

LA PROYECCIÓN DEL GIRALDILLO EN EL VIRREINATO DE NUEVA ESPAÑA A TRAVÉS DEL PLATERO SEVILLANO FRANCISCO DE PEÑA ROJA

POR MARÍA DEL CARMEN HEREDIA MORENO *

En el año 1988 tuve ocasión de realizar un detenido análisis sobre las custodias de sol con astil de figura labradas en el Virreinato de Nueva España a lo largo del siglo XVIII, estudiando un amplio grupo de más de veinte ejemplares repartidos hoy por diversas instituciones mexicanas y españolas. El estudio puso de manifiesto la abundancia, calidad y originalidad de sus diseños, su adelanto cronológico respecto a los modelos europeos equivalentes y la riqueza y variedad de matices de su iconografía en el contexto de una mentalidad marcada todavía por la Contrarreforma y de preciso significado eucarístico, acorde con la funcionalidad de las piezas como soportes y expositores del Santísimo Sacramento ¹.

Entre el variado repertorio de imágenes tenantes destacué entonces las de los astiles de las custodias del Museo Franz Mayer de México y de la parroquia de Artaiz en Navarra. La primera la había dado a conocer C. Esteras en 1989 que también identificó su marca de artífice con la del platero de origen hispalense Francisco de Peña Roja ². La segunda era una pieza inédita que atribuí a este mismo platero por razones estilísticas y que posiblemente fuera donada por Felipe de Iriarte, natural de Alcoz (Navarra) pero residente en México entre 1751 y 1779. Por su calidad, figura hoy entre las piezas señeras de arte hispanoamericano conservado en Navarra. Tres años más tarde la iconografía de ambas obras fue objeto de un nuevo comentario

* Universidad de Alcalá. Este trabajo se ha realizado a partir del proyecto de investigación PS95-00433 aprobado por la DGICYT del Ministerio de Educación y Cultura.

1. M^a C. HEREDIA MORENO: "Iconografía del ostensorio mexicano del siglo XVIII con astil de figura", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, T. IV, n^o 7, 1991, págs.321- 330 y láms. CLIV-CLVII.

2. C. ESTERAS MARTÍN: "Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX", *El arte de la platería mexicana, 500 años*, México 1989, n^o 87.

que insistía en el complejo significado eucarístico de la imagen del astil y que apuntaba su posible fuente de inspiración en grabados europeos³. Esta última hipótesis es la que ahora creo poder precisar con exactitud porque la reciente exposición “La mirada del otro” celebrada en Sevilla los pasados meses de octubre y noviembre de 1998 me permitió contemplar muy de cerca la excepcional escultura del Giraldillo desvelándome los orígenes iconográficos de los astiles de Francisco de Peña Roja, como ahora veremos.

Pero para la perfecta comprensión de la génesis de sus custodias hay que partir de la propia trayectoria personal y profesional del artífice. Francisco de Peña Roja, platero de origen sevillano, realizó su aprendizaje en su ciudad natal con Diego Roque López, discípulo de Pedro Palomino, que pertenecía a una prestigiosa familia de plateros hispalenses, y maestro él mismo de gran prestigio a juzgar por el número de sus aprendices conocidos y por el cargo que desempeñó de familiar del Santo Oficio⁴. Por este puesto lo suponemos persona culta y versado en iconografía sagrada, conocimiento que, de alguna manera pudo transmitir a sus discípulos. Poco sabemos de la actividad de Peña Roja en Sevilla, excepto la fecha de su examen en el año 1730 y la aproximada de su llegada a México. Esta última debió acaecer entre 1738 en que se examina en Sevilla su discípulo Nicolás Rodríguez y 1740 en que figura ya en la capital virreinal formando compañía mercantil con el artífice mexicano Salvador Salinas⁵. En México fue confirmado como maestro de oro y plata en 1741, se estableció con tienda pública en la calle de San Francisco en 1742 y desarrolló su actividad hasta 1766, año en el que se pierde su rastro⁶. Su trayectoria se nos muestra así como la de tantos otros plateros peninsulares de prestigio que desde comienzos del siglo XVI y desde la ciudad de Sevilla emigraron al Nuevo Mundo o tomaron parte activa en la Carrera de Indias, simultaneando su profesión artística con variadas actuaciones de carácter comercial⁷. Pero el caso de Peña Roja hay que relacionarlo con la segunda oleada de emigraciones hacia el Nuevo Continente que se produjo en Sevilla desde mediados del siglo XVII a raíz de la terrible epidemia de peste que asoló la ciudad en 1649, con la consiguiente decadencia de la localidad que culminaría a lo largo

3. M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE Y A. ORBE SIVATTE: *Arte Hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*. Pamplona, 1992, págs. 32-33 y 99-100. Además del comentario iconográfico se hace aquí un amplio análisis estilístico y se detallan otras cuestiones relativas a la donación de la pieza.

4. M.J. SANZ SERRANO: *Orfebrería Sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, T. I, pág. 210 y T. II, pág. 33.

5. Sobre este punto consúltense L. ANDERSON: *El arte de la platería en México*, Nueva York, 1941, T. I, págs. 174-176 y M.J. SANZ SERRANO: “La Orfebrería en la América Española”, *I Jornadas de Andalucía y América*, Sevilla, 1981, págs. 297-298

6. C. ESTERAS MARTÍN: “Platería virreinal...”, pág. 113 y *La Platería del Museo Franz Mayer*, México, 1992, págs 199-200, nº 64.

7. M.C. HEREDIA MORENO: “Artistas y artesanos vascos del siglo XVI en la Carrera de Indias”, *Euskal Herria y el Nuevo Mundo. La contribución de los vascos a la formación de las Américas*, Vitoria, 1966, págs. 559 y ss.

del XVIII con el desplazamiento del comercio americano hacia Cádiz. Ambas circunstancias, unidas al descenso de población y de encargos y a la abundancia del número de artifices, debieron ser determinantes para el traslado del platero.

En cualquier caso, sus pocas obras conocidas datan de los años posteriores a su llegada a México y lo muestran como un artífice de categoría que trata de adaptarse a los gustos virreinales y a los planteamientos artísticos del Barroco local sin olvidar su aprendizaje y su conocimiento del arte sevillano. Suyas son las varas de palio y el guión del Santísimo de la iglesia de Santa Catalina de La Habana, recogidas por Angulo⁸ e identificadas sus marcas por Esteras⁹, además de las dos custodias del Museo Franz Mayer y de la parroquia de Arraiz. La publicación en el año 1992 de la marca de Peña Roja por esta última historiadora nos permite ahora añadir a la reducida nómina de sus piezas la naveta de la parroquia de Puente la Reina (Navarra), atribuida en otro momento a Antonio de Rojas porque su marca incompleta, sin las letras iniciales, hacía difícil su correcta interpretación (Lám. 1, figs. 1 y 2)¹⁰.

Respecto de la iconografía concreta de las custodias de Arraiz (Navarra) y del museo Franz Mayer de México hay que tener muy en cuenta la formación de Peña Roja y sus primeros años de actividad en Sevilla, su ciudad natal (Lám. 2, figs. 1 y 2). Parece evidente, dada la categoría y el cargo de familiar del Santo Oficio de su maestro Roque López, que debió conectar con los ambientes cultos de la localidad, inmersos en una rica tradición de humanismo cristiano que hundía sus raíces en las academias literarias hispalenses del siglo XVI, y que estaría al tanto de la iconografía sagrada propiciada por la Contrarreforma y en vigor todavía en la primera mitad del setecientos en círculos próximos a la Inquisición. En cualquier caso, es indudable que conoció y que pudo estudiar con detenimiento el Giraldillo, no sólo desde el punto de vista formal y por la simple contemplación "in situ" del bronce de Juan Bautista Vázquez el Viejo¹¹, sino también, y sobre todo mucho más de cerca, a través del dibujo previo que el pintor hispalense Luis de Vargas había realizado en el año 1565 y que conservaba el Cabildo de la catedral sevillana¹². Vargas debió inspirarse, en último término, en el "modelo de la torre" que Hernán Ruiz II presentó al Cabildo en el año 1558 a partir del *Vitrubio* impreso por Cesariano en el 1521, pero el modelo formal e iconográfico más próximo del pintor fue, sin lugar a dudas y como ya hace años se puso de manifiesto, la estampa de Palas Atenea de Marco Antonio Raimondi (Lám. 3, fig. 1), siguiendo a Rafael o a Julio Romano, en la que Vargas introdujo algunos

8. D. ANGULO ÍÑIGUEZ: *El Gótico y el Renacimiento en Las Antillas*, Sevilla, 1947, pág. 65.

9. C. ESTERAS MARTÍN: *La Platería...*, n° 64.

10. M.C. HEREDIA MORENO, M. ORBE SIVATTE y A. ORBE SIVATTE: *Arte Hispanoamericano...*, n° 39.

11. La atribución del Giraldillo a Juan Bautista Vázquez el Viejo la hizo T. FALCÓN MÁRQUEZ: *La Giralda, rosa de los vientos*, Sevilla, 1989, pág. 67.

12. La noticia sobre la adquisición de un lienzo por parte del cabildo en octubre de 1565 para la traza del Giraldillo que habría de realizar Luis de Vargas la dio a conocer J.M. SERRERA CONTRERAS: "Pinturas y pintores del siglo XVI en la catedral de Sevilla", *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pág. 367. Sirva esta nota como pequeño recuerdo y homenaje a su labor investigadora.

pequeños cambios para cristianizar el sentido pagano de la diosa de acuerdo con las modernas teorías del humanismo cristiano y de acuerdo también con el contexto católico y contrarreformista en que había de plasmarse¹³. Para ello los típicos atributos guerreros de la diosa Palas, como el escudo y la lanza, se sustituyeron por el lábaro y la palma, mientras que la cabeza de la Gorgona Medusa se transformó en la de un querubín. Así, la primitiva interpretación de Palas Atenea como diosa de la sabiduría y de las artes se torna ahora por medio de esta “giganta de Sevilla”, al decir de Cervantes, en el coloso de la Fe victoriosa o “la Fee Triumpho de la Yglesia” sobre la *Turris Fortissima* (Lám. 3, fig. 2)¹⁴.

Pero desde el punto de vista que ahora nos interesa, el análisis minucioso de las imágenes de Peña Roja pone de manifiesto que el modelo directo que sirvió de punto de partida al platero fue el Giraldillo, bien el propio bronce de Juan Bautista Vázquez el Viejo bien el diseño de Vargas, mejor que la estampa del grabador italiano¹⁵. Con independencia de que el platero pudiera conocer la obra de Raimondi, es evidente que las imágenes concretas de las custodias repiten, de manera casi literal, la composición general, la disposición de los brazos y las manos sujetando los atributos, la indumentaria, incluidas las botas y el peculiar movimiento de paños de la túnica, e, incluso, el sentido iconográfico del Giraldillo como personificación de la Fe Victoriosa o de la Fe triunfo de la Iglesia¹⁶. El cambio del lábaro y la palma del Giraldillo por racimos de uvas y por espigas de trigo con aspecto de mazorcas de maíz en las imágenes de plata está motivado por el deseo consciente de Peña Roja de acentuar el carácter eucarístico de las personificaciones y de aproximarlas en lo posible al ambiente artístico virreinal (Lám. 4, fig. 1). De esta forma logra fundir en una sola figura la imagen más emblemática de su Sevilla natal con la tradición de la platería barroca neohispana ejemplificada en las custodias con astiles de figura.

Por otra parte, esta nueva interpretación de las Minervas de Arraiz y del Museo Franz Mayer como personificaciones de la Fe Victoriosa viene a completar el complejo significado eucarístico de las mismas y evidencia la profunda formación de su artífice en el campo de la iconografía sagrada y en la tradición del humanismo cristiano, de tan fuerte arraigo en Sevilla, que trataba de unificar el legado de la Antigüedad pagana con la tradición cristiana.

13. V. LLEÓ CAÑAL: “La conjoncture classique dans la sculpture sévillane: les années 1570”, *Revue de l'art*, 70, 1985, págs. 21 y 27. Recientemente han insistido en estos aspectos A.J. MORALES: “La Giralda”, *VIII Centenario de la Giralda* (1198-1998), Córdoba, 1998, págs. 100-102 y T. LAGUNA PAÚL: *La mirada del otro*, Sevilla, 1998.

14. A. JIMÉNEZ MARTÍN: “El Patio de los Naranjos y la Giralda”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pág. 119 y A. JIMÉNEZ y J. M. CABEZA: *Turris Fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de la Giralda*, Sevilla, 1988.

15. Lo que ya no tuvo oportunidad de ver Peña Roja fue el dorado del Giraldillo que efectuó Domingo Martínez en 1748 por un importe de cuatrocientos ducados, con posterioridad al traslado del platero a México. Vid. A. JIMÉNEZ MARTÍN: *La Giralda, turris fortissima*, Sevilla, 1988.

16. Un reciente trabajo inédito de M^a F. MORÓN DE CASTRO: *Informe técnico sobre el Giraldillo*, lo interpreta como una representación de la fortaleza.

Así, sintetizando y abundando en nuestros anteriores comentarios, las custodias de Francisco de Peña Roja nos revelan a uno de los plateros más interesantes del Barroco hispalense y neohispano, capaz de aunar estilísticamente su doble trayectoria profesional en Sevilla y México de forma original y personalísima sin menoscabo del contenido teológico de las obras. De esta suerte las imágenes de los astiles hay que interpretarlas desde varias perspectivas distintas. En primer lugar, su porte guerrero, su indumentaria y sus rasgos delicados las identifican sin ninguna duda como personificaciones de Minerva o Palas Atenea. Pero en el ambiente religioso mexicano del tercer cuarto del siglo XVIII, dominado todavía por las ideas contrarreformistas, y en el contexto del arte eucarístico contemporáneo su significado se complica al fundir varios conceptos complementarios. Por una parte, una imagen de Palas Atenea en el astil de una custodia puede aludir de forma directa a la personificación de la Virtud acompañando al Santísimo, ya que, de acuerdo a la *Iconología* de Cesare Ripa, ésta se ha de representar “como mujer hermosa, provista de armadura y de aspecto muy viril” para combatir a los vicios, es decir, como una Minerva cristiana¹⁷. También se puede interpretar como una alusión a la figura de Santa Catalina de Alejandría que, a partir del concilio de Trento y debido a la elocuencia que desplegó contra cincuenta doctores paganos, fue considerada por los católicos como la “Palas cristiana” y por los protestantes como la “Palas de los papistas”¹⁸. Su presencia en este contexto eucarístico estaría así justificada como el triunfo del Sacramento y de la Iglesia sobre la herejía y el paganismo por medio de la dialéctica. Pero sobre todo hay que tener presente que la archicofradía del Santísimo Sacramento, la primera que se dedicó al culto y glorificación de la Eucaristía desde que obtuvo aprobación pontificia en el año 1520 bajo la dirección del dominico Tomás Stella, que promovió el culto a las cuarenta horas, entre otras devociones eucarísticas, se denomina precisamente “de la Minerva” en recuerdo de su fundación en la iglesia romana de Santa María sopra Minerva¹⁹. Paulo III, por Bula de 1539 concedió numerosas indulgencias al culto que realizasen dichas cofradías los terceros domingos de cada mes y a la misa y procesión de la octava del Corpus Christi. En España estas devociones tuvieron muy buena acogida y la advocación de “la Minerva” pasó a designar a veces a la custodia de la propia cofradía. Así sucede, por ejemplo, con la de la iglesia de San Felipe y Santiago de Zaragoza o con la de la catedral de Jaca (Huesca), denominadas ambas “de la Minerva”²⁰, y de este hecho puede también proceder la incorporación en los astiles mexicanos de la diosa que le dio nombre, si bien sus atributos paganos se sustituyen en tales casos por los conocidos y habituales símbolos eucarísticos de vid y espigas, interpretadas estas últimas como mazorcas de maíz, para acoplarla al contexto religioso y geográfico en que

17. C. RIPA: *Iconología*, Madrid, 1987, T. I, pág. 24.

18. L. RÉAU: *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1997, T. 2, vol. 3, pág. 273.

19. J. CASTELLTORT: “Restablecimiento de la Cofradía de la Minerva”, *XXXV Congreso Eucarístico Internacional. La Eucaristía y la Paz*, Sesiones de Estudio, Vol. I, Barcelona, 1952, págs. 801-806.

20. A. SAN VICENTE: *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento, 1545-1599*, Zaragoza, 1979, T. I, pág. 339 y J.F. ESTEBAN LORENTE: “Custodia de la Minerva”, *Signos. Arte y cultura en Huesca. De Forment a Lastanosa. S. XVI-XVII*, Huesca, 1994, págs. 212-213.

se representa. Sin embargo, como ya señalamos en otra ocasión, cabría la posibilidad de que Peña Roja tratase conscientemente de fundir todos estos conceptos. Así sus imágenes de Arraiz y del museo Franz Mayer vendrían a significar que la fuerza de la virtud, unida a la sabiduría y a la elocuencia constituyen el más sólido pilar para la defensa y exaltación del Sacramento de la Eucaristía que eran los fines propios de la cofradía de la Minerva. Pero esta defensa y exaltación de la Eucaristía adquiere también en estos ejemplos, de acuerdo con la tradición hispalense y con la mentalidad contrarreformista de la Iglesia mexicana del siglo XVIII, el carácter de “Triunfo de la Fe” sobre el mundo pagano que, en manos de Peña Roja, se convierte en la personificación de la “Fe Victoriosa” como Minerva cristianizada a partir del modelo iconográfico del Giraldillo, la escultura más emblemática y más universal de su ciudad natal.

Otro ejemplo, aunque no tan evidente, de la repercusión del Giraldillo en las artes mexicanas del XVIII es la custodia de Goizueta (Navarra), labrada también en el tercer cuarto del siglo por un desconocido platero del círculo de Peña Roja, si bien en esta pieza la influencia se aprecia en la composición mejor que en la iconografía que ahora adopta la tradicional solución mexicana del ángel alado. Es decir, en los tres casos se recurre a la tipología habitual de las custodias con astil de figura propias del Barroco neohispano pero en todos ellos el diseño es de mayor elegancia y las imágenes tenantes asumen de forma más hábil su función de soportes del sol eucarístico, frente a la mayor torpeza de las soluciones locales. De cualquier forma, las custodias de Peña Roja constituyen piezas importantes por su calidad y muestran su original interpretación del barroco mexicano a partir del modelo iconográfico del Giraldillo.

Es precisamente esta iconografía la que las convierte en obras excepcionales en el panorama de la platería hispánica conocida hasta el momento, si bien en el campo de la escultura en bronce la trascendencia del Giraldillo, como es lógico, fue mucho mayor a juzgar por los ejemplos conocidos desde el siglo XVII hasta el XX inclusive, en que la obra de Juan Bautista Vázquez sirvió de modelo a diferentes maestros que la reinterpretaron en puntos geográficos muy distantes, como remates de torres o campanarios y, en casi todos los casos, con su misma función de veletas. La primera fue la Victoria fundida por Jerónimo Martín Pinzón entre 1630-1634 para rematar la torre vigía del castillo de la Real Fuerza de La Habana (Cuba). De la segunda mitad del siglo XVIII data la escultura de la Fe con la que se coronó el campanario de la parroquia de Santa María de la Granada de Moguer (Huelva) tras la reconstrucción llevada a cabo por Pedro de Silva a raíz del terremoto de 1755 o la que Francisco de Acosta fundió en torno a 1785 para coronar el cuerpo de campanas de la torre de San Pedro de Carmona (Sevilla). Otras varias copias se efectuaron a lo largo del siglo XX en diversos países europeos y americano²¹.

21. Aparte de los referidos en el texto, T. FALCÓN MÁRQUEZ: “Las otras Girdaldas”, *VIII Centenario de la Girdalda (1198-1998)*, Córdoba, 1998, págs. 171-182, cita las de Lovaina, El Arbos (Tarragona), Badajoz, Nueva York, Miami y Kansas City, todas ellas erigidas en el siglo XX.



Fig 1. Naveta. Parroquia de Puente la Reina (Navarra).



Fig. 2. Marca de la pieza anterior.



Fig. 1. Custodia. Parroquia de Arraiz (Navarra).



Lám. 2. Fig. 2. Custodia del Museo Franz Mayer, México. Detalle.



Fig. 2. El Triunfo de la Fe, remate de la Giralda, Sevilla.



Fig. 1. Palas Atenea, grabado de M.A. Raimondi.

Lám. 3.



Lám. 4.- Fig. 1. Custodia de Arraiz. Detalle del astil.