinos propone una catalogación razonada y una evolución cronológica de los punzones empleados por *Damián de Castro* a lo largo de su trayectoria artística⁵¹, existía una gran controversia entre los investigadores, ceñida sobre todo a la diferenciación, si de autor o de contraste, de las dos marcas fundamentales del platero, CAS / TRO y CASTRO, sur montada esta última de una pequeña flor de lis, al tiempo que otra serie de punzones no eran en absoluto conocidos, tanto de autor como de contraste.

El gran contencioso que se ha mantenido hasta fechas recientes ha estado fundamentado en el intendo de catalogación razonada de las dos marcas anotadas. El profesor Jesús Hernández Perera, en el trabajo de investigación que realizó sobre la orfebrería religiosa de Canarias, catalogó el punzón CAS / TRO como de contraste, mientras que de autor consideraba el que se presentaba sur montado de flor de lis⁵². Contra esta opinión se alzó la de María José Sanz Serrano, apoyándose en el hecho de que otros marcadores cordobeses, tales como *Aranda o Santa Cruz*, también insertaron en su marca de contrastía la flor de lis; sobre el apellido el primero, y debajo de él, el se-

48 J. HERNÁNDEZ PERERA, *La obra del platero cordobés...*, o. c., pp. 111-128.

49 Ibidem, *Orfebrería de Canarias...*, o. c., pp. 120-138.

50 D. ORTÍZ JUÁREZ, J. BERNIER LUQUE, M. NIETO CUMPLIDO, y F. LARA ARREBOLA, *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*. Córdoba, 1981, tomo I, p. 133.

51 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Seis obra inéditas y algunas cuestiones...*, o. c., pp. 327-350.

52 J. HERNÁNDEZ PERERA, *La obra del platero cordobés...*, o. c., p. 123. ID. *Orfebrería de Canarias...*, o. c., p. 132, donde trata sobre los dos portapaces de plata dorada conservados en la iglesia parroquial de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife.

gundo, que también aduce la modernidad que el punzón de fiel, dadas sus constantes renovaciones, suele presentar con respecto a la marca de autor⁵³. Por su parte, Ortiz Juárez⁵⁴ opinaba de modo parecido.

Queda claro pues que la impronta CAS / TRO, fue el empleado por nuestro artífice para punzonar las obras que salieron de su taller. Sin embargo, son varias las tipologías que se conocen de dicha marca. A diferencia de su impronta como contraste, la de autor se caracteriza por desarrollar el apellido del platero en dos líneas, y de ésta se conocen fundamentalmente dos variantes. La primera de ellas corresponde a la que hemos observado en el cáliz de la parroquial de Ntra. Sra. de la Armentera, en Cabeza del Buey, al igual que también la hemos apreciado en la pieza que de idéntica tipología se custodia en la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Benquerencia, obras sobre las que se desarrolla la impronta CAS / tRO.

Esta impronta, catalogada por Ortiz con el n.º 131.A⁵⁵, queda caracterizada por desarrollar el apellido del orífice en dos líneas, presentando las grafías en letra mayúscula, excepto la letra “t”, escrita en minúscula, de la que también hay que hacer destacar la recta subida que experimenta el dibujo de su grafía. De igual modo, “también cabe resaltar el grosor del trazo de la “C”, la gran cabeza de la “S” que le confiere un aspecto inclinado y la extensión hacia la izquierda del trazo horizontal de la “R”⁵⁶. Ortiz Juárez afirma sobre este punzón que “fue utilizado sin variantes durante cuarenta años, por lo menos. Es decir, entre los alrededores de 1740 y 1781”⁵⁷, tomando para esta última datación cronológica con la que se cierra el período en el que *Damián de Castro* empleó esta marca, la ya mencionada custodia de La Rambla (Córdoba), fechada según la inscripción que sobre la misma dejó el buril, en 1781. Sin embargo, el profesor Cruz Valdovinos amplía la cronología de este punzón hasta al menos 1782, en virtud de un cáliz procedente de Bujalance, según la inscripción en el borde vertical del pie, en la actualidad depositado en una colección particular, y sobre el que efectivamente, podemos apreciar la fecha de 1782⁵⁸.

Este mismo investigador, ampliando también la fecha en la que empieza a emplear este punzón, consignando la de 1736, no descarta la posibilidad de que el platero empleara alguna otra variante a su marca personal, sacando a colación para este propósito el punzón que Ortiz cataloga con el n.º 135.E, CAS / TRO, hallado sobre dos lámparas de la parroquia de San Pedro de Córdoba, al que acompaña la marca de *Bartolomé*

53 M^a Jesús SANZ SERRANO, *Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla...*, o. c. , p. 287.

54 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Punzones...*, o. c., p. 102 y ss. Sobre las marcas catalogadas por este importante investigador, volveremos posteriormente.

55 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Punzones...*, o.c. pp. 98 y ss.

56 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Seis obras inéditas y algunas cuestiones...*, o.c. , p. 335.

57 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Punzones...*, o.c., p. 99.

58 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Seis obra inéditas y algunas...*, o.c., p. 335.

de Gálvez y Aranda con flor de lis, lo que obliga a fechar estas dos obras entre 1759 y 1767, y no en 1770-1772, “como inexplicablemente señala Ortiz”⁵⁹.

De esta etapa, en la que se desarrolla tanto el inicio de *Castro* como platero, y su consagración como tal, las piezas que se conservan aparecen marcadas por *José Francisco de Valderrama* (nombrado el 18 de abril de 1736), del cual no se conoce ninguna obra cuyo punzón acompañe al de artífice de *Damián de Castro*, en cuya acta de aprobación figura como uno de los firmantes; *Francisco Sánchez Bueno Taramas* (que ejerce el cargo de fiel entre septiembre de 1738 y enero de 1758; el 15 de dicho mes tenemos a *Castro* actuando como contraste suplente de *Taramas*, según nombramiento de la Real Junta de Comercio y Moneda, cargo que desempeña hasta el día 3 de julio de ese mismo año, en el que el Ayuntamiento decide nombrar como contraste a *Bartolomé de Aranda*), caso del cáliz hallado por nosotros en la parroquial de Cabeza del Buey, acompañado de la impronta de la ciudad que durante su período de fiel empleara este platero (n.º 4). Interesante es esta obra por la inscripción que podemos leer en la pestaña inferior del pie: SOI DE LA HIGLESIA PAROÇIAL DE PRIEGO AÑO 1751; inscripción que indudablemente nos está remitiendo a una de las obras más antiguas que sobre este importante artífice cordobés conocemos.

Está claro que durante este período, y los subsiguientes, como luego veremos, *Castro* está marcando sus propias obras, lo cual explica que su marca como autor, CAS / tRO, hallada por nosotros en el cáliz que en la actualidad se conserva en la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción de Benquerencia, se acompañe de una de las marcas que el platero empleó en su calidad de fiel contraste de la plata y oro de la ciudad cordobesa, CASTRO, que por estar frustra en la primera línea, no presenta el adorno que a la impronta de este orífice en su calidad de fiel suele caracterizar.

Entre 1758 y 1772, *Gálvez y Aranda* actúa como contraste, ocupando su cargo en noviembre de 1772, *Juan de Luque y Leiva*, que permanecería en tal puesto hasta 1779 por lo menos, dado que en julio de 1780 fue nombrado como su sucesor, *Mateo Martínez Moreno*. Contrariamente a lo que afirma Ortiz Juárez sobre que ninguna pieza punzonada por *Castro* y contrastada por *Leiva* ha sido hallada, se alza el profesor Cruz Valdovinos, que introduce ciertas modificaciones en obras ya estudiadas por Hernández Perera, sobre todo el cáliz de la parroquial de San Juan Bautista de Telde, en Gran Canaria, efectivamente contrastado por *Leiva* en 1773, o el cáliz del convento del Espíritu Santo de Sevilla, con marca cronológica 74, que Sanz Serrano⁶⁰ no supo interpretar, y que el investigador al que nos estamos refiriendo considera como marca perteneciente a *Juan de Luque y Leiva*.

La segunda marca que empleó *Damián de Castro* como autor, es aquella en la que todo el apellido del platero se desarrolla en letras mayúsculas, y en dos líneas, CAS /

⁵⁹ *Ibidem*, p. 335.

⁶⁰ M^a Jesús SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana...*, o.c. tomo II, pp. 75 y 211. Citado a su vez por CRUZ VALDOVINOS, *Seis obras inéditas y algunas...*, o.c. p. 332, nota 4.

T.RO⁶¹, que seguramente comenzó a emplear desde 1783, fecha de la que data la custodia de Villa del Río, y que muy probablemente continuó utilizando hasta su muerte en 1793, a pesar de que las últimas obras en las que fue apreciado (un conjunto de piezas procedentes de la parroquia de San Nicolás de Córdoba, y un cáliz de Bujalance, insertas dentro del comercio madrileño), quedaban datadas, según la inscripción, en 1789.

Sin embargo, es la faceta de *Damián de Castro* como contraste, la que ha causado un mayor número de problemas a la historiografía artística que sobre este artífice se ha ocupado, dado que nuestro platero actuó como marcador, al tiempo que continuaba ejerciendo su labor como tal maestro. Como regla general, y como ya señalara Ortiz Juárez, la marca de *Castro* como contraste se diferencia de la empleada como autor, por desarrollar el nombre de su apellido en una sola línea, en letras mayúsculas, y siempre, como apostilla Cruz Valdovinos, debajo de un dibujo que no siempre fue la flor de lis.

A pesar de que *Damián de Castro* accedió al cargo de fiel contraste el 15 de enero de 1758 como suplente de *Taramas* (cargo en el que estuvo hasta el nombramiento de *Aranda* el 3 de julio del mismo año, y del que no se sabe si lo llegó a ejercer o no), sin embargo, y por regla general, nuestro artífice acudió a los marcadores oficiales desde la fecha en la que ingresó en el gremio de plateros cordobeses en 1736, hasta al menos 1774, ambos inclusive, no descartando, continúa afirmando Cruz Valdovinos, “que lo hiciera algún año más, pero en 1777 fue donado el cáliz de la catedral de Sevilla que lleva ya no sólo su marca como artífice sino también una de las que utilizó como marcador. Por ello opinamos que, a lo sumo, acudió a Leiva hasta 1776”⁶². A este propósito debemos traer a colación la mención que hace Ramírez de Arellano de *Castro* como fiel contraste en 1779, aunándose en tal denominación la unificación que en 1752 hizo Fernando VI de los oficios de contraste y marcador, por lo que no cabe duda alguna, según Cruz Valdovinos, de que efectivamente nuestro gran orífice accedió al cargo de fiel contraste, y que incluso en algún momento llegó a punzonar obras salidas de otros obradores que no eran exactamente el suyo.

Ante la ausencia de documentos explícitos que puedan aportar un cierto esclarecimiento causal a esta cuestión de porqué nuestro artista actuó como contraste de sus propias piezas, únicamente podemos caminar en el campo de la hipótesis; de ahí que Cruz Valdovinos lance varias posibles respuestas a esta pequeña incógnita, entre las que señala como primera, los diferentes privilegios que los plateros comenzaron a disfrutar a partir de la instauración borbónica en España, haciendo especial mención de la protección que del cardenal Delgado, gozó nuestro platero, siendo significativo el hecho de que en 1776-1778, este prelado fuera nombrado arzobispo de Sevilla. Tampoco

61 Este punzón es catalogado por Ortiz Juárez con el n.º 133.C. Vid., *Punzones...*, o.c., pp. 103-104, aunque sin hacer la apreciación de la existencia del punto entre las letras “T” y “R”, tal y como lo hace Ortiz Juárez.

62 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Seis obras inéditas y algunas...*, o. c. p. 332 y ss., de donde tomamos las presentes notas sobre el marcaje de las obras de Castro.

descarta la posible intervención que en toda la cuestión del marcaje pudo tener su hermano *Diego*, a lo que coadyuga el que fuera un artífice realmente rico, y en consecuencia, de gran posición e influencia en las esferas cortesanas y con la Real Junta de Comercio y Moneda.

A la hora de describir la evolución del punzón que *Castro* empleó como fiel contraste, Cruz Valdovinos llega a distinguir hasta un total de tres variantes empleadas para el período 1776/78-1793, y en las que las principales diferencias se derivan no del diseño que presenta el punzón en líneas generales, sino de los diferentes detalles que en él van confluyendo.

La primera de las marcas que cataloga aparecen impresas en un par de vinajeras pertenecientes a la colección C.Y. de Madrid. Sobre ellas se desarrolla la impronta CASTRO, surmontada de un pequeño adorno superior, formado “por dos tornapuntas de ce espaldadas con pico saliente arriba a modo de remate de flor de lis”⁶³; ésta es la principal diferencia que presenta frente a la marca que Ortiz Juárez cataloga para el caso de la contrastía de nuestro platero (caracterizada por aparecer el apellido de *Castro* surmontado de flor de lis; tercera variante), al tiempo de que las letras de la presente impronta “son menos correctas en su dibujo; la “C” tiene cabeza corta y se une mucho a la “A”, la “S” muy estilizada tiene cabeza y cola cortísimas; además, es mayor (...) la distancia entre las letras y el perfil y entre aquéllas y el adorno”⁶⁴. Dado que esta marca aparece junto a la primera variante que el artífice emplea como autor, la cronología de la presente marca, que fue sin lugar a dudas la primera que *Castro* empleó como autor, queda situada desde 1777, pero quizá ya desde 1775 ó 1776, hasta 1778, ambos inclusive.

La segunda variante aparece punzonada en una naveta y un cáliz, que en la actualidad quedan custodiados en colecciones particulares de Madrid. Sus diferencias con respecto a las catalogadas por Ortiz Juárez son mínimas, añadiendo Cruz Valdovinos que “el perfil se deforma y sobresale en la zona superior derecha de ambas líneas, separándose tanto del adorno como de las dos últimas letras; además, la “O” es más pequeña que las demás”; a todo ello hay que unir que se sigue conservando la flor de lis que surmonta al apellido del artífice, CASTRO, de igual modo a como ocurre en la tercera variante. La cronología de esta variante queda ubicada cronológicamente entre 1779 y 1782.

La tercera variante es la que cataloga Ortiz Juárez con el n.º 132.B)⁶⁵, caracterizada por desarrollar el apellido del orive debajo de una pequeña flor de lis que lo surmonta. Fue apreciada por Ortiz en la custodia de Villa del Río, datada en 1783, fecha a partir

63 Esta parece ser la marca que M^a. J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana...*, o. c. tomo II, p. 75, aprecia en varias obras de la Catedral de Sevilla, así como en una bandeja del Museo de Bellas Artes y en la parroquia de San Lorenzo.

64 J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Seis obras inéditas y algunas...*, o. c., pp. 336-337.

65 D. ORTÍZ JUÁREZ, *Punzones...* o. c., pp. 101-103.

de la cual, y hasta 1793, supone Cruz Valdovinos que está siendo empleada. En este tipo se incluye la marca que hemos apreciado sobre la bella custodia del convento trujillano de San Miguel.

Añade Cruz Valdovinos como apostilla la posibilidad de que esta última variante, basada en la pieza catalogada por Ortiz, pueda presentar una cronología más avanzada, de hacia 1784 o posterior, afirmando al respecto que Ortiz Juárez no distingue entre el segundo y tercer modelo de punzón. Pensamos nosotros al respecto que debe mantenerse la primera hipótesis lanzada por Cruz Valdovinos, apoyándonos para ello en el cáliz, ya mencionado, que hemos catalogado en la iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción de Benquerencia, en la que aparecen las mismas marcas que las estudiadas por el expresado investigador para el caso de la fuente conservada en la colección C.Y. de Madrid, esto es, CAS /tRO y CASTRO; esta última, referida a la contrastía de la pieza, aparece frustra en lo que es su mitad superior, pero es claro que se trata de la tercera variante empleada por *Damián de Castro* como artífice, dado que la letra “O” es idéntica en tamaño al resto de las letras, a lo que añadimos la observación de que en la prueba tomada a partir del sistema del humo de dicha marca, es claramente apreciable el relleno que sufre esta última vocal en su mitad superior aproximadamente, dando como consecuencia en la prueba obtenida, la impresión de que efectivamente tal relleno se ha producido por un saliente irregular en el punzón, tal y como afirma Ortiz Juárez para la marca que cataloga en el n.º 132.B). Por esta razón pensamos y afirmamos nosotros que nos encontramos ante el tipo de marca de fiel contraste, en la que las letras presentan una cierta uniformidad en lo referido a su tamaño, quedando surmontadas por el pequeño dibujo que sobre ellas desarrollan la ya clásica flor de lis.

Si tenemos en cuenta que la impronta de autor CAS / tRO cuenta con una cronología que se alarga hasta 1782-1783, es claro que podemos fijar, efectivamente, la existencia de la segunda y tercera variantes a las que se refiere el profesor Cruz Valdovinos, afirmando igualmente que la apreciación de Ortiz era la correcta para el caso de la custodia de Villa del Río.

Con respecto a la marca heráldica de la ciudad cordobesa empleada por *Damián de Castro*, afirma Cruz Valdovinos que no aprecia “diferencias sustanciales en las marcas de localidad. Es lógico que *Castro* cambiara algunas veces de punzón, pero parece haber reproducido en cada ocasión con exactitud el primer modelo de león contorneado con doble perfil”, catalogado por Ortiz Juárez con el n.º 40⁶⁶, y que nosotros estudiamos en el n.º 8 del presente trabajo. Se caracteriza por presentar un león rampante hacia la derecha, inscrito en un óvalo y rodeado por una orla de “dobe perfil”.

Junto a esta impronta de la ciudad de Córdoba, también cataloga Ortiz en el n.º 39, cataloga un escudo en el que, con los ángulos superiores cortados, el león se dibuja rampante hacia la izquierda, sin corona y de mal arte. Se acompaña, en las vinajeras del

66 *Ibidem*, p. 52.

colegio de San Luis de Montilla, de donde se cataloga la presente impronta, de las marcas de *Castro* como autor y como contraste (aunque Ortiz no advierte de qué variante se trata en cada caso). Ofrece este expresado investigador varias hipótesis para explicar la existencia de un punzón distinto del apuntado más arriba, y que es, por otra parte, el más usual en las piezas de este platero. Entre las hipótesis, señala en primer lugar que bien pudiera haber sido el punzón que el autor empleó durante el corto período que desempeñó el puesto de constraste, como suplente de *Francisco Sánchez Bueno Taramas*, cosa que creemos poco probable si tenemos cuenta que ésta se desarrolló desde el 15 de enero de 1758, hasta el 3 de julio del mismo año, y que para estas fechas no se conoce ningún punzón de Castro como constraste. También aduce la idea de que puede ser un punzón empleado por el autor en los años iniciales de su contrastía, lo que indudablemente vendría a ratificar la afirmación de Cruz Valdovinos sobre la evidente variación que a lo largo del tiempo produjo el autor en su punzón de localidad. Quede planteado todo ello como hipótesis, dado que no se conoce aún una evolución correcta del punzón de *Castro* como autor.

3.7. *Incensario*

Un solo incensario conserva el convento trujillano de San Miguel, cuya ficha desarrollamos a continuación:

Material: plata en su color.

Dimensiones: 23,5 cm de altura y 10 cm de diámetro del pie.

Estado de conservación: Excelente.

Marcas: no tiene.

Cronología: siglo XVII.



Fig. 9. Incensario.

Incensario (fig. 9) de estilo purista, decorado con elementos geométricos realizados a partir de la fina labor que proporciona el buril: rectángulos de lados curvos, rombos de límites sinuosos y óvalos de raigambre manierista. En algunas partes de la pieza, como en el cuerpo de humo, estos elementos delineados enmarcan superficies caladas. El pie añade círculos concéntricos. Se trata, pues, de una pieza donde la frialdad y sobriedad del nuevo estilo medido son claramente puestas de manifiesto.

3.8. Vinajeras

7.1. Juego de vinajeras, salvilla y campana

Material: plata sobredorada.

Dimensiones: 12 cm de altura en la vinajeras, 11,5cm en la campana; la salvilla mide 22,5 cm de largo.

Estado de conservación: Excelente.

Marcas: no tiene.

Cronología: siglo XVII, a excepción de la salvilla, que es moderna.



Fig. 10. Vinajeras s. XVII.

Vinajeras (fig. 10) de estilo purista, lisas, cuya estructura general recuerda, en gran parte, los nudos periformes que paralelamente se desarrollan en piezas como cálices, copones o custodias. Están dotadas de un pie no muy elevado, sobre el que asienta el cuerpo en forma de pera invertida. Una pequeña cúpula peraltada hace las veces de tapa y se corona de minúsculo pinaculillo. La severidad del pistero, en forma de pico, contrasta con las asideras, en las que el autor parece haber jugado con el desarrollo de las ces. Terminemos diciendo que este tipo de vinajeras fue muy frecuente durante el reinado de Felipe IV y, más aún, en la primera mitad de la centuria. El molduraje de la campana es similar al descrito para las vinajeras. La salvilla es moderna.

7.2. Vinajeras y salvilla del siglo XVIII

Material: plata en su color.

Dimensiones: 12,5 cm de altura en la vinajeras; la salvilla mide 12,5 cm de largo.

Estado de conservación: Excelente.

Marcas: presenta tres, distribuidas en las asas y en el interior del pie de las jarras: león cordobés rampante hacia la derecha, el punzón del contraste *Bartolomé de Gálvez* y Aranda (la flor de lis sur monta el apellido ARANDA) y del platero GONG_, tal vez alusiva a *José Góngora*.

Cronología: 1765-1767.

Inscripción incorporada en el interior de la salvilla: «SOROR CATALINA DE SAN JUAN».



Fig. 11. Vinajeras s.XVIII.

Las vinajeras de este juego mantienen las formas de ánfora típicas de estas piezas del ajuar litúrgico, con cierta recreación ornamental en el pisterio y en las asas. Incorporan en las tapas las iniciales alusivas al contenido de las mismas, el agua y el vino de la consagración.

Ya hemos estudiado, a tenor del cáliz rococó antes citado, al contraste de la pieza. El autor debe ser el platero *José de Góngora*, aprobado en el arte de platería el 11 de abril de 1753. Llegó a ser alcalde de plateros, con Bernardo de Cáceres, en 1766⁶⁷.

7.3. *Vinajeras de estilo Imperio*

Material: plata en su color.

Dimensiones: 10 cm de altura en la vinajeras; la salvilla mide 20 cm de largo.

Estado de conservación: Excelente.

Marcas: en el interior de la salvilla incorpora la marca de serie (1107020) y CHRISTOFFLER.

Cronología: siglo XIX.



Fig. 12. Vinajeras estilo Imperio

Juego de vinajeras de estilo Imperio (fig. 12), recogidas sobre una salvilla de prístinos perfiles y estructura ovalada. Como es frecuente en este momento estilístico, se añaden a la bandeja cuatro patas y dos espiguillas en su parte superior, destinadas a sujetar las vinajeras. Presentan éstas un perfil bastante simplificado en el que se recrea la forma de pequeñas anforillas. Asientan sobre un pie poco elevado, decorado tan sólo por dos líneas de sarts de perlas. Una asidera curva, realizada a la fundición, permite la unión del cuerpo con la boca. Se cubre ésta con una tapadera sobre la que se acoplan los motivos que aluden a su contenido: el pez y el racimo de uvas, muy bien cincelados y repujados.



67 D. ORTIZ JUÁREZ, *Punzones...*, o. c. , p. 112.