

# Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla

## Tomás Sánchez Reciente in the Chapel of our Lady the Ancient of Sevilla Cathedral

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ  0000-0002-7671-0936

anjo@us.es

Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla

Recibido: 22 de septiembre de 2020 · Revisado: 27 de abril de 2021 · Aceptado: 30 de abril de 2021

### Resumen

En el presente trabajo recuperamos del olvido la participación del platero Tomás Sánchez Reciente en la total renovación de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla promovida entre 1734 y 1738 por el arzobispo Luis de Salcedo y Azcona. A pesar de que las crónicas de la época referían a su creatividad con grandes elogios, la historiografía posterior olvidó su importante actividad que como platero episcopal realizó en este recinto, cuya huella material aún podemos admirar en la baranda de plata, el relicario de la Santa Faz y en otras obras de platería pertenecientes a esta capilla principal del culto mariano de la ciudad.

**Palabras clave:** Platería; Barroco.

**Identificadores:** Tomás Sánchez Reciente; Luis de Salcedo y Azcona.

**Topónimos:** Sevilla; Catedral; Capilla de la Antigua.

**Periodo:** Siglo XVIII.

### Abstract

In this study we recover the participation of silversmith Tomás Sánchez Reciente in the work baroque renovation of the chapel of Our Lady the Ancient in the Seville Cathedral, promoted between 1734 and 1738 by Archbishop Luis de Salcedo y Azcona. Despite the fact that the chronicles of the time referred to his creativity with great praise, later historiography forgot his important activity that he carried out as an Episcopal silversmith in this chapel. Among this works out stand out the silver railing, the reliquary of the Holy Face and another silver creations still preserved in the cathedral.

**Keywords:** Silver; Baroque.

**Identifiers:** Tomás Sánchez Reciente; Luis de Salcedo y Azcona.

**Place Names:** Sevilla; Cathedral; Chapel of Our Lady the Ancient.

**Period:** 18th Century.

---

### CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

---

SANTOS MÁRQUEZ, A. J. (2021). Tomás Sánchez Reciente en la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 52: 275-292.

---

El platero Tomás Sánchez Reciente (1689-1776) es uno de los principales creadores de la platería sevillana del Barroco, si bien, hasta no hace mucho tiempo, había sido olvidado por la historiografía especializada en este ámbito artístico. La falta de una profundización en su perfil biográfico, así como el poco conocimiento de su producción artística, hicieron que fuese relegado a un segundo lugar en la historia de la platería sevillana de la primera mitad del siglo XVIII (Sanz, 1976a: 276-278, Cruz, 1992: 384). Sin embargo, a la luz de los últimos estudios que se han realizado sobre este artífice y a las novedades que traemos en el presente trabajo, podemos constatar que estamos ante uno de los artistas más creativos de la Sevilla de su tiempo (Santos, 2007a: 331-346; 2007b: 135-149. Herrera, 2020: 111-135). Pues más allá del buen manejo de las herramientas propias de su oficio, tuvo una amplia formación humanística, que le permitió afrontar diferentes retos artísticos e industriales a lo largo de su vida, los cuales sobrepasaron los límites de la platería y se adentraron en campos tan diversos como el de la arquitectura, la retablistica, la escultura o la ingeniería mecánica, esta última durante la gobernanza de la Casa de la Moneda de Bogotá en su etapa americana (Herrera, 2020: 111-135).

No obstante, a pesar de que su carrera artística como platero estuvo ligada a Sevilla, su formación se debió producir en Madrid, lugar donde nació, siendo bautizado en la parroquia de San Luis el 9 de enero de 1689. Desconocemos las razones que llevaron a sus padres Bernabé Sánchez Reciente y Juana Armenta Trillo, ambos sevillanos, a establecerse en la capital, quizás buscando algún favor real, pero lo cierto es que allí transcurrieron sus años de juventud, hasta que, en 1712, tras regresar toda la familia a Sevilla, contrajo matrimonio con Juana Bermejo, hija de Simón Bermejo y Margarita de Guzmán, emparentando así con conocidos talleres de oribes (Santos, 2007a: 332). Fruto de esta unión nacería en 1719 su único hijo varón y continuador de su labor artística, Eugenio Sánchez Reciente (Herrera, 2020: 115). Y poco más sabemos de los diez primeros años de su vida en Sevilla, hasta que el 5 de octubre de 1723 como *artista platero* se compromete con el jesuita Alberto González a ejecutar un frontal de plata a martillo para la iglesia del colegio de San Hermenegildo (Santos, 2007a: 332-333). Sin embargo, sorprendentemente días más tarde escritura su aprendizaje en dicha materia con dos veteranos maestros. La primera carta la formalizó con Manuel Fernández de Hoces el 16 de octubre, aunque seguidamente la anuló para comprometerse el 4 de noviembre a aprender el oficio de platero de mazonería por tres años con Jacinto de Aguirre (Santos, 2007a: 333). Una contradictoria situación que se debió sin duda a la necesidad de asimilar la pericia en el manejo de las herramientas propias para realizar la importante obra de mazonería comprometida, ya que, a la vista de dichas cartas de aprendizaje, debía carecer de estas habilidades al versar su formación en el arte de la joyería, habilitado posiblemente en Madrid al emplear el título de maestro en el contrato. Pues, en efecto, no alcanzará la maestría en la rama de la mazonería hasta 1728, coincidiendo con el verdadero comienzo de su meteórica carrera, que llegó a su cénit con su nombramiento como Platero de Cámara de Felipe V el 16 de enero de 1730 (Martín, 1987: 409). Esta distinción le valdrá para convertirse en el orfebre más reputado de la ciudad durante

las décadas de 1730 y 1740, ya que el cabildo catedralicio, importantes fábricas parroquiales o las órdenes monásticas más distinguidas demandarán su arte, y aún hoy su huella es admirable en ejemplos verdaderamente sobresalientes. Entre ellos destacan sus grandes tronos eucarísticos de la iglesia jesuita de la Anunciación (1730-1748), hoy en la colegiata del Salvador de Sevilla, o el desgraciadamente desaparecido de la iglesia parroquial de San Miguel de Morón de la Frontera (1741-1748), sin olvidar la destacada cruz parroquial de Santa Ana de Triana (1749) (Santos, 2007a: 331-346; 2007b: 135-149). Una creatividad que incluso sobrepasaba la producción argéntea y se adentraba en otros ámbitos artísticos como los de la escultura y la retabística, testimoniados por los relevantes ejemplos del San Bruno en plata de la cartuja de Santa María de las Cuevas (1746-1748) (Gestoso, 1915: 108-109) o el diseño de los retablos marmóreos del transepto de la iglesia del Sagrario de Sevilla (1748) (Cuéllar, 1992: 95-110).

Una importante actividad artística que sobrepasó los límites cronológicos del Lustrero Real (1729-1734), lo que hace evidente que, a diferencia de lo que sucedió con otros artistas cortesanos, Sánchez Reciente no acompañó a Felipe V en su regreso a Madrid. Esta negativa a retornar a su ciudad natal se pudo deber principalmente a dos razones: la primera a la fuerte competencia artística existente en la Corte, y la segunda a las oportunidades que se le ofrecieron en Sevilla en ese momento. Y precisamente aquí viene la novedad sobre la vida del maestro que traemos a colación en este trabajo, pues Tomás Sánchez Reciente se va a convertir en el platero elegido para participar en uno de los proyectos más importantes del Barroco hispalense, como fue la renovación de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua patrocinada por el prelado don Luis Salcedo y Azcona, gran devoto de esta advocación y que gobernó la archidiócesis hispalense entre 1722 y 1741 (Alonso, 1906: 606- 625. Ros, 1980: 210-213). Una empresa artística que conocemos gracias esencialmente a dos crónicas contemporáneas, en concreto a la del historiador y bibliotecario episcopal Alonso Carrillo y Aguilar publicada en 1738 y a la del jesuita Antonio de Solís y Ribadeneyra que se editó un año más tarde. En estas monografías, con laudatorias palabras, se describieron con gran detalle todas las actuaciones que se llevaron a cabo en la renovación de este espacio medieval, especialmente Carrillo, quien, a pesar de la escasa información que ofreció sobre el proceso creativo, sí tuvo a bien dejar constancia de todos los artífices que participaron en esta empresa artística. Así, menciona a Pedro Duque Cornejo como director de la obra del retablo y ejecutor de su escultura y del sepulcro del prelado, a Juan Fernández de Iglesias empeñado en la obra de cantería del retablo, al arquitecto Diego Antonio Díaz abriendo el nuevo ventanal que iluminaba la capilla, a Domingo Martínez enriqueciendo con sus pinturas los muros del recinto, y finalmente apuntó que el orfebre al frente de la renovación de la plata fue “Don Thomas Sanchez Reciente, Platero de su Exc[elencia]” (1738: 46, 55, 69, 71). Una pléyade de artistas que se consagraron como los gestores de uno de los hitos artísticos más bellos de la Sevilla del Barroco, pero en la que desapareció la figura del referido platero en la historiografía que con posterioridad valoró dicha empresa. En efecto, en los estudios tanto genéricos como específicos que abordaron la remodelación

promovida por Salcedo y Azcona nunca se volverá a mencionar la destacada intervención de Sánchez Reciente, incluidos los de platería dedicados a este recinto mariano<sup>1</sup>. (Fig. 1)



Fig. 1. Interior de la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla. Estado actual. Fotografía: ©Daniel Salvador.

Por lo tanto, gracias a esta referencia de Alonso Carrillo podemos conocer de primera mano la participación de Tomás Sánchez Reciente en la empresa más querida del prelado. Cuanto más, el bibliotecario nos advierte de su cargo como platero episcopal, lo que viene a explicar sus múltiples intervenciones en diferentes fábricas de la archidiócesis y su compromiso con otras creaciones promovidas por el arzobispo, como el diseño de los referidos retablos marmóreos del Sagrario (Cuéllar, 1992: 95-110). Un cargo que pudo ocupar hasta 1739, ya que en dicho año el platero Manuel Guerrero de Alcántara, que también era titular de la platería catedralicia desde 1736, señaló que igualmente ostentaba el título de platero de la Dignidad Arzobispal en una inscripción de un ostensorio de Villablanca (Huelva) (Heredia, 1980: 186. Cruz, 1992: 250-251). Una

referencia cronológica que delimita con mayor precisión el periodo de las intervenciones de Sánchez Reciente en este recinto, como tendremos ocasión de comprobar.

Sin embargo, Alonso Carrillo no es la única fuente que nos informa de su intervención en la capilla de la Antigua, ya que de nuevo otro texto publicado arroja aún más claridad al asunto. Hablamos de las adiciones de José Sandier y Peña al *Teatro de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla* de Pablo Espinosa de los Monteros, cuyo manuscrito conservado en la Biblioteca Colombina fue en su mayor parte editado por José Gestoso y Pérez en 1884. Unas anotaciones de este clérigo datadas en 1743, con las que pretendía actualizar el conocido texto de Espinosa de los Monteros de 1635, añadiendo todas aquellas actuaciones que durante más de un siglo habían completado, enriquecido e incluso transformado muchos de los espacios catedralicios. Y es ahí donde aflora la información tan valiosa sobre el platero madrileño que sorprendentemente nadie ha tenido presente, quizás porque Gestoso tampoco copia al completo todas las adiciones del cronista dieciochesco, tal y como hemos podido comprobar al consultar el texto original<sup>2</sup>. En concreto, en las adiciones que acompañan la descripción de la capilla de la Antigua, Sandier relata de manera detallada todo lo que había supuesto la renovación llevada a cabo por Salcedo y Azcona, y aporta datos sobre la actuación de todos los artistas que trabajaron en el proyecto, incluyendo a Sánchez Reciente. Pero a diferencia de Carrillo que se quejaba de no poder “averiguar el grandioso costo de esta Maravilla; pues algunos de los Artifices no han dado Cuenta final de sus encargos” (1738: 71), Sandier sí debió tener en sus manos esta contabilidad y detalla que por “toda la obra de plata hecha por el celebre artifice Dn. Thomas Sanchez Reciente el medio punto y varandilla y demas obra de plata parece importo 14.000 pesos”<sup>3</sup>. Si tenemos en cuenta las cantidades que asigna a la pintura y a la escultura de 12.000 y 14.000 pesos de plata respectivamente, lo pagado a nuestro protagonista revela la importante labor que realizó, así como el elevado coste que en definitiva tenía la materia prima<sup>4</sup>. Por lo tanto, a través de estas dos fuentes contemporáneas, conseguimos devolver la paternidad de toda la plata que se labró para esta capilla entre los años 1734 y 1743 bajo el patrocinio de Salcedo y Azcona. En concreto, la baranda de plata del presbiterio y el arco de medio punto que enmarcaba el icono de la Virgen hasta fines del siglo XX, acabadas ambas creaciones para las fiestas de estreno de la capilla del 14 de junio de 1738, y el relicario del Santo Rostro de la Verónica que fue finalizado con posterioridad, aunque antes de 1743 según informa Sandier, sin olvidar otros aderezos argénteos menores que fueron ejecutados bajo la munificencia del arzobispo, y que entrarían en el genérico calificativo de la “demás obra de plata” empleado por este clérigo. Además, queremos añadir, como nota aclaratoria, que en ninguna de estas fuentes se menciona su posible intervención en los broncees dorados que decoran la arquitectura del retablo, de ahí que solo nos centremos en la plata labrada como obra segura de Sánchez Reciente.



Fig. 2. Tomás Sánchez Reciente. Baranda de la capilla de la Antigua (1734-1738). Hierro y plata en su color y sobredorada, 1,38 x 10,43 m. Catedral de Sevilla. Fotografía: ©autor. Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

Los cronistas contemporáneos ensalzaron en primer lugar la deslumbrante barandilla que cerraba el presbiterio de la capilla. Una pieza que contó con el precedente en plata de una reja situada delante del altar de la Antigua que según Luis de Peraza había sido donada por don Juan Alonso de Guzmán, I Duque de Medina Sidonia (1996: 45), pero que en el momento de la redecoración de la capilla ya había desaparecido (Sanz, 2010: 186, 188). Se devolvía por lo tanto esta argéntea delimitación del altar, aunque ahora de mayores dimensiones, pues, como recoge Carrillo, recorría “toda la extensión de la capilla” sirviendo de comulgatorio a los fieles (Fig. 2). Este mismo cronista continúa con su narración advirtiendo que “dominan sobre sus pilastrones graciosos remates, que la van coronando, siendo la disposición de ocho entrepaños con un entretexido enlace, tan particular, que por el termino no se ha executado otro, y en el centro de cada uno las letras, que componen: AVE MARIA” (1738: 41-42). Una descripción que se ajusta a la realidad actual de la pieza y donde además se advierte de la admiración que causó el trabajo de Sánchez Reciente. Pero, evidentemente se le escaparon algunos detalles, como la plana decoración de los ocho pilastrones a base de un finísimo burlado que reproduce motivos florales propiamente barrocos en cajas que se superponen en su recorrido. Además, los graciosos remates se traducen en pirindolas gallonadas con pirámides acabadas en esferas, parecidas a las ideadas en principio como remate del segundo cuerpo del retablo pétreo de la capilla y que vemos reproducidas en el

lienzo de Domingo Martínez que recoge su proyecto (Pleguezuelo, 2004: 210-211) (Fig. 5). Los ocho entrepaños que enmarcan las aludidas pilastras se resuelven con un marco cuadrado que acoge toda una trama de ces entrelazadas en un diseño simétrico que, a manera de encaje, confluyen en un tondo central donde se reproduce en cada uno la correspondiente letra para componer la salutación del Ave María que advierte Carrillo. Estas están resaltadas con un cincelado de calidad sobre un fondo bruñido, y resueltas en capitales latinas perfiladas y enriquecidas con acantos. Tan solo en el centro de la baranda desaparece el correspondiente pilastrón, pues los dos entrepaños hacen las veces de las hojas de la puerta central que permiten acceder al presbiterio. Además, ambos paneles se unen en el centro en otro medallón que, a manera de tarja vegetal, recoge las armas del arzobispo Salcedo y Azcona<sup>5</sup>. Ciertamente, tal y como alude Carrillo, no se había ejecutado un trabajo similar al menos en la ciudad, aunque sí existía un precedente inmediato en el diseño que Domingo Martínez presentó en 1723 para las barandas de la capilla real y que finalmente no se llegaron a materializar (Luna y Serrano, 1986: 88. Aranda y Quiles, 1999: 243. Aranda, 2004: 224-225). Y si bien el dibujo de estas cancelas es más rico en la ornamentación de los antepechos y los pilastrones, su concepto en general es bastante parecido, en tanto que los primeros muestran el tondo central enmarcado por panoplias y los pilares se rematan en perillas similares a las descritas. Coincidencias que vienen a confirmar como detrás de la baranda de plata de la Antigua igualmente estuvo el imaginario creativo de Domingo Martínez, tal y como dejara entender el propio Carrillo (1738: 71).

Igualmente, José Sandier adjudica de manera directa a Sánchez Reciente la ejecución del denominado por Carrillo como “Throno, o Arco principal, donde está colocada la Santa Imagen” (1738: 42). Según nos informa Antonio de Solís, este venía a sustituir a “una Sanefa, o Friso también de plata de martillo, donde se leía antes de ahora ... en grandes distinguidas Letras de Oro el charactèristico Elogio de MARIA CONCEBIDA, SIN PECADO ORIGINAL”; una pieza argéntea que había sido donada por el canónigo don Manuel Martínez de Aguilar, probablemente antes de su otra dádiva de 1690 como veremos más adelante (1739: 193). Fue por lo tanto suplantado dicho friso por un nuevo arco realizado en plata y bronce dorado que aún se localizaba *in situ* (Fig. 3) hasta la restauración integral de la capilla promovida por la Sociedad Estatal para la Conmemoración del V Centenario entre 1989 y 1990 (Laguna, 2010: 58-59). Carrillo comienza la descripción del arco advirtiendo que se alzaba desde la mesa del altar hasta la cornisa del primer cuerpo del retablo y

... es de Plata y bronce, dorado de molido todo el calado, y à este lo reciben unos estípites de varios Angeles, que están con Cornucopias en las manos para el aumento de luces, por cuyo intermedio se manejan, y ocultan los costosos velos de tela de Oro sobre carmesì, puestos

5 Es conocida la restauración que en 1788 realizó Vicente Gargallo, desarmando su estructura y limpiándola. El detalle de rocalla que se advierte en este elemento es producto de esta intervención. Sanz, 2010: 193.

en tal disposición, que al manifestarse la Virgen, no confunden ninguno de sus adornos, ni perturban parte de la Arquitectura (1738: 42-43).



Fig. 3. Fotografía de la capilla de la Antigua en el que se puede observar su aspecto anterior a la reforma de 1989-1990 y en concreto el arco que enmarcaba la hornacina de la Virgen. Fotografía de Luis Arenas publicada en el libro Angulo, Diego et al. (1985): *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, 302.



Fig. 4. Detalle de la hornacina principal con los estípites del arco de plata y bronce ejecutado por Tomás Sánchez Reciente antes de su desaparición en la reforma de 1989-1990. Fotografía de Luis Arenas publicada en el libro Angulo, Diego et al. (1985): *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir, p. 360.

Su función por lo tanto estaba clara, en tanto que era la estructura que permitía colocar los velos para ocultar la imagen en determinados tiempos o momentos litúrgicos y, por fortuna, su conservación hasta tiempos recientes y las consecuentes fotografías que existen del mismo (Fig. 4)<sup>6</sup>, nos permiten comprobar que el resultado final del trabajo difiere muy poco del arco que recoge la pintura de Domingo Martínez (Fig. 5). Los soportes arrancaban de un elegante pedestal de bronce en cuyo centro emergía una cabeza de querubín de plata coronado por una venera, tras el cual se apoyaban las estilizadas cajas del estípite, de trazas bulbosas e igualmente bronceínas. En la primera, sobre dos ces salientes y enroscadas, se sentaban dos graciosos angelotes desnudos en plata, adornados con menudas bandas sobredoradas y terciadas sobre sus pechos, los cuales, con posturas artificiosas, unían sus manos centrales mientras que las otras las alzaban para sostener dos cornucopias con portavelas dispuestas al exterior. Tras ellos, de nuevo otra estilizada caja servía de pedestal para otro querubín de plata que, a manera de atlante, soportaba una venera sobre su cabeza y sujetaba con la otra mano una nueva cornucopia. Tras esta figura se disponía el pseudocapitel cajeado que sustentaba el arco de medio punto que se adaptaba a la curvatura de la hornacina y cuya caja superior seguía el perfil rectangular de las enjutas del arco oculto, aunque en su centro se rompía

6 En concreto, hemos localizado las fotografías de Nandín-González en la fototeca del Laboratorio de Arte, fechadas en 1929, y las reproducciones en color de Arenas incluidas del libro *La Catedral de Sevilla* de 1985, las cuales son reproducidas como figuras 3 y 4.

de manera escalonada al seguir el perfil mixtilíneo de una caja superpuesta sobre esta estructura. Lo característico de su superficie era su concepto calado, recortándose sobre la chapa de metal todas las ornamentaciones que en ella se reproducían, jugándose nuevamente con la policromía del dorado y la plata, en tanto que todo el marco del arco y el cornisamento era sobredorado, mientras que las geometrías resultantes y algunos detalles figurativos mantenían la tonalidad grisácea y brillante de la plata. Se recreaba así todo un encaje donde la hojarasca se adueñaba de todos los espacios, mezclada con tornapuntas y florecillas propias del juego ornamental barroco practicado por el artista. Destacaba igualmente la gruesa cabeza de un angelote ubicado en la referida caja central sobresaliente, de nuevo en plata en su color, y en origen la cornisa volada superior se remataba en una crestería a manera de flores y frutos, tal y como se puede admirar en una litografía de la hornacina de la Antigua ejecutada por Francisco Gordillo en 1778<sup>7</sup>, y que fue modificada por Vicente Gargallo en 1783 al añadirle dos ces vegetales en los ángulos laterales y un penacho de hojarasca en el centro (Sanz, 2010: 204).



Fig. 5. Domingo Martínez. Retablo de la Antigua (ha. 1734). Óleo sobre lienzo, 119 x 70 cm. Colección particular. Fotografía: catálogo de la exposición Pleguezuelo, Alfonso (2018): *Domingo Martínez bajo la estela de Murillo*, Sevilla: Fundación El Monte, 211.

7 Este grabado se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Signatura INVENT/29980.

Un elemento de plata y bronce que impregnaba de barroquismo a una hornacina central excesivamente clásica, pues al parecer se impuso la premisa de mantener los antiguos mármoles renacentistas en esta parte del retablo<sup>8</sup>. Además, los estípites aquí empleados eran bastante innovadores, no habituales en las creaciones de Duque Cornejo, al incluir ese nutrido número de angelotes, siendo un precedente de los estípites antropomorfos que en Sevilla aparecerán en las entalladuras de Manuel García de Santiago en la década de 1760 (Herrera, 2009: 229). En cambio, este diseño imaginativo y lleno de dinamismo sí se acerca a la creatividad de Domingo Martínez, el cual solía utilizar en sus murales multitud de angelotes en delicadas y teatrales poses, muchos en hilera o cadeneta, y enmarcando o sosteniendo estructuras<sup>9</sup>. E incluso, el arco y penacho superior tampoco están muy lejos de los trampantojos de yeserías que el mismo pintor recreó en sus murales de la iglesia de San Luis de los Franceses (Valdivieso et al., 2016: 89-90), aunque estos cajeados tampoco fueron extraños en la talla de retablo y en algunos trabajos de platería. Por lo tanto, no tenemos la menor duda de que detrás de este diseño estuvo igualmente la mente del genial Domingo Martínez, quien como dijimos lo reprodujo con gran fidelidad en la pintura del proyecto del retablo (Pleguezuelo, 2004: 210-211).



Fig. 6. Tomás Sánchez Reciente. Relicario de la Santa Faz de la capilla de la Antigua (1738-1745). Alma de madera, pórfido, ágata, lapislázzuli y plata en su color y con detalles sobredorados, 87 x 80 x 30 cm. Catedral de Sevilla. Fotografía: ©Luis Arenas.

8 Un argumento que fue expuesto por Herrera (2009: 313) basándose en la obra de Carrillo.

9 Ejemplo de ello pueden ser las pinturas que recrean imitaciones de yeserías en la bóveda de la sacristía de la capilla doméstica del cenobio jesuita de San Luis, o en las dispuestas perfilando las bóvedas laterales de la iglesia del convento de la Merced, hoy Museo de Bellas Artes de Sevilla. Valdivieso, E. et. al., 2016: 102, 143.

Y si tenemos en cuenta que tanto Carrillo como Sandier recordaban que toda la platería de la capilla realizada *ex novo* por mandato de Azcona y Salcedo salió del taller de Sánchez Reciente, no dudamos en adjudicarle también la plata del bellissimo relicario y expositor que se ubica a los pies de la Virgen para venerar el Santo Rostro de la Verónica (Fig. 6). Sin embargo, al igual que sucederá con el cristal con su marco de plata que cubría el icono, no estará finalizado para la inauguración del recinto en 1738. Así lo explica Alonso Carrillo cuando lo describe en los siguientes términos:

Para los pies de la Virgen se está construyendo una repisa en forma de Sagrario, el qual es de piedras preciosas de Porfidos, Agathas y Lapislazuli, Oro y Plata, en la qual se ha de colocar la Santa Veronica, que se manifiesta todos los Viernes del año, con otras abultadas Cornucopias para hachas en el mismo banco de piedras, que está á los pies de la Imagen, todo de Plata, y Oro, y que no pudiendo concluirse para el dia del estreno, no se permite rato ocioso en el trabajo. Y este enrepisado servirâ para manifestar en él un celebrado Niño en distintos tiempos del año: obra insigne de Martinez Montañes (1738:43).

Por lo tanto, este tabernáculo se proyectó como relicario para la custodia del “Santo Vulto, llamado comúnmente VERONICA, Retrato al vivo de la Sacrosanta Faz de Nuestro Redemptor” (Solís, 1739: 193). Este lienzo con el Santo Rostro, copia de la mítica reliquia jienense, había sido donado a la catedral en 1629 por el presbítero Bartolomé Márquez de Prado, regente de la Real Audiencia, para que se venerase en algún altar de la catedral, pasando finalmente a ser custodiado en la sacristía mayor (Sanz, 2010: 202). En este lugar estuvo hasta el 9 de febrero de 1690, día en el que el cabildo decidió ubicar la reliquia en la capilla de la Antigua debido a que las exposiciones que se venían haciendo los viernes eran tan concurridas que la sacristía mayor no se prestaba a ello<sup>10</sup>. Se decidía por lo tanto que estuviese en un lugar principal como esta capilla, la tercera en importancia tras el altar mayor y la capilla real, y el 6 de septiembre siguiente se anunciaba que se había ejecutado una urna relicario en plata “resaltada, zinzelada de flores con sus cartelas y remates” para contener el sagrado paño de la Verónica<sup>11</sup>, la cual había sido donada por el canónigo Manuel González Aguilar (Solís, 1739: 193). Pues bien, este relicario argénteo desapareció en el momento en que se decidió suplantar por otra obra de mayor envergadura y sin duda de gran modernidad en la época, en tanto que se trataba de toda una creación en la que no solo la plata labrada participaba en la cubrición de su estructura lignaria, sino que además su adorno se enriquecía con incrustaciones de piedra dura, por lo que el arte de la glíptica, de raíces tan italianas, jugaba un papel esencial en la gestación de este maravilloso y genuino proyecto. Un empleo de mármol negro vetado para labrar las columnas, de pórfido encarnado para levantar los muros y de ágata y lapislázuli para unos detalles ornamentales, que ennoblecen sin duda su

10 Auto capitular, 9 de febrero de 1690. Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Fondo Capitular. Secretaría. Autos Capitulares. Libro 80 (Legajo 7128). Autos 1689-1690, f. 14r.

11 Auto capitular del 6 de septiembre de 1690. ACS. Fondo Capitular. Secretaría. Autos Capitulares. Libro 80 (Legajo 7128). Autos 1689-1690, f. 92v.

estructura y le confieren una policromía añadida a la plata y al oro de los elementos metálicos que alternan con los pétreos en las paredes y cornisas del templete. Y si bien su diseño arquitectónico se ha puesto en relación con los proyectos del maestro mayor Diego Antonio Díaz (Falcón, 1989: 19), también recuerda a las creaciones de Duque Cornejo, especialmente al planteamiento estructural y material que hizo el escultor en el sagrario del retablo mayor de San Luis de los Franceses (h.1730-1733) (Herrera, 2009: 310-312, 392). No obstante, si tenemos en cuenta lo advertido por Carrillo, el ingenio de Domingo Martínez debió estar detrás de la proyección de este relicario, reproducido en su lienzo preparatorio y tampoco lejano a las arquitecturas que recreó en sus trampantojos pictóricos. Sea como fuere, lo cierto es que, en este caso, el orfebre debió contar con la pericia de Juan Fernández de Iglesias para cortar y pulir todos los elementos pétreos que irán perfilados por los detalles argénteos de Reciente. Unas chapas de plata en las que alternó zonas lisas y bruñidas con otras cinceladas con motivos vegetales en forma de cadenetas florales resaltadas sobre un fondo punteado, sin olvidar que las del basamento y la cornisa se sobredoraron para ampliar así su riqueza polícroma, adosándose a esta última cuatro pequeñas cornucopias con portavelas. Pero lo más destacable de su creatividad es la puerta que cierra esta caja relicario, donde nuevamente Tomás Sánchez Reciente demostrará sus dotes como escultor. En la chapa de plata en su color que la cubre, reproduce una bellísima recreación del paño de la Verónica en bajo relieve sobre un fondo bruñido y liso, recordando en sus grafismos naturalistas y minuciosos y en la disposición simétrica de las guedejas ondulantes del cabello y la gruesa corona de espinas sobre su frente, a los esquemas planteados en varios grabados por Hieronymus Wierix, como el utilizado en una composición de Johannes Stradanus anterior a 1612 (Fig. 7)<sup>12</sup>. Tampoco podemos olvidar el marco argénteo del Santo Rostro custodiado en su interior, cuyas abullonadas flores y carnosas hojas que lo recorren, así como los broches angélicos de sus ángulos, recuerdan a las creaciones de este maestro platero (Sanz, 2010: 209).



Fig. 7. Relieve de la Santa Faz de Tomás Sánchez Reciente junto al detalle de un grabado de la Santa Faz portada por ángeles y rodeados por los instrumentos de la Pasión de Hieronymus Wierix sobre una composición de Johannes Stradanus, ha. 1612. Fotografía: ©Luis Arenas/©Rijksmuseum Ámsterdam. RP-P-OB-66.890.

12 Sobre este grabado se puede consultar <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-66.890> [05/06/2020]. Un modelo que se inspira sin duda en el impuesto por Alberto Durero en sus múltiples interpretaciones sobre el tema. Bartsch, 1980: 22.

Y como quedó dicho, junto a esta pieza también se realizó un marco que soportaba el cristal que protegía la imagen mariana después de la inauguración de 1738. Así nos lo hace saber tanto Carrillo como Sandier. El primero comenta que “...no se han acabado diferentes adornos de metal y plata, y entre ellos las fixaciones y marco, que ha de servir para el crystal, que se espera, para precaver la Sagrada Pintura de nuestra Señora, cuya preciosa Obra, como toda la demás de Platería, que se ha hecho, ha sido del Artifice Don Thomas Sanchez Reciente, Platero de su Exc<sup>a</sup>.” (Carrillo, 1738: 69). Por su parte José de Sandier en sus adiciones alude a que “desde el día del estreno hasta oy se admiran muchos acrecentamientos de todos géneros de adornos entre los cuales es uno el hermoso cristal con sus fixa.<sup>nes</sup> y marco de plata para preservar y maior desencia de esta soberana imagen”<sup>13</sup>. Por lo tanto, la hechura de este marco que sujetaba el cristal de protección del mural de la Virgen de la Antigua debió realizarlo el platero madrileño entre 1738 y 1743, aunque no es reseñado en el inventario de la capilla de la Antigua de 1769, lo cual nos previene de una posible desaparición temprana, a diferencia de otras piezas menores que igualmente debieron salir de su obrador. Hablamos de una benditera realizada en plata y cristal, en la que aparecían reproducidos San Juan y el Niño Jesús y que el inventario dice que “se hizo con Salcedo”, al igual que una lámpara de plata lisa que tenía tres cadenas y siete bronchas cada una, la cual en 1813 pasó a la capilla de San José donde se le pierde el rastro (Sanz, 2010: 205). Y probablemente de la testamentaria del prelado se labraron la pareja de blandones que se estrenaron en 1745, “regalados por el arzobispo Salcedo y Azcona que se renovaron en 1776” (Sanz, 2010: 205). Por lo tanto, ninguna de estas piezas ha llegado a nuestros días a diferencia de otra de gran tamaño que sorprendentemente es la única que no se recoge en el inventario de 1769. En concreto, nos referimos a “una Cruz de Carey con sobrepuestos de Plata blanca, y dorada” que según Carrillo se hizo nueva con Salcedo y Azcona en 1738 para el Rosario de la Antigua, fundado en el año 1691 (1738: 71), y cuya misa diaria fue dotada por el mismo prelado (Alonso, 1906: 618). Esta pieza (Fig. 8), realizada en madera y cubierta por placas de carey que son fijadas por listeles y tornillos de plata, presenta los característicos broches de querubes calados recorriendo su superficie que son similares a los empleados por Sánchez Reciente en otros trabajos como en el marco del Santo Rostro. Además, su diseño de gran cruz de perfiles ondulantes con perillas parecidas a las de la baranda en los extremos del travesaño y la cartela vegetal y ovalada del INRI en su cúspide, tampoco se aleja de las creaciones del maestro como se puede comprobar en la referida cruz de Santa Ana de Triana. Más cuando, la alusión de Carrillo al mecenazgo de Salcedo y Azcona se corrobora en su nudo que, resuelto a manera de cartela mixtilínea, recoge en un frente sus armas y en el otro las del cabildo, haciendo referencia con esta última aparición al nombramiento de esta institución como administradora de la referida dotación.

13 Sandier y Peña, J. (1743). *Adiciones al Libro de Don Pablo de Espinosa intitulado Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla Por D. J. de S. y P. natural y vecino de dicha ciudad y en ella año de 1743 dedicada a la Santísima Virgen de la Esperanza*, f. 289r. BCC. Manuscritos. Sig. 58-3-50.



Fig. 8. Tomás Sánchez Reciente. Cruz del Rosario de la Antigua (1734-1738). Carey y plata dorada con alma de madera, 118 x 65 x 7 cm. Fotografía: © Fondo Gráfico IAPH (Autor: Gómez Álvarez, Inmaculada).

Finalmente, tampoco podemos olvidar las aureolas doradas de los santos marmóreos de Duque Cornejo, y especialmente el trío de potencias que muestra la figura del Salvador que ocupa la hornacina central del segundo cuerpo del retablo, cuyo diseño es típico de este momento, caracterizado por la flor de lis rematando el rayo central (Sanz, 1976a: 245-246), y que, si seguimos las indicaciones de los cronistas, todas estas piezas también debieron salir del obrador del madrileño.

En definitiva, toda esta plata labrada ejecutada para la capilla de la Antigua fue muy celebrada en su época, aunque luego su nombre cayera en el olvido, quizás por su decisión de abandonar su oficio a partir de 1751, cuando fue nombrado director de la Real Casa de la Moneda de Santafé de Bogotá. Se acababa así su periodo sevillano lleno de creatividad en el ámbito de la platería para iniciar una nueva etapa americana desde su llegada al Reino de la Nueva Granada en 1753, donde se dedicaría en cuerpo y alma a las gestiones de gobierno de su nuevo cargo hasta su muerte en 1776 y por lo que obtendrá un notable reconocimiento. Un capítulo de su vida que recientemente ha estudiado el profesor Herrera García y que pone de relieve nuevamente su ingenio innato, pues si bien abandonó como hemos comentado el arte de la platería, probablemente por su condición de oficio manual poco adecuado a su nueva condición social, sorprendió por su pericia como arquitecto a la hora de trazar la nueva Casa de la Moneda de Bogotá, así como por su intervención en la remodelación de diferentes edificios de la ciudad y en la ejecución de las trazas de varios túmulos funerarios para la catedral bogotana (2020: 111-135).

## Bibliografía

- Alonso, J. (1906). *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla: Lib. é Imp. de Izquierdo y Comp<sup>a</sup>.
- Aranda, A. (2004). Diseños de las barandas de la Capilla Real. En A. Pleguezuelo (ed.). *Domingo Martínez en la estala de Murillo* (pp. 224-225). Sevilla: Fundación El Monte.
- Aranda, A. y Quiles, F. (1999). Domingo Martínez, pintor y arquitecto de la catedral de Sevilla. *Goya. Revista de Historia del Arte* (271-272), 241-246.
- Bartsch, A. (1980). *Sixteenth Century German Artists: Albrecht Dürer. The Illustrated Bartsch 10. Formerly Volume 7, Part 1*. New York: Abaris Books.
- Carrillo, A. (1738). *Noticia del origen de la milagrosa imagen de nuestra Señora de la Antigua, de la Santa Metropolitana, y Patriarcal Iglesia de Sevilla, descripcion del nuevo adorno de su magnifica capilla, relacion de las solemnes fiestas y celebre novenario para su estreno*. Sevilla: Florencio José de Glas y Quesada, Impresor Mayor.
- Ceán, J. A. (1804). *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Casa de la Viuda de Hidalgo y sobrinos.
- Cruz, J. M. (1992). *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla: Tabapress.
- Cuéllar, F. P. (1992). Los retablos colaterales del a iglesia del Sagrario de Sevilla. *Atrio. Revista de Historia del Arte* (4), 95-110.
- Falcón, T. (1989). *Platería en la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Gestoso, J. (1884). *Teatro de la Santa Iglesia Catedral de Sevilla por D. Pablo Espinosa de los Monteros seguido de las más importantes noticias contenidas en las "Adiciones" que a dicha*

- obra dejó escritas D. José de Sandier y Peña, cuyo M. S. se conserva en la Biblioteca Colombiana. Sevilla: Oficina de D. Carlos Santigosa.
- Gestoso, J. (1890). *Sevilla monumental y artística. Tomo II*. Sevilla: Oficina tipográfica de El Conservador.
- Gestoso, J. (1915). Sobre Orfebrería Sevillana. *Revista de Morón*, (15), 108-109.
- Heredia, M. C. (1980). *La orfebrería en la provincia de Huelva. Tomo II*. Huelva: Diputación de Huelva.
- Hernández, J. (1980). *Pedro Duque Cornejo y Roldán (1678-1757) en el arte andaluz de su tiempo*. Sevilla: Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría.
- Hernández, J. (1985). Retablos y esculturas. En D. Angulo et al. (aut.). *La Catedral de Sevilla*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.
- Herrera, F. (1998). *El retablo sevillano en la primera mitad del siglo XVIII*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Herrera, F. (2009). El retablo de estípite a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. En F. Herrera, F. Halcón, A. Recio (aut.). *El retablo sevillano desde sus orígenes hasta la actualidad* (pp. 291-340). Sevilla: Diputación de Sevilla, Cajasol y Fundación Maestranza de Caballería de Sevilla.
- Herrera, F. (2020). De Sevilla al Nuevo Reino de Granada. Tomás Sánchez Reciente y su acomodada etapa santefereña (1753-1776). En N. Salazar, J. Paniagua y J. Pérez Morera (ed.). *El Jardín de las Hespérides. Estudios sobre la Plata en Iberoamérica. Siglos XVI al XIX* (pp. 111-135). México-León: Universidad de León-UNIA
- Laguna, T. (2010). Gestión patrimonial y colección museográfica de la catedral de Sevilla. De tesoro y museo a monumento vivo. *SEMATA, Ciencias Sociais e Humanidades* (232), 58-59.
- Luna, R. y Serrano, C. (1986). *Planos y dibujos del Archivo de la Catedral de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Martín, F. A. (1987). *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid: Editorial Patrimonio Nacional.
- Peraza, L. (1996). *Historia de Sevilla. Transcripción, estudio y notas por Francisco Morales Padrón*. Sevilla: Asociación de Amigos del Libro Antiguo.
- Pleguezuelo, A. (2004). Proyecto del retablo de la Virgen de la Antigua. En A. Pleguezuelo (ed.). *Domingo Martínez en la estala de Murillo* (pp. 210-211). Sevilla: Fundación El Monte.
- Ponz, A. (2001). *Viaje de España. Sevilla*. Sevilla: ABC.
- Quiles, F. (2007). *Teatro de la Gloria. El universo artístico de la Catedral de Sevilla en el Barroco*. Sevilla: Diputación de Sevilla, Universidad Pablo de Olavide.

- Ros, C. (1981). *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla: Carlos Ros.
- Sancho, H. (1934). *Arquitectura sevillana del siglo XVIII. Documentos para la Historia del Arte de Andalucía*. Sevilla: Laboratorio de Arte.
- Santos, A. J. (2007a). Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano. En J. Rivas Carmona (ed.). *Estudios de Platería. San Eloy 2007* (pp. 331-346). Murcia: Editum.
- Santos, A. J. (2007b). Don Tomás Sánchez Reciente, de Platero de Cámara de Felipe V a Director de la Real Casa de la Moneda de Santafé de Bogotá. *Ensayos. Historia y teoría del arte* (12), 135-149.
- Sanz, M. J. (1976a). *La orfebrería sevillana del Barroco. Tomo I*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Sanz, M. J. (1976b). *La orfebrería sevillana del Barroco. Tomo II*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Sanz, M. J. (2010). Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte* (22), 185-215.
- Solís, A. de (1739). *Historia de Nuestra Señora de la Antigua venerada en la Santa Iglesia de Sevilla*. Sevilla: Imprenta Manuel de la Puerta.
- Valdivieso, E. (1990). Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla. *Laboratorio de Arte* (3), 109-122.
- Valdivieso, E. et. al. (2016). *Pintura mural sevillana del siglo XVIII*. Sevilla: Fundación Sevillana Endesa.