

PLATERÍA Y REFERENTES MEDIEVALES

SILVERWARE AND MEDIEVAL REFERENCES

Resumen

La platería de la Edad Media ha servido de referencia a las creaciones de siglos posteriores. Algunos aspectos de la misma, de sus tipologías y de su estructura, permanecieron vigentes durante algún tiempo en el Renacimiento o también se recuperaron concepciones o apariencias en el Barroco. Con los historicismos del siglo XIX y de parte del XX alcanza particular protagonismo el neogótico, que puede representar una inspiración fiel en el estilo histórico, pero alcanzando sus propias soluciones.

Palabras clave

Gótico, Historicismos, Permanencias, Platería, Recuperaciones.

Jesús Rivas Carmona

Universidad de Murcia, España.

Jesús Rivas Carmona es Catedrático Emérito del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia. Sus principales líneas de investigación se centran en la arquitectura barroca andaluza y en el estudio de las artes suntuarias, especialmente de la platería.

Abstract

The silverware of the Middle Ages has served as a reference for the creations of later centuries. Some aspects of it, from its typologies and its structure, remained in force for some time in the Renaissance, and even its conceptions or appearances were also recovered in the Baroque. With the historicisms of the 19th century and part of the 20th, neo-Gothic achieves particular prominence, which can represent a faithful inspiration in the historical style.

Keywords

Continuity, Gothic, Historicisms, Recoveries, Silverwork.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 12/IV/2022
Fecha de revisión: 16/V/2022
Fecha de aceptación: 17/V/2022
Fecha de publicación: 30/X/2022

ORCID: 0000-0001-9234-5417

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i21.0006>

PLATERÍA Y REFERENTES MEDIEVALES

1. INTRODUCCIÓN

Las creaciones de la Edad Media, una y otra vez, se han convertido en referentes para el arte de siglos posteriores¹. Conocida es la especial identificación de ese tiempo con lo religioso y, en consecuencia, su repercusión tiene particular significación en este campo.

Ciertamente, tal repercusión obedece a las propias peculiaridades del arte medieval con su sentido de riqueza, color y brillo, aunque también se mantuvieron sus soluciones por tradición y apego a unos usos. No siempre se perciben claramente las características de dicho arte, pero sí aspectos que reflejan algo de su estética o de sus conceptos, mientras que de otro lado se imitaron y reprodujeron sus estilos o sus modelos con más o menos fidelidad o con más o menos creatividad. Una variedad de posibilidades que abre múltiples perspectivas y que, en última instancia, manifiesta el valor de la Edad Media y su arte o las visiones que del mismo se han tenido en una u otra época, tal como corresponde a un tiempo de gran importancia histórica y de su trascendencia. La visión romántica decimonónica propició los historicismos, que de alguna manera se han con-

vertido en la recuperación oficial de lo medieval, pero no hay que olvidar que las miradas ya se dirigieron a la Edad Media con anterioridad, incluso cabe señalar que la Contrarreforma significó la reactualización de bastantes de sus aspectos y así su entrada en el Barroco.

79

La platería con sus especiales vínculos con el culto y lo religioso ejemplifica magníficamente todo lo dicho, tanto unas permanencias y recuperaciones, que bien se advierten entre los siglos XVI y XVIII, como los neomedievalismos historicistas, en particular con el protagonismo del neogótico, que ya se percibe antes de mediar el siglo XIX y que persistirá hasta el XX. El rico panorama que ofrece la misma confirma la relevancia de la Edad Media y de su repercusión en los tiempos que la siguieron, lo que viene a exigir una contemplación más atenta y amplia.

2. PERMANENCIAS Y RECUPERACIONES

La platería gótica, sobre todo con la espectacularidad de formas y apariencias arquitectónicas, el aumento de obra y de su diversidad y la renovación de las tipologías², fue un espejo propicio en el que mirar y contemplar distintas posibilidades,

incluso con una cierta vigencia en fechas inmediatamente posteriores, como bien se percibe en el siglo XVI, aun siendo la época del Renacimiento, de la misma manera que se constata en arquitectura y otras artes³. Así, se hacen patentes elocuentes persistencias en dicha centuria, tanto en tipologías como en estructuras o formas.

Para lo primero, no dejan de ser significativos distintos tipos de obras para la exposición eucarística que vienen de la fase final del arte gótico. Por ejemplo, la custodia de templete⁴, que en esas postrimerías del Gótico suele tener pie estrellado y lobulado, astil con gran nudo y templete arquitectónico de traza poligonal⁵. Pues bien, de alguna manera es esto lo que se ve bajo las nuevas galas renacentistas de balaustres y grutescos en la custodia utilizada en las andas de la Catedral de Pamplona, una creación de pleno siglo XVI⁶. Hasta su templete con una parte central cuadrada y flancos triangulares se ajusta a un plan poligonal, en hexágono, que evoca con notoriedad las soluciones góticas⁷. Otros ejemplos se podrían poner al respecto, entre ellos la custodia de la Colegiata de Berlanga de Duero, en Soria⁸. Tanto en Pamplona como en Berlanga de Duero se sobrepasa lo gótico en tanto que el templete se hace abierto, a diferencia de lo anterior⁹. Asimismo se sobrepasa la tipología gótica con la preferencia en el Quinientos por el templete cuadrado¹⁰, como el que muestra la custodia de Hernando de Ballesteros el Mozo para Lora del Río (Sevilla)¹¹. Una y otra cuestión indican lo que significó la revisión renacentista del tipo¹². Así alcanzará incluso el siglo XVII, caso de la custodia que Juan de Ceballos hizo en 1633 para Santorcaz (Madrid)¹³.

Algo parecido sucedió con las custodias procesionales de asiento¹⁴. Ya desde sus más antiguas muestras góticas, como la de la Catedral de Ibiza¹⁵, se conciben como una torre, que es cerrada y poligonal en todas las obras conservadas de ese tiempo. Después esta torre poligonal se abre, siendo fundamental al respecto la apor-

tación de Enrique de Arfe¹⁶, que en el primer cuarto del siglo XVI todavía mantiene la custodia dentro de soluciones góticas. Tal arraigo llegó a tener esa disposición de torre poligonal abierta que se mantuvo con particular florecimiento durante el siglo XVI¹⁷, aun cuando se concibirían desde los cánones del Renacimiento y hasta del más depurado clasicismo¹⁸. No extraña, por tanto, que Juan de Arfe siguiera fiel a su abuelo en sus custodias de Ávila y Valladolid y también en la correspondiente ilustración de la *De Varia Commensuración*, en lo que respecta a su planta poligonal¹⁹. Todavía se conocen obras de comienzos del siglo XVII, como la custodia de Alcalá de Henares²⁰, que es hexagonal en su primer cuerpo. Tanto las custodias renacentistas de forma poligonal como las cuadradas, que también fueron características, suelen llevar torrecillas caladas de varios pisos en las esquinas²¹. Este aspecto no deja de evocar construcciones góticas, de un modo particular el cuerpo de campanas de torres como las de la Catedral de Laon, que presenta unas torretas con arcos abiertos, incluso con dos cuerpos superpuestos, dispuestas diagonalmente en las esquinas²². No menos relevante sería la torre central del Ayuntamiento de Bruselas, donde aparecen con fuerte presencia unos pináculos que marcan las esquinas y encuadran el octógono del cuerpo principal. Pero no sólo cabe acudir a la arquitectura, pues también la platería gótica proporciona interesantes precedentes con torrecillas. Uno muy especial es el del copón-custodia de Escaray (La Rioja), una obra burgalesa de temprano siglo XV. De esta misma procedencia, pero de la última parte de esa centuria, es la custodia templete de Aibar (Navarra), que asimismo ofrece un interesante ejemplo sobre el particular²³.

Además de esas obras del culto eucarístico²⁴, pueden señalarse otras piezas en las que los recuerdos góticos se mantienen en su tipología y su traza poligonal. En este sentido resulta muy oportuno el acetre, que en el Gótico se concibió como un recipiente de disposición vertical

y desarrollo hexagonal. Idea del mismo da el ejemplo que fue de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos, de finales del siglo XV²⁵, o el más tardío de la Catedral de Pamplona, que se fecha hacia 1520²⁶. El siglo XVI llevará esta clase de recipientes hacia otros modelos, como la cratera²⁷, pero aún en sus finales se hace alguno de ese tipo gótico como el que existe en la Catedral de Valladolid, si bien con superficies decoradas con lo propio de ese momento, ces enlazadas con motivos vegetales²⁸. La persistencia del modelo se conoce aún en el siglo XVIII, según demuestra el acetre madrileño de la Catedral de Murcia con su forma poligonal y elevada, en este caso con un sentido rococó bien reconocible²⁹.

Asimismo cabría referirse al incensario. Más que suficiente es la pieza correspondiente a la iglesia de la Asunción de Santa María del Campo (Burgos), que puede datarse cerca de 1530³⁰. Sus elementos son claramente renacentistas, incluidas las columnillas abalaustradas y las veneras que conforman los huecos del cuerpo de humos. No obstante, su estructura deriva de lo gótico con su forma turriforme en hexágono, las esquinas reforzadas con robustas columnas de balaustre, a la manera de las torretas, y los ventanales de los huecos con su calada tracería superpuesta. En realidad, su plan no varía mucho del que ofrece el citado copón-custodia de Ezcaray. Sin olvidar tampoco lo que representa el exterior de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos con su traza poligonal, reforzada en las esquinas y dos ventanas superpuestas en cada frente.

Por supuesto, la disposición en diagonal de elementos, tan característicamente gótica³¹, se verá una y otra vez en la platería del siglo XVI. Incluso en estructuras cuadradas, dadas a los ángulos rectos y a las paralelas y las perpendiculares, es bastante común disponer en sus esquinas columnas en diagonal³². Abundan los ejemplos en las custodias de templete, que en este sentido pueden estar bien representadas por la de Paredes de Nava, atribuida al platero Juan de

Benavente³³. Su primer cuerpo tiene unas bellas columnas así dispuestas, lo mismo que los pilares que hay detrás de ellas. Tampoco faltan los ejemplos en las custodias de asiento. Son de particular interés las de Francisco Becerril, de Cuenca³⁴. En concreto, las custodias de Iniesta y Buendía, en las cuales preciosos balaustres tanto en el primer cuerpo como en el segundo se adelantan en diagonal a las esquinas y a los pilares de las mismas, también dispuestos diagonalmente, duplicándose así el efecto ya señalado en la pieza de Paredes de Nava. Pero, sobre todo, debe destacarse la de Villaescusa de Haro, obra comenzada en 1529. En ella se ven dos balaustres antepuestos a las esquinas del primer cuerpo —en este caso en ángulo recto—, que se colocan oblicuamente uno tras otro y se rematan en el fragmento de entablamento que les corresponde, cuyas líneas refuerzan ese sentido de diagonalidad³⁵. Desde luego, no dejan de evocar los pilares y contrafuertes de las anteriores custodias de Enrique de Arfe³⁶. No obstante, lo que parece más interesante es que esa misma sucesión de dos soportes en diagonal se aprecia en las andas que Francisco Álvarez hizo para el Ayuntamiento de Madrid entre 1565 y 1568. Y con razón se ha apuntado una relación con la producción de Francisco Becerril, cuya obra conocía bien Álvarez, pues en dos ocasiones actuó como tasador de custodias del platero de Cuenca³⁷. Aun así, el tiempo transcurrido entre la custodia de Villaescusa y las andas madrileñas se nota. En estas, ya sin balaustres, se advierte un destacado sentido monumental, un elocuente clasicismo —bien patente en sus columnas de capitel corintio y de fuste acanalado y terciado con rica decoración— y una mayor coherencia estructural, como claramente deja ver la integración de las columnas en diagonal con las esquinas de cuerpo cuadrado, tanta que los soportes interiores sirven de apoyo a los arcos, circunstancia que difiere de la que ofrece la obra conquense, donde los arcos paran en unos pilares propios, separados de los balaustres³⁸. A pesar de este avance, se mantiene la

idea de contrafuerte diagonal gótico, incluso los aletones cóncavos con figuras que van encima de los entablamentos de las columnas parecen reforzarlo, simulando arbotantes, aun cuando se trata de un recurso para enlazar con la parte superior del cuerpo y disimular la rotundidad del ángulo. Curiosamente, esto mismo es lo que tiene el modelo de andas corintias que propone Juan de Arfe en su *De Varia Commensuración*³⁹: “Si estos estribos fueren desviados, no conviene llegar a todo el alto; mas debaxo del arco han de ir fundados, sacando bien afuera su resalto: después unos cartones arrimados allí, por donde el ángulo está falto”. La diagonalidad gótica también lleva a disponer pilares en oblicuo, de suerte que su frente no es un lado sino la arista de la esquina, como igualmente se practicó en los barrotes de las rejas⁴⁰. Un buen testimonio de ello se encuentra en el segundo cuerpo de la custodia de Huéscar (Granada)⁴¹.

La herencia de la arquitectura gótica se manifiesta en otros aspectos, entre ellos las características bóvedas con nervios, que se mantienen en el siglo XVI, aun conviviendo con alzados de notorio clasicismo, lo que no deja de recordar el interior de la Catedral de Granada, que constituye un ejemplo fundamental de esta coexistencia⁴². Suelen tratarse de cubiertas con complejas tracerías de nervios rectos y combados, que cruzan o forman estrellas, como en el Gótico tardío, sin olvidar las claves ornamentales de los cruces. Evidentemente, este tipo de bóvedas se repiten en la platería arquitectónica, caso de las custodias. Así, en la custodia del templo de la Catedral de Pamplona, que incorpora bóveda de crucería en su interior⁴³. Las custodias de asiento ofrecen asimismo muy interesantes ejemplos, siendo muy llamativos los de la familia Arfe. Lógicamente, Enrique de Arfe usó una bóveda nervada para su custodia gótica de Toledo. Su hijo Antonio dispuso una cubierta de compleja traza de nervios curvos en el cuerpo principal de la custodia de Medina de Rioseco⁴⁴. Y Juan no se quedó atrás en la custodia de la Catedral

de Sevilla, cuyo primer cuerpo tiene una bóveda marcada por nervios, en este caso rectos⁴⁵.

Otros detalles góticos se mantuvieron en convivencia con lo renacentista, caso de los arcos. Pudieron seguir haciéndose trilobulados, tal como muestra la custodia citada de Villaescusa de Haro, donde forman pareja en el segundo cuerpo, enriqueciéndose su intradós con calada decoración. Un arco semejante tiene la custodia de Iniesta⁴⁶. El diseño conopial se reconoce en el primer cuerpo de la manzana de la cruz de Manzanillo (Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid), dentro de una típica arquitectura plateresca con balaustres⁴⁷.

Lógicamente, todas estas persistencias tienen una importante justificación en la prolongación de lo gótico hasta avanzado el siglo XVI⁴⁸. Sin embargo, los vínculos con la Edad Media y su arte no terminan ahí, pues en los siglos siguientes se advierten unas curiosas recuperaciones o, si se prefiere, una reactivación de lo medieval en algunos aspectos de la platería, que evidentemente no debe desligarse de la Contrarreforma y de su impacto en los siglos XVII y XVIII. Muy relevante resulta al respecto la revitalización del frontal de altar, recuperando tras el decaimiento de época del Renacimiento la significación y el desarrollo que tuvo en la Edad Media⁴⁹. En efecto, desde los días de Constantino se tienen noticias de altares de plata⁵⁰, alcanzando un verdadero apogeo en centurias posteriores, como bien puede ejemplificar el Románico⁵¹. Incluso el gran conjunto del altar mayor de la Catedral de Gerona contaba con varios frontales —uno de ellos de oro—, con los cuales se revestía tanto la delantera como los laterales y la parte trasera del bloque⁵². Desde luego, pareció muy conveniente volver al frontal de plata para dar énfasis al altar como ara de la Eucaristía sacrificio y como trono de la Eucaristía sacramento, conforme a los programas religiosos de la Contrarreforma⁵³. Nada más imponerse esta comenzó la realización de los frontales de platería, según testimonia el

de la Catedral de Málaga, que data de antes de 1625. Pero este frontal no solo tiene el mérito de ser uno de los primeros de esa recuperación sino que asimismo indica que tal recuperación se llevó a cabo desde nuevas perspectivas. Ya no se trata de una tabla compartimentada en una serie de registros, como si fuera un retablo, según demuestra el frontal gótico de Santiago de Pistoia⁵⁴; ahora se concibe emulando los textiles destinados a revestir el frente del altar⁵⁵, tipo de composición que sigue en el siglo XVIII, según testimonia el frontal del platero Damián de Castro para la parroquia de Montemayor (Córdoba). Además tiene el interés del donante, don Luis Fernández de Córdoba. Miembro de una aristocrática familia cordobesa, vinculada al señorío de Guadalquivir, hizo carrera eclesiástica, que le llevó a desempeñar importantes cargos, siendo canónigo y deán de la Catedral de Córdoba hasta que en 1602 fue nombrado obispo de Salamanca⁵⁶, luego de Málaga, entre 1615 y 1622, ascendiendo a continuación a arzobispo de Santiago de Compostela, para acabar como titular del arzobispado de Sevilla, ciudad en la que muere en 1625 y desde la que envía el referido frontal⁵⁷. A su vez, destacó por su probada piedad y devoción, tal como demuestra su patrocinio y dotación de obras religiosas. Favoreció la construcción de la parroquia del señorío familiar de Guadalquivir, donde también fundó un monasterio de monjas cistercienses⁵⁸, y otro de la misma orden en Córdoba capital⁵⁹. Y, por supuesto, benefició a la Catedral de Málaga y su Fábrica Mayor, a la que regaló una cruz procesional, junto al frontal en cuestión. En definitiva, da el perfil de aquellos personajes que contribuyeron a la implantación de la Contrarreforma, gentes con recursos e iniciativas y de intensa religiosidad, que pusieron todo su empeño al servicio de la causa con un particular anhelo por realzar el culto, construyendo templos o dotándolos en su ajuar. De esta manera, desempeñó un importante papel, siendo de especial mérito su aportación a la revitalización del frontal de plata, que así pasa a ser un exorno fundamental

del altar, tanto con el valor material del noble metal como por el valor artístico de su realización y con ello su valor conceptual, en lo que verdaderamente se puede considerar heredero de lo medieval, más que en lo formal, de acuerdo con lo señalado⁶⁰.

Ciertamente, tras el Concilio de Trento se le dio mucha importancia a la apariencia de los objetos de culto, buscándose el cuidado y la brillantez de los mismos⁶¹, lo cual no era nada más que la respuesta a una “exigencia neomedieval” que contemplaba el esplendor y la fastuosidad de las creaciones artísticas como una forma de expresar las grandezas religiosas⁶². En consecuencia, la espectacularidad medieval pasó a formar parte del programa y los ajuares se invistieron del lujo, el brillo y el color que habían sido propios de la Edad Media⁶³. Ello supuso un acercamiento de la platería a la joyería, en cuanto que las piezas litúrgicas se revistieron de esmaltes, perlas y piedras preciosas⁶⁴. Las piezas puristas del Seiscientos adornan sus rigurosas estructuras con los típicos espejos de esmalte, a los que pueden acompañar piedras incrustadas, tal como tiene el *Lignum Crucis* de la Catedral de Murcia⁶⁵. Durante el siglo XVIII será muy característica la incorporación de pedrería, incluso hasta extremos insospechados, pues se llega a acumular en gran cantidad y variedad de colores. Sobre todo, tan espectacular riqueza se llevó a las piezas más sagradas, entre ellas los ostensorios y custodias destinados a la exposición de la Sagrada Forma. Tanto es así que la famosa custodia del Millón de Cádiz se llama de esa manera por el gran número de diamantes que incorpora⁶⁶. Pero se podrían poner más ejemplos, siendo uno muy especial el ostensorio de las Octavas de la Catedral de Sevilla. Se trata de una pieza del siglo XVIII, realizada en dos momentos distintos. Primero, para 1729, se hizo el viril y unas décadas después, en el curso del año 1763, se labró el pie rococó. A pesar de esa distinta cronología, una y otra parte tienen en común la más extraordinaria riqueza, conjuntándose el oro, la plata, los esmaltes y

la pedrería, que alcanza un elevado número. Sólo el cerco del viril suma 160 diamantes y el ornato que lo rodea 804. Esmeraldas, topacios o rubíes también se incorporan a la pieza, junto a unas grandes perlas en la base del viril y en el asiento de la cruz de remate⁶⁷. Además de estas custodias, tan rica apariencia se llevó a otras piezas, como bien se aprecia en el cáliz del platero Alexandre, de 1777, existente en la Catedral de Sevilla. Labrado en oro, se adorna con elegantes motivos de tipo floral, compuestos por una pedrería de variada policromía, que lógicamente incluye los verdes de las esmeraldas y los rojos de los rubíes, según conviene a ese ornato⁶⁸.

Esta suntuosidad se advierte igualmente en las esculturas de plata o revestidas de dicho metal, que durante el siglo XVIII tienen especial relevancia. Así lo acreditan, por ejemplo, las imágenes de Damián de Castro para la Catedral de Córdoba, específicamente las de la Virgen de la Candelaria y San Rafael, cuyo efecto se resalta con los dorados y las encarnaciones en su color⁶⁹. También en esto debe recordarse el legado medieval, que tan significativamente cuenta con un importante capítulo de imágenes, sobre todo marianas, enriquecidas con plata. La propia Catedral de Córdoba tuvo una, según se registra en el inventario realizado en 1507⁷⁰. No se conserva esta imagen, pero sí otras como la románica Virgen del Sagrario, en la Catedral de Pamplona, con su espectacular chapeado del noble metal⁷¹. No deja de ser curioso el conjunto de joyas que poseía esta imagen en los finales de la Edad Media, entre coronas, collares y otros adornos, tal como acredita el inventario de dicha catedral fechado en 1511⁷². Esto hace patente un enriquecimiento medieval que precede al desarrollo de los tesoros marianos en siglos posteriores. De ello da fe el joyero de la propia Virgen del Sagrario en época barroca, que constituye un buen ejemplo sobre el particular tanto por el número como por la diversidad de piezas, contándose los aderezos característicos de la imagen —coronas, rostrillos o cetros— y las distintas joyas —sortijas, collares, broches o lazos—⁷³.

La recuperación del legado medieval durante los siglos del Barroco, además de lo conceptual, se manifiesta en algún aspecto formal, como puede ser el arco conopial. Motivos de este tipo se repiten en el adorno de una salvilla madrileña de mediados del siglo XVIII, marcada por el platero Baltasar de Salazar⁷⁴. En obras dieciochescas de otra naturaleza también se aprecia esa recuperación del diseño gótico⁷⁵, caso de los balcones del patio principal del palacio de los Condes de Santa Ana de Lucena (conocido también como de los Torres Burgos), donde un conopio apuntado se completa con un arco trilobulado⁷⁶. Pies lobulados con picos intercalados⁷⁷, tal como ofrece la custodia portátil de Pezuela de las Torres, de 1698⁷⁸, es otra posibilidad en dicha recuperación gótica.

3. LOS HISTORICISMOS

La Edad Media, como es sabido, fue contemplada con fervor en el siglo XIX. Y, evidentemente, su arte se tuvo muy en cuenta tanto en esa centuria como en parte de la siguiente. Con un carácter historicista, se hicieron presentes sus estilos, inspirando creaciones artísticas de distinto tipo, incluidas las que corresponden a la platería. En el paso procesional de Ntra. Sra. de la Concepción, de la cofradía sevillana del Silencio, fechado en 1930, es notoria la inspiración en la Alta Edad Media y en lo bizantino⁷⁹. No obstante, el panorama lo domina el neogótico, que alcanzó a ser el preferido de la platería religiosa⁸⁰. A diferencia de lo que sucede en los siglos precedentes con sus permanencias y recuperaciones, a veces más en lo conceptual que en lo formal y por lo común actualizadas conforme a lo requerido en cada momento, ahora puede imponerse lo gótico con total fidelidad, como si se produjera un renacimiento del mismo, instaurándose su estilo arquitectónico y ornamental⁸¹. No extraña por tanto una platería que parece resucitar las trazas y los diseños de finales de la Edad Media⁸², composiciones con arcos apuntados que incluyen otros arcos y rose-

tones lobulados y que se adornan con crochet y macollas o tramas con arquillos entrecruzados que se levantan sobre finas barras, además de la oportuna crestería. Esto es lo que se ve en el paso de plata del Lavatorio de Puente Genil (Córdoba), una obra de Meneses, que con tal solución de alguna manera cabe equiparar a un muro gótico como el que tienen los trascoros medievales, caso de la Catedral de Toledo, o a los ventanales de las grandes iglesias, de nuevo como en el templo toledano.

Pero esta visión, sin dejar de ser cierta, sólo representa una parte. En verdad, no todo es fidelidad y exactitud, pues dentro de lo neogótico caben otras posibilidades que quedan al margen del antiguo estilo. Ello puede comprenderse muy bien considerando la custodia portátil. En el Gótico se hizo característica la custodia de templete. Aunque no falta este tipo dentro de los historicismos⁸³, durante los siglos XIX y XX predomina el ostensorio de sol y así será la custodia neogótica. Un ejemplo muy ilustrativo de la misma da la custodia que Joyería Ansoarena hizo para las carmelitas descalzas de San Sebastián. Evocando lo gótico, tiene pie cuadrilobulado, de perfil cóncavo, enriquecido con pequeñas esculturas de los Evangelistas, y astil octogonal con manzana aplastada; sobre esto aparece el sol con numerosos rayos rodeando el viril, que queda enmarcado por rica decoración que incluye esmaltes dedicados a las virtudes⁸⁴. Este detalle de color es un claro intento de aproximar el sol a las obras góticas y a sus apariencias. Otra solución al respecto pudo ser la incorporación de un simulacro de arquitectura, como si se tratara del frente de un templete, adosado a los rayos y en torno al viril, permitiendo así tan curiosa conjunción y síntesis de tipos. De esta manera es un ostensorio de 1900 perteneciente a Patrimonio Nacional, marcado por Meneses⁸⁵.

Desde luego, resulta evidente que el historicismo propició un neomedievalismo peculiar, como es

bien explícito en el caso del neogótico, que en su evocación recurrió a diversos expedientes, que ciertamente enriquecen su aportación y que en muchos casos van más allá de la mera imitación y dan cabida a la originalidad. Pero, por encima de todo, lo importante es una indiscutible identificación con lo gótico, que incluso se extiende a tipologías que no existieron en época medieval. En fin, no sólo están los recursos —trazas poligonales, estructuras o elementos oblicuos, etc.— sino también el lenguaje. Se insiste, por tanto, en que el panorama es distinto del que se dio entre los siglos XVI y XVIII, cuando lo medieval se disfrazó con ropajes renacentistas y barrocos, enmascarándose así lo propiamente gótico.

Además de esta adhesión gótica, debe reconocerse como un valor añadido el mérito y la relevancia de creaciones como la custodia que para la Catedral de Arequipa, en Perú, llevó a cabo desde Madrid el prestigioso platero Francisco Moratilla, entre 1848 y 1850. Ha sido calificada de “la gran obra de Moratilla” y de “una de las más importantes hecha por los plateros madrileños en todo el siglo”, sorprendiendo por la riqueza de materiales, entre oro, plata y piedras preciosas, y por la grandeza de su estructura, en la que se recrea la arquitectura del Gótico final con sus arcos conopiales, sus espectaculares repisas y doseles o sus numerosas esculturas, tanto de bulto como en relieve, todo ello conforme a una traza poligonal que se resuelve en aparatosa base y elevado astil, en cuya mitad se disponen algunas esculturillas con el oportuno aparato de repisas y doseles⁸⁶. No menos llama la atención la magna custodia de La Habana que se encomendó años después al propio Moratilla, siendo concebida a manera de templete cuadrado con dos cuerpos y con toda la panoplia de contrafuertes, columnillas, arcos apuntados, pináculos y doseles, junto a algunas esculturas, al igual que en Arequipa⁸⁷. En verdad, ambas obras representan logros de tal naturaleza que alcanzan a poner al neogótico a la misma altura de las grandes creaciones góticas de la Edad Media.

NOTAS

¹Este estudio se realiza al amparo del proyecto de investigación PID2020-115154GB-I00 “De la Desamortización a la auto-desamortización: de la fragmentación a la protección y gestión de los bienes muebles de la iglesia católica. Narración desde la periferia”, del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

²Buena idea de ello ofrece CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Platería”. En: BONET CORREA, Antonio (Coord.). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, 1994, págs. 65-67.

³La persistencia de la arquitectura gótica y su significación es bien estudiada en el libro de NIETO, Victor; MORALES, Alfredo y CHECA, Fernando. *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*. Madrid: Cátedra, 1989.

⁴Esta custodia portátil exige la cita de HEREDIA MORENO, María del Carmen. “De arte y de devociones eucarísticas: las custodias portátiles”. *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia, 2002, págs. 163 y ss. Entre otros, sus orígenes en el gótico final son reconocidos por SANZ, María Jesús. *La orfebrería sevillana del Barroco*. Tomo I. Sevilla: Diputación Provincial, 1976, pág. 155 y SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2007, pág. 147.

⁵Para tales características se remite a CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Platería...”. Op. cit., pág. 75 y BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Diputación Provincial, 1980, pág. 104.

⁶GARCÍA GAINZA, María Concepción y HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1978, págs. 37-39 y HEREDIA MORENO, María del Carmen y ORBE SIVATTE, Mercedes. *Orfebrería de Navarra 2. Renacimiento*. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, 1988, págs. 19-21.

⁷Para la significación de lo poligonal en el Gótico ver FRANKL, Paul. *Arquitectura gótica*. Madrid: Cátedra, 2002, pág. 128.

⁸HERRERO GÓMEZ, Javier. “Custodia”. En: *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Catálogo de la exposición. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, págs. 324-325.

⁹Las antiguas custodias góticas parece que se hicieron con el templete cerrado y la apertura que muestran en éste debió realizarse con posterioridad. En la platería de Burgos hay buenos ejemplos de lo dicho. Ver BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. *La Época Dorada de la Platería Burgalesa 1400-1600*. Vol. I. Burgos: Junta de Castilla y León, 1998, págs. 161-165. Confirma esta idea las imágenes que sobre la procesión del Corpus Christi proporciona la pintura gótica. Así, por ejemplo, el retablo dedicado a la Eucaristía de Villahermosa del Río (Castellón), donde figura el oportuno cortejo procesional con el Sacramento portado en una custodia de manos cerrada, específicamente en el viril que la remata. Sobre este retablo: FAVÀ MONLLAU, Cesar. “El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christi a la Corona d’Aragó”. *Locus Amoenus* (Barcelona), 8 (2005-2006), págs. 117-118.

¹⁰Sobre la aparición del cuadrado en la platería del Renacimiento, y en concreto en las custodias de asiento, se remite a HERNMARCK, Carl. *Custodias procesionales en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987, pág. 33.

¹¹SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. *Los Ballesteros...* Op. cit., págs. 147-150.

¹²Juan Arfe en su *De Varia Commensuración para la Sculptura y la Architectura* (1587) contempla, concretamente en las custodias más pequeñas, “de dos quartas de alto”, que “el cuerpo se hace de planta quadrangula, ovada, ó á talle de espejo redondo, ó en la forma que mejor convenga” (se cita copiando de la séptima impresión de Plácido Barco López, Madrid 1795, y de la edición facsímil de la misma, de Editorial Maxtor, Valladolid 2003). Esto último también da pie al uso del polígono y, de hecho, el dibujo de custodia que ilustra el texto correspondiente es de una pieza con templete de esta forma; o sea, todavía con reminiscencias góticas. Pero está clara la mención explícita al cuadrado. Este artista humanista exigía asimismo “un sistema de proporciones muy preciso”, como bien resalta HEREDIA MORENO, María del Carmen. “De arte y de devociones...”. Op. cit., pág. 174.

¹³HEREDIA MORENO, María del Carmen y LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid: CSIC, 2001, págs. 298-299.

¹⁴Al respecto es fundamental el libro de HERNMARCK, Carl. *Custodias...* Op. cit.

¹⁵TORRES PETERS, Frances Xavier. “La custodia de la Catedral de Santa María de Ibiza”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, págs. 739-755.

¹⁶SANZ, María Jesús. *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba: Cajasur, 2000, pág. 19.

¹⁷Incluso resulta curioso que la forma poligonal, en octógono concretamente, viniera condicionada por el aprovechamiento de una parte de una custodia gótica, tal como sucedió con la custodia de la Catedral de Salamanca. Para esta custodia se remite a SEGÚ GONZÁLEZ, Mónica. *La platería en las catedrales de Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1986, pág. 25 y PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel. "Custodia de asiento". En: *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Catálogo de la exposición. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, págs. 298-302.

¹⁸SANZ, María Jesús. *La custodia procesional...* Op. cit., págs. 99 y 124.

¹⁹Al respecto, el propio Juan de Arfe en su *De Varia* deja escrito: "Estos cuerpos se hacen cuadrados todos, ó exâgonos ó redondos, y si en esto se hiciere alguna mudanza, será haciendo el primero exâgono, el segundo redondo, el tercero exâgono, y el quarto redondo, y así se seguirá hasta el remate, como lo seguí yo en la Custodia de Ávila".

²⁰HEREDIA MORENO, María del Carmen. "La custodia del Corpus de la Catedral Magistral de Alcalá de Henares: una posible interpretación del Templo de Salomón". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid* (Valladolid), LXIV (1998), págs. 325-336.

²¹SANZ, María Jesús. "Las transformaciones de la custodia de torre desde los modelos góticos a los renacentistas". En: *El Arte Español de las épocas de transición*. Actas del IX Congreso Nacional del C.E.H.A. Vol. I. León: CEHA 1994, págs. 140-141 y *La custodia procesional...* Op. cit., págs. 62, 67, 68, 69, 70, 79, 80, 82, 99 y 125.

²²Ver sobre el particular FRANKL, Paul. *Arquitectura...* Op. cit., pág. 149.

²³BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. *La Época Dorada...* Op. cit., págs. 162-164.

²⁴También dentro de las piezas destinadas al culto y la devoción deben citarse los relicarios. Sirvan de ejemplo los de tipo busto, que tienen una buena representación en las obras aragonesas desde la Edad Media y que se prolongarán en los siglos siguientes. Entre otros estudios, CRIADO MAINAR, Jesús. "La tradición medieval en los bustos relicarios zaragozanos al filo de 1500. Las esculturas de plata de San Gregorio Ostiense y Santa Isabel de Bretaña". *Aragón en la Edad Media* (Zaragoza), 16 (2000), págs. 215-236. Ejemplo de esta persistencia es el busto de San Atilano de la Catedral de Tarazona, de 1620 (ESTEBAN LORENTE, Juan Francisco. *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. T. II. Madrid: Ministerio de Cultura, 1981, págs. 79).

²⁵BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. *La Época Dorada...* Op. cit., pág. 194.

²⁶GARCÍA GAINZA, María Concepción y HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Orfebrería de la Catedral...* Op. cit., pág. 18.

²⁷RIVAS CARMONA, Jesús. "El acetre barroco del Museo Nacional de Artes Decorativas y algunas reflexiones sobre la tipología". En: RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.). *Estudios de Platería. San Eloy 2019*. Murcia: Universidad de Murcia, 2019, págs. 474-475.

²⁸BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería vallisoletana...* Op. cit., pág. 185.

²⁹Publicado por SÁNCHEZ JARA, Diego. *Orfebrería murciana*. Madrid: Editora Nacional, 1950, pág. 129.

³⁰BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. "Incensario". En: *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Catálogo de la exposición. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1999, págs. 436-437.

³¹FRANKL, Paul. *Arquitectura...* Op. cit., pág. 86.

³²Precedentes de planta cuadrada y esquinas en diagonal proporciona la arquitectura gótica con ejemplos como el templete que centra el claustro del Monasterio de Guadalupe, en Cáceres. Aunque también debe señalarse que los soportes en oblicuo no sólo se asocian a cuadrados, pues igualmente se disponen en estructuras poligonales. Por ejemplo, esto es lo que sucede en la custodia renacentista de Silos, de Francisco de Vivar. Y anteriormente en las custodias de Enrique de Arfe.

³³BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería palentina*. Palencia: Diputación Provincial, 1982, págs. 54-56.

³⁴Para esta producción del platero conquense se remite a LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. *Francisco Becerril*. Madrid: CSIC, 1991, págs. 17-19 y 35-38.

- ³⁵No deja de ser curioso el hecho de que los pedestales de los balaustres se hacen con tres salientes cúbicos, como una especie de trilóbulo de formas rectas, ocupando el más exterior de dichos soportes el saliente central mientras que los laterales aparecen hoy sin nada, aunque hay en ellos unos orificios para encajar algo.
- ³⁶SANZ, María Jesús. *La custodia procesional...* Op. cit., pág. 62.
- ³⁷CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Estudio histórico artístico de las andas y custodias del Corpus madrileño". En: *La custodia procesional de Madrid. Estudio y restauración*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2007, págs. 48 y 60.
- ³⁸SANZ, María Jesús. *La custodia procesional...* Op. cit., pág. 62.
- ³⁹CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Estudio histórico artístico..." Op. cit., págs. 56-57.
- ⁴⁰OLAGUER-FELIÚ Y ALONSO, Fernando. "Hierro, rejería". En: BONET CORREA, Antonio (Coord.). *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. 3ª edición. Madrid: Cátedra, 1994, pág. 31. Por supuesto, la platería también tiene precedentes de los finales del Gótico, entre ellos la obra de Enrique de Arfe. En la Custodia de Toledo los pilares se disponen en ángulo, de suerte que los arbotantes intermedios enganchan en las esquinas, no en los lados.
- ⁴¹Tan original solución cuenta con interesantes ejemplos en el Gótico tardío, como el exterior de la cabecera de la Catedral de Praga, concretamente en las capillas de la girola y los contrafuertes que median entre ellas (FRANKL, Paul. *Arquitectura...* Op. cit., pág. 304). También se podrían citar otros ejemplos de España, caso de los pináculos asociados a los contrafuertes de San Juan de los Reyes de Toledo.
- ⁴²ROSENTHAL, Earl E. *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*. Granada: Universidad de Granada, 1990, págs. 53-55.
- ⁴³GARCÍA GAINZA, María Concepción y HEREDIA MORENO, María del Carmen. *Orfebrería de la Catedral...* Op. cit., pág. 37.
- ⁴⁴SANZ, María Jesús. *La custodia procesional...* Op. cit., págs. 70-71.
- ⁴⁵SANZ, María Jesús. *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1978, págs. 99 y 146-147.
- ⁴⁶SANZ, María Jesús. *La custodia procesional...* Op. cit., págs. 62-64.
- ⁴⁷BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería vallisoletana...* Op. cit., pág. 160.
- ⁴⁸CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Platería..." Op. cit., pág. 67.
- ⁴⁹SANZ, María Jesús. *La orfebrería sevillana...* Op. cit., pág. 255.
- ⁵⁰KRAUTHEIMER, Richard. *Arquitectura paleocristiana y bizantina*. Madrid: Cátedra, 1984, pág. 55.
- ⁵¹KROESEN, Justin E.A. "Retablos medievales de plata". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2004*. Murcia: Universidad de Murcia, 2004, págs. 250-251.
- ⁵²ESPAÑOL, Francesca. "El escenario litúrgico de la Catedral de Girona (s. XI-XIV)". *Hortus Artium Medievalium* (Zagreb), 11 (2005), págs. 218-220. También se puede citar al respecto un ejemplo tan elocuente como el altar mayor de San Denis, cuyo frontal completó Suger con otros tres, "de suerte que todo el altar aparezca de oro desde cualquier parte que se lo mire" (PANOFKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979, pág. 147).
- ⁵³RIVAS CARMONA, Jesús. "El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias". En: *Estudios de Platería. San Eloy 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003, págs. 522-523 y "Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco". En: SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael, (Com.). *El Fulgor de la Plata*. Catálogo de la exposición. Córdoba: Junta de Andalucía, 2007, págs. 93-95.
- ⁵⁴De hecho, algunos frontales han acabado como retablos al disponerse sobre el altar (KROESEN, Justin E.A. "Retablos medievales..." Op. cit., págs. 250-251).
- ⁵⁵SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. *El Arte de la Platería en Málaga, 1550-1800*. Málaga: Universidad de Málaga, 1997, págs. 243-244.

⁵⁶DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio José. *El Clero Catedralicio en la España Moderna: Los miembros del cabildo de la catedral de Córdoba*. Murcia: Universidad de Murcia, 2012, págs. 154-155.

⁵⁷MEDINA CONDE, Cristóbal de. *Descripción de la Santa Iglesia Catedral de Málaga, desde el 1487 de su erección, hasta el presente de 1785*. Málaga, 1878 (edición facsímil de Málaga, 1984), págs. 84-85 y 166.

⁵⁸AA.VV. *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*. Tomo IV. Córdoba: Diputación Provincial, 1986, págs. 140 y 144.

⁵⁹RAMÍREZ DE ARELLANO Y GUTIÉRREZ, Teodomiro. *Paseos por Córdoba, ó sean apuntes para su historia*. Córdoba, 1873-1877. 2ª ed. Córdoba, 1973, pág. 400.

⁶⁰El exorno de platería del altar medieval no se limitaba al frontal, pues hay que contar además con los retablos, desde el Románico (KROESEN, Justin E.A. "Retablos medievales...". Op. cit.) pero asimismo con toda una serie de objetos sagrados. Así, el retablo gótico de la Catedral de Gerona se completaba con varias cruces, arquetas y evangeliarios (ESPAÑOL, Francesca. "El escenario litúrgico...". Op. cit., pág. 218). Evidentemente, esto es un buen antecedente de los ricos montajes de los altares barrocos, donde se reunían distintas obras de platería conforme a una característica acumulación contrarreformista (SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael. "La platería en las catedrales. Del tesoro medieval a la acumulación contrarreformista". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia: Universidad de Murcia, 2005, págs. 492-496). Ejemplo de ello proporciona el altar mayor de la Catedral de Pamplona, que se engalanaba de forma especial para las fiestas más solemnes, como la Navidad. Entonces se abría la hornacina de la Virgen del Sagrario, revestida de chas de plata labradas y sobre el graderío, también de plata, se disponían bustos relicarios, candeleros, floreros y una gran cruz (FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo. *Navidad en la catedral de Pamplona. Ritos, fiesta y arte*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2007, págs. 22-26).

⁶¹Así lo resalta PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. *La magnificencia del culto. Estudio histórico-artístico del ornamento litúrgico en la diócesis de Cartagena*. Murcia: Real Academia Alfonso X El Sabio, 1997, págs. 46-47.

⁶²WITTKOWER, Rudolf. *Arte y arquitectura en Italia 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1979, pág. 29.

⁶³Un extraordinario testimonio de esta riqueza y vistosidad medieval dan los antiguos inventarios, donde se describen las piezas de platería con sus elementos característicos. Se puede citar el inventario de la Catedral de Córdoba de 1507, que lógicamente recoge el legado medieval en todo su conjunto. Así se describen cruces con cristal de roca, jaspes y esmaltes, cálices también con esmaltes, el relicario de Santa Úrsula con piedras de valor y aljófares, etc. (RAYA RAYA, María de los Ángeles. "La importancia de los inventarios en el estudio de la platería: el inventario de 1507 de la Catedral de Córdoba". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, págs. 611-629). Asimismo, se puede citar el inventario de la Catedral de Pamplona de 1511, en el que también se reseñan piezas con esmaltes, piedras y perlas (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "Platería medieval en la Catedral de Pamplona según un inventario de 1511". *Anales de Historia del Arte* (Madrid), 17 (2007), págs. 71-87). Ejemplo del esplendor medieval en esta última catedral es el relicario del *Lignum Crucis* (MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. "Nuevos documentos sobre el Relicario del *Lignum Crucis* de la catedral de Pamplona". En: *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^o Omeñaca*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2006, págs. 135-149).

⁶⁴Desde finales del siglo XVI se advierte un resurgir de los elementos de color, entre ellos los esmaltes con una gran variedad cromática (CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Platería...". Op. cit., pág. 82 y 112-113).

⁶⁵PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. "Arcas de prodigios (A propósito de tres relicarios de plata de la catedral de Murcia)". *Imafronte* (Murcia), 14 (1998-99), págs. 201-204.

⁶⁶CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. "Miguel Calderón de la Barca, Pedro Vicente Gómez de Ceballos y la custodia del Millón de la catedral de Cádiz". En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia: Universidad de Murcia, 2009, págs. 247-262.

⁶⁷SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. "Los ostensorios para la Octava del Corpus Christi en la Catedral de Sevilla". En: RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.). *Estudios de Platería. San Eloy 2019*. Murcia: Universidad de Murcia, 2019, págs. 537-543.

⁶⁸SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín. *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2018, pág. 180.

⁶⁹ROMERO TORRES, José Luis. "Orfebrería escultura (Aproximación al estudio de sus relaciones)". En: *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas IV Congreso Nacional de Historia del Arte*. Zaragoza: CEHA, 1982, págs. 343-346.

⁷⁰El registro del inventario es como sigue: “Una imagen de Ntra. Señora de plata, grande, con su corona y siete piedras, las tres azules y las tres coloradas y la una verde con su Hijo en los brazos y un sartal de cuentas de plata e de ámbar al cuello y un páxaro en la mano derecha con su pie de plata...” (RAYA RAYA, María de los Ángeles. “La importancia de los inventarios...”. Op. cit., págs. 624 y 626).

⁷¹Ver FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, Clara. *Imaginería medieval mariana*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 1989, págs. 41 y ss.

⁷²MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier. “Platería medieval en la Catedral...”. Op. cit., págs. 82-84.

⁷³MIGUÉLIZ VALCARLOS, Ignacio. “El joyero de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco”. En: *Estudios sobre la catedral de Pamplona in memoriam Jesús M^o Omeñaca*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2006, págs. 227-257.

⁷⁴CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Comunidad de Madrid, 2005, págs. 138-139.

⁷⁵También cabe referirse al arco apuntado, del que hay varios ejemplos en la arquitectura barroca valenciana. Ver BÉRCHEZ, Joaquín. *Arquitectura barroca valenciana*. Valencia: Obra social y cultural, 1993, pág. 62.

⁷⁶Para este palacio, se remite a RIVAS CARMONA, Jesús. “Estudios de arquitectura barroca cordobesa III. La arquitectura civil del siglo XVIII en los pueblos meridionales de Córdoba”. *Axarquía* (Córdoba), 3 (1982), págs. 167-188. También a AA.VV. *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba*. Tomo V. Córdoba: Diputación Provincial, 1987, págs. 282-284.

⁷⁷Así, por ejemplo, se advierte en cálices del Gótico final de ascendencia vallisoletana, como podrían ser los de Alaejos, Gatón de Campos y Castrillo de Tejeriego (BRASAS EGIDO, José Carlos. *La platería vallisoletana...* Op. cit., págs. 116 y 120).

⁷⁸CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Valor y Lucimiento...* Op. cit., págs. 104-105.

⁷⁹SANZ, María Jesús. “La renovación de la orfebrería religiosa en el siglo XX”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia: Universidad de Murcia, 2006, págs. 685-686.

⁸⁰RIVAS CARMONA, Jesús. “Platería neogótica: consideraciones para su reconocimiento”. En: RIVAS CARMONA, Jesús y GARCÍA ZAPATA, Ignacio José (Coords.). *Estudios de Platería. San Eloy 2020*. Murcia: Universidad de Murcia, 2020, págs. 305-320.

⁸¹CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Platería...”. Op. cit., pág. 150.

⁸²Puede incluso que se hayan confundido con obras verdaderamente antiguas. Ver al respecto CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Platería en la Fundación Lázaro Galdiano*. Madrid: Lázaro Galdiano, 2000, págs. 15-16.

⁸³Puede mencionarse la custodia de Marabini para el Monasterio de la Visitación de Madrid, fechada en 1895 (CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. *Valor y Lucimiento...* Op. cit., págs. 274-275). También la más tardía, de 1945, que Platería Espuñes realizó para San Sebastián (*150 años Platería Espuñes (1840-1990)*). Madrid: Luis Espuñes, 1990, pág. 130). En ambos casos, siguiendo lo esencial del modelo gótico, el templete se eleva sobre astil y se remata en la característica cubierta piramidal.

⁸⁴ANDUEZA UNANU, Pilar. “Piezas de la Joyería Ansorena en los templos guipuzcoanos”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, págs. 71-73.

⁸⁵MARTÍN, Fernando. *Catálogo de la plata del Patrimonio Nacional*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987, pág. 361.

⁸⁶CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. “Estudio histórico artístico...”. Op. cit., págs. 80 y 82.

⁸⁷PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “De Londres a París, de Arequipa a La Habana: Francisco Moratilla y la visibilidad internacional de la platería española en el siglo XIX”. En: RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2015*. Murcia: Universidad de Murcia, 2015, págs. 415-418.