

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2016

Jesús Rivas Carmona (Coord.)

ESTUDIOS DE PLATERÍA
SAN ELOY 2016

UNIVERSIDAD DE MURCIA
2016

Estudios de platería, San Eloy 2016/ Jesús Rivas Carmona (Coord.)- Murcia:
Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2016

708p.

ISBN: 978-84-16551-44-6

1. Platería - Estudios y conferencias. 2. Orfebrería - Estudios y conferencias.

I. Rivas Carmona, Jesús. - II. Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

III. Título

739.1 (082.2)

1ª Edición, 2016

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita o pueda permitir en el futuro, sin la expresa autorización por escrito de los propietarios del copyright.

© Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2016

ISBN: 978-84-16551-44-6

Depósito Legal MU-1045-2016

Impreso en España - Printed in Spain

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia
Campus de Espinardo. 30100 MURCIA

*A la Ciudad de Murcia,
obrador de Platería*

Índice

PRÓLOGO

<i>Pascual Cantos Gómez</i>	15
Fiel Contraste de Honor San Eloy 2015	

ESTUDIOS

<i>Plateros en Sevilla, México, Guatemala y Ciudad Real de Chiapas. Adiciones, nuevas obras y hallazgos colaterales</i>	23
<i>Javier Abad Viela</i> Arquitecto	
Dos tratados españoles de joyería en el Siglo de las Luces	43
<i>Pilar Andueza Unanua</i> Universidad de La Rioja	
Narciso Práxedes Soria, diamantista de Cámara de Fernando VII	61
<i>Amelia Aranda Huete</i> Patrimonio Nacional	
La platería de Valladolid y su marcaje durante el Renacimiento, 1540-1606	81
<i>Aurelio A. Barrón García</i> Universidad de Cantabria	
Sin Ciencia e noticia de las artes iberales	109
<i>Cristóbal Belda Navarro</i> Universidad de Murcia	
Platería de plata y de oro en el Quijote	127
<i>José Manuel Cruz Valdovinos</i> Universidad Complutense de Madrid	

-
- Orfebrería portuguesa del siglo XVI en Vigo. Las cruces de Cabral y Castrelos 137
Diana D'Áo Rámila
 Universidad de Santiago de Compostela
- Platería barcelonesa en la provincia de Guadalajara 151
Natividad Esteban López
 Doctora en Historia del Arte
- Una vajilla para La Cena de Salzillo: gusto y ceremonia cortesana sobre una base de platería 163
José Alberto Fernández Sánchez
 Universidad de Murcia
- Algunas representaciones de San Eloy en Italia 179
Ignacio José García Zapata
 Universidad de Murcia
- Un aspecto poco conocido de los *Talleres de Arte* de Félix Granda: su arte civil 197
Emilia González Martín del Río
 Licenciada en Humanidades y Gestión del Patrimonio Cultural
- Un cáliz para San Esteban de los Olmos 217
César González Zamora
 Ingeniero de Caminos
- Sobre las alhajas y el ajuar de plata de la Capilla Real del Alcázar de Madrid en el siglo XVII 233
Carmen Heredia Moreno
 Universidad de Alcalá
- Una aproximación a la hebilla neoclásica en España 251
María Antonia Herradón Figueroa
 Museo del Traje, CIPE, Madrid
- Las joyas en el sello postal*, otra forma de *ver* las joyas. 6 267
Natalia Horcajo Palomero
 Doctora en Historia del Arte e Investigadora de Joyería
- Las virtudes de las piedras en la Baja Edad Media 281
Kirstin Kennedy
 Victoria and Albert Museum, Londres

El platero Antonio de Guzmán Moreno y el frontal barroco de la Virgen de la capilla de Jaén	289
<i>María Soledad Lázaro Damas</i>	
C.A. UNED. Baza (Granada)	
Nombramientos de contraste y marcador en Cuenca durante el siglo XVII (1599-1675)	307
<i>Amelia López-Yarto Elizalde</i>	
Instituto de Historia, CSIC, Madrid (jubilada)	
Los Refojo, una dinastía de plateros en el Lugo del siglo XX	317
<i>Francisco-Xabier Louzao-Martínez</i>	
Universidad de A Coruña, Grupo GICAP	
Tipologías romanas: Warwick	335
<i>Fernando A. Martín</i>	
Conservador del Patrimonio Nacional (1988-2013)	
Los usos de la plata en la evolución del <i>paso</i> de palio entre los siglos XVIII y XIX. Estudio de un caso sevillano	341
<i>Pedro M. Martínez Lara</i>	
Universidad de Sevilla	
De profano a sacro: Mariana de Neoburgo y los Continentes de plata de Lorenzo Vaccaro en la Catedral de Toledo	361
<i>Gloria Martínez Leiva</i>	
Investigart	
Por Real Orden de Carlos IV se convoca oposición al oficio de fiel contraste de Corte tras la muerte de Blas Correa († 1806)	375
<i>Vicente Méndez Hernán</i>	
Universidad de Extremadura	
Joyas del violinista Pablo Sarasate legadas al Ayuntamiento de Pamplona	399
<i>Ignacio Miguéliz Valcarlos</i>	
Universidad de Navarra	
Bacías de barbero hispanas de los siglos XVII y XVIII	417
<i>Francisco Javier Montalvo Martín</i>	
Universidad de Alcalá	

La platería en el Ayuntamiento de Granada: un modelo de ajuar suntuario en las instituciones civiles	431
<i>Javier Nadal Iniesta</i>	
Universidad de Murcia	
Francisco Aranze y Cobos, Ensayador de la Real Caja de Guadalajara	443
<i>Juan Carlos Ochoa Celestino</i>	
<i>Ricardo Cruzaley Herrera</i>	
Orfebres e Investigadores Independientes	
Introducción en España de la escuela de Pforzheim a través de la obra de diseño de joyería civil de Pedro Álvarez Miranda	455
<i>María Cecilia Orejas García</i>	
Un álbum de dibujos de joyas en la Biblioteca Nacional	473
<i>María Isabel Pérez Rufi</i>	
Doctora en Historia del Arte	
La <i>Rosa de Oro</i> para las reinas de España (1868-1923)	487
<i>Manuel Pérez Sánchez</i>	
Universidad de Murcia	
Obras de platería de José Losada para la catedral de Santiago de Compostela: fuentes para su estudio y análisis de las piezas	505
<i>Ana Pérez Varela</i>	
Universidad de Santiago de Compostela	
El esplendor de la Liturgia en la Catedral de Córdoba a través del inventario de 1704 (III)	523
<i>María Ángeles Raya Raya</i>	
<i>Alicia Carrillo Calderero</i>	
Universidad de Córdoba	
El platero Francisco Merino y su arquitectura	543
<i>Jesús Rivas Carmona</i>	
Universidad de Murcia	
Ejemplos de platería de Luque (Córdoba)	559
<i>María del Amor Rodríguez Miranda</i>	
Doctora en Historia del Arte	

- Plateros y platería del siglo XVI en Úbeda: Juan de la Rúa, el cáliz-custodia de Sabiote y el pie de las crismas de Iznatoraf 571
Miguel Ruiz Calvente
 Universidad de Jaén
- Joyas de los VII y VIII condes de Lemos 593
Manuela Sáez González
 Doctora en Historia del Arte
- La enseñanza de la joyería en la Escuela de Arte de Murcia 607
Carlos Salas González
 Universidad de Murcia
- Los Carnay, diamanteros de la Reina 617
Paloma Sánchez Portillo
 Doctora en Historia del Arte
- Orfebrería alto medieval catalana: El cáliz. Documentación y obra 625
Lourdes de Sanjosé Llongueras
 Doctora en Historia del Arte
- Un conjunto de platería manierista sevillana. La obra del platero Cristóbal Pérez para la parroquia de San Pedro de Arcos de la Frontera 643
Antonio Joaquín Santos Márquez
 Universidad de Sevilla
- El ajuar de un arzobispo nombrado para América en el siglo XVI 657
María Jesús Sanz
 Universidad de Sevilla
- Jóias e outros adornos preciosos em Vila Rica de Ouro Preto (Minas Gerais, Brasil), no século XVIII 665
Gonçalo de Vasconcelos e Sousa
 Universidade Católica Portuguesa
- Los dibujos de Giovanni Miccione en el *Inventario General de Joyas* de 1773 de Casa Caracciolo di Brienza en el Archivo de Estado de Nápoles 693
Javier Verdejo Vaquero
Ana Elisa Pérez Saborido
 Seconda Università degli Studi di Napoli

Los usos de la plata en la evolución del *paso* de palio entre los siglos XVIII y XIX. Estudio de un caso sevillano

PEDRO M. MARTÍNEZ LARA

Universidad de Sevilla

Durante siglos, la religiosidad popular cristalizada en las hermandades y cofradías fue aquilatando el fenómeno de las estaciones penitenciales. Este proceso, que no se ha detenido y aun hoy sigue en curso, ha sido lento y lleno de vicisitudes concernientes al campo artístico. En efecto, la capacidad más destacada del arte es la de dar solución en cada lugar y cada momento a determinadas exigencias, respuesta a las necesidades y satisfacción a los menesteres de quien lo demanda, lo hace posible y también de quien lo recibe, esto es, su destinatario.

La fórmula de éxito con la que se materializaron estas estaciones penitenciales tuvo dos elementos esenciales: los cofrades participantes en las procesiones y las imágenes de Cristo y de la Virgen que formaban parte de los cortejos. Con el tiempo, la manera en la que se disponían estas imágenes fue complicándose, evolucionando de ser transportadas en unas sencillas andas o parihuelas a lo que hoy en conjunto y por extensión se denomina “*paso*”. En el ámbito sevillano este proceso ha sido especialmente destacado por la riqueza artística con la que se ha desarrollado, configurándose como un complejo aparato escenográfico que es a la vez marco y soporte para las imágenes, así como espacio donde se despliegan toda una serie de elementos ornamentales e iconográficos que realzan y completan el conjunto.

De todas las tipologías, en palabras de Sanz Serrano¹, la del “*paso*” de palio es la más representativa del ámbito sevillano, si bien lo que actualmente se conceptúa

¹ Vid. M.J. SANZ SERRANO, “El ajuar de plata”, en E. PAREJA LÓPEZ (dir.), *Sevilla Penitente*. Sevilla, 1995, vol. III, p. 197.

como tal es el resultado de ese proceso donde entran en juego no sólo las modas, entendidas como el gusto colectivo con vigencia temporal, sino también la forma de concebir, asimilar, interpretar, materializar y transmitir el hecho religioso que está de manifiesto: el culto externo a las imágenes durante la Semana Santa. En este sentido, el plano doctrinal tiene un importante papel en tanto es donde se genera el mensaje que resulta objeto central de este asunto. En definitiva, tanto las estaciones penitenciales en general como los “pasos” en particular sirven a un fin piadoso que tiene su base en la doctrina. Así las cosas, resulta especialmente oportuno remarcar la circunstancia de que el hecho cofradiero es un asunto popular. Por lo general, su materialización se genera y funciona desde el ámbito laico, y aunque no se deja de lado en absoluto a la autoridad eclesiástica, se trata de un fenómeno que está en contacto directo con el pueblo, que además es su protagonista, por lo que el desarrollo de las formas es más fluido y permeable a las variaciones de gusto y necesidad.

La plata ha sido casi desde sus inicios uno de los materiales más empleados tanto en el soporte físico de determinados elementos constitutivos de los “pasos”, especialmente en los que se porta a vírgenes dolorosas, como en la ornamentación de estas imágenes. Así, con el tiempo quedaron conformados tipológicamente como “pasos” de palio².

El sentido de sobriedad penitencial que presidía las procesiones de Semana Santa en sus comienzos impedía el desarrollo de la ornamentación y el boato. Consta de hecho que determinadas incorporaciones a los cortejos como precisamente la del palio, que al principio fue empleado indistintamente tanto para los “pasos” de Cristo como para los de Virgen, fueron protestadas por algunos miembros del clero sevillano como Alonso Sánchez, más conocido como el Abad Gordillo, quien a propósito de esto escribía “... y lo mismo con las imágenes de la Virgen Santísima y San Juan que no van allí [la estación penitencial] con pompa de alegría, sino con manifestación de sentimiento y compasión que tuvieron en aquella ocasión y que nosotros debemos tener en su presencia y representación”³.

No obstante, dejando atrás el periodo que puede considerarse como formativo y que abarca la segunda mitad del XVI y primera del XVII, la plena implantación del Barroco, no sólo como una estética, sino como un orden general que afecta a todos los aspectos de la existencia, provocará notables transformaciones en el fenómeno de las procesiones de Semana Santa. Quizá el Abad Gordillo, que esperaba que esas faltas de decoro se corrigiesen en el futuro, no pudo advertir que asistía un proceso de transformación irreversible que estaba ya en marcha y que desembocaría en lo que acabó por consolidarse como una tipología formal de gran efectividad: el “paso” de palio.

2 Un completo recorrido de este proceso lo proporcionan Jiménez Sampedro y la citada profesora Sanz, amén de existir obras casi enciclopédicas al respecto. Vid. M.J. SANZ SERRANO, ob. cit., R. JIMÉNEZ SAMPEDRO, “Los Pasos de Palio. Altares sevillanos para la Virgen”, en C. COLÓN y F.J. RODRÍGUEZ (coords.), *El poder de las Imágenes. Iconografía de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla, 2000 y AA.VV., *Palios de Sevilla*. IV vols. Sevilla, 2005.

3 A. SÁNCHEZ GORDILLO, *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*. Ed. de J. BERNALES. Sevilla, 1982, p. 170.

Aproximadamente a partir de mediados del siglo XVII, las estaciones penitenciales se convierten en un ritual en clave de espectáculo público en el que no sólo son protagonistas los integrantes de las mismas, participando de lo que García Bernal ha estudiado como *orden comunicativo moderno*⁴, en el que entra en juego la retórica de la persuasión como elemento fundamental que rompe el horizonte y los límites del mensaje haciendo del hecho procesional un elemento de consumo cultural colectivo.

Para la perfecta comprensión de cómo y en qué se van a materializar las expresiones plásticas, la existencia de estos complejos mecanismos exige un previo análisis de los diferentes factores que conforman el medio en el que se genera y transmite la forma artística. A finales del XVII y centrando la atención en el ámbito sevillano, las representaciones de Cristo en su Pasión y de la Virgen como afligido testigo de esta, comenzaron a dotarse de una importantísima dimensión simbólica que trascendía el mero hecho referencial ilustrativo de un pasaje de la Sagrada Escritura. De este modo, las imágenes de Cristo y la Virgen fueron dotadas de determinados atributos relacionados con la escenografía del poder, ejemplificado en la monarquía. Serán por tanto elementos procedentes del aparato de representación de los reyes los que sean incorporados a la secuencia iconográfica de los titulares de las hermandades en la procesión. En el caso de las vírgenes, concebidas casi en todos los casos como imágenes de candelero para vestir, desde elementos simbólicos como las coronas y cetros hasta los propios vestidos, tomados de la etiqueta de la corte de los Austrias españoles, serán incorporados a la fórmula de representación. Otros atributos también simbólicos procederán de la experiencia pictórica pero que ahora era necesario recrear en el universo escultórico procesional, lo que obligará a generar toda una serie de elementos que cumplan este propósito.

La plata labrada desempeñó un importante papel en la conformación de esta cultura de la imagen y la persuasión en el que las imágenes de la Virgen, entronizadas en *pasos* de palio, aparecían vestidas con tejidos de máxima calidad: sedas, encajes, brocados y terciopelos, aunque con gran sobriedad en el color quedando reducido el arco cromático posible al blanco, al omnipresente negro y en algunos casos al color simbólico de la penitencia: el morado. La pretensión era, por un lado, mantener el sentido riguroso y austero del sentido penitencial y de luto que debía imperar en la celebración de la Semana Santa, al tiempo que se ponía en práctica la escenografía del poder y la excelencia a través del uso de elementos ricos en el que la plata resultaba doblemente efectiva. En efecto, en el arte hecho en plata, el sentido utilitario y práctico se une al suntuario puesto que el lujo que comporta este material precioso es un ancestral e inequívoco signo de prestigio, de riqueza y de dignidad.

Así se conformó lo que se ha conceptualizado como palio barroco, que ha llegado hasta nuestro tiempo a través de descripciones, testimonios gráficos y algún ejem-

4 J. GARCÍA BERNAL, *El fasto público en la España de los Austrias*. Sevilla, 2013, pp. 123 y ss. Véase también en este mismo sentido J. AMELANG, "Aspectos de la cultura urbana en la España Moderna", en J.I. FORTEA PÉREZ (ed.), *Imágenes de la Diversidad. El mundo urbano en la Corona de Castilla (S. XVI-XVIII)*. Santander, 1997.

plo incompleto⁵, conservándose sólo una mínima parte de aquel inmenso tesoro artístico que se generalizó a final del seiscientos. Una configuración que es la que se aprecia, en una de la más antiguas representaciones de un palio sevillano que se conocen, la imagen dolorosa que acompañaba a los cofrades de la Hermandad de La O del sevillano barrio de Triana, en su anual estación penitencial a la real parroquia de Señora Santa Ana (lám. 1).

La imagen aparece inserta en uno de los libros de regla que conserva la corporación, concretamente el que preside todos los actos de culto interno y sobre el que se realiza la jura de los hermanos. Se trata de una pintura al temple sobre pergamino fechable en la última década del siglo XVII⁶. Pese a ser una pintura conocida, que siempre se ha traído a colación buscando en ella uno de los escasos testimonios gráficos de este tipo de conjuntos en estado primitivo, resulta esencial en este estudio un inventario de bienes de la Hermandad de La O, fechado en 1692⁷, documento en el que se refleja muy bien el uso artístico y la importancia de la plata en los cortejos procesionales sevillanos en el Barroco. Dentro de ese registro de bienes, que abarca 22 folios, es muy destacado el apartado dedicado a la plata, que se ofrece en el anexo documental, y del que ahora interesa referir especialmente las piezas que formaban parte del “paso” de la Virgen “*de Pasión, de Dolor*” o “*de los Dolores*”, como la refiere alternativamente la documentación, puesto que todavía en este momento no se utilizaba para Virgen de Semana Santa el título de La O. Las advocaciones gloriosas, como la de La O, no habían sido trasladadas a las imágenes dolorosas que formaban parte de los cortejos penitenciales, cosa que ocurriría ya en el siglo XIX, al menos en el presente caso.

Uno de los ítems de este registro de plata coincide con un elemento esencial del *paso* de palio: las varas o varales, de los cuales se contabilizan ciento veinte cañones, de lo que se puede deducir que forman un conjunto de doce varales a razón de diez cañones por cada uno. En este caso, no corresponde exactamente con lo que se ve en la pintura, pues sólo se distinguen seis varales, tres a cada lado, en los cuales se aprecian a su vez seis cañones separados por nudetes. Pudiera tratarse de una inexactitud derivada de la necesidad de encajar la imagen en la pintura, dado que la que la prioridad no estaba precisamente en representar fielmente los elementos

5 En este sentido, se conserva el palio original del siglo XVII en la Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno de Carmona, fechado en 1695, de terciopelo negro y aplicaciones de plata, y algo más tardío el de la Soledad de Alcalá del Río, cuyas letras de plata se fechan en 1753. No obstante, es conocida la existencia de los primeros ejemplares en los años finales del siglo XVI, como el de la Virgen del Rosario de la Hermandad de Montesión, datado en 1592, que sería la primera documentada en salir bajo palio en la Semana Santa de Sevilla. Con respecto a las representaciones gráficas, se conservan un dibujo atribuido a Lucas Valdés en el Archivo General del Arzobispado de Sevilla y al menos dos lienzos de la Hermandad de El Silencio de Sevilla que representan los respectivos *pasos* de la Soledad de San Lorenzo y la Concepción de El Silencio. Vid. R. JIMÉNEZ SAMPEDRO, ob. cit.

6 Las características formales que presenta, unido a que esta pintura se acompaña de otra en la que aparece la imagen del Nazareno que realizara Pedro Roldán en 1685 y que en ella ha sido posible reconocer elementos presentes en un documento fechado en 1692, respaldan esta tesis.

7 El documento original se encuentra en el Archivo de la Hermandad de La O (AHO). Caja 2-C-4.



LÁMINA 1. ANÓNIMO SEVILLANO. Paso de palio de la Nuestra Señora de los Dolores (Ca. 1690). Libro de reglas de jura de hermanos. Archicofradía Sacramental de Nuestra Señora de la O, Sevilla (Foto Pedro M. Martínez).

constitutivos del palio, antes bien, se buscó que la efigie de la Virgen se distinguiese con claridad. Más adelante se hace referencia al “*resplandor*”, es decir, la ráfaga que se coloca a la imagen, compuesta de dos piezas curvas que se disponen alrededor de la cabeza y que están decoradas cada una con cuatro rayos y nueve cabezas de querubines que hacen un total de dieciocho. En esta ocasión, la representación ha multiplicado los elementos de esta pieza, que más adelante en la documentación aparece como *iris*, lo que da a entender que sólo rodea la cabeza de la imagen. Es sabido que esta pieza pertenecía realmente a la imagen gloriosa de la Virgen de La O, que también aparece en el mencionado libro de reglas, precisamente tocada con idéntico elemento.

Asimismo, un nuevo registro hace alusión a diferentes piezas empleadas en el manto, concretamente las veintiocho “*puntas*” y el “*arquillo*”. Sin duda se trata de remates de orfebrería en plata que se aplicaban al textil a modo de cenefa para enriquecerlo en su contorno, así como una estructura -el arquillo- para darle forma una vez compuesto en el *paso*. Este extremo no es distinguible en la pintura pues queda oculto desde el punto de vista desde el que está ejecutada la pintura. No obstante, la decoración que se observa en las caídas del palio, la cual parece ser bordada en su mayor parte, tiene también una suerte de cenefa lisa colgante como remate inferior que bien pudiera asemejarse a la solución formal que aportarían estas *puntas* de plata.

En el inventario aparecen dos coronas, de las cuales una se describe como *ymperial*, esto es con elementos rampantes que unen el canasto con la parte central de la pieza y donde se inserta también el resplandor o ráfaga, que en este caso se ha denominado *yris*, el cual está dorado. La que aparece sobre la cabeza de la imagen de la Virgen en la citada pintura coincide con esta descripción, por lo que la otra corona que es registrada como *de plata blanca* debe corresponder a la imagen gloriosa en este caso, o bien, como era frecuente, que ambas piezas fueran empleadas en sendas imágenes. Existen en el inventario otros dos elementos que, si bien parece claro que figuraban en el *paso*, no son apreciables en esta pintura como son las doscientas diecinueve estrellas de plata del manto y las veinte piezas con atributos de la Pasión que se prendían en las cintas de la toca de la Virgen, cosa que por entonces no tenía nada de particular, como demuestran otros ejemplos conocidos. En relación al conjunto de estrellas, se trata de una fórmula ciertamente eficaz de enriquecer el textil del manto con elementos ricos sin recurrir al costoso bordado. Al tiempo, por lo que respecta a esos elementos pasionistas, resulta compleja su interpretación aunque es evidente que la prenda que los tenía se trataba de un textil bien visible y lo suficientemente extenso como para albergar hasta veinte piezas de plata con las *armae Christi*. Así las cosas, puede decirse que la plata cumple ya un papel esencial en la conformación de la forma visual con la que se configura el *paso* de palio en el tránsito del siglo XVII al XVIII. Lamentablemente la documentación disponible no ha permitido identificar aún a los artífices de este importante patrimonio en plata labrada del que hoy no se conserva ningún elemento, al menos en el seno de la Hermandad de La O.

El desarrollo del pleno Barroco que tendrá lugar en Sevilla fundamentalmente durante el siglo XVIII va a traer, entre otras cuestiones, la consecución de toda una serie de procesos de transformación en el ámbito de las corporaciones penitenciales. La principal causa es la proliferación de las mismas. Esta relativa abundancia, en un medio fuertemente influenciado por el sistema capitalista, tiene como primera consecuencia el que se desarrollen rivalidades entre las distintas corporaciones, sobre todo teniendo en cuenta que la base de su financiación son las limosnas de fieles y devotos, bien directas o bien a través la transmisión de bienes que devienen las imprescindibles rentas. Las hermandades empiezan por tanto a diversificarse en múltiples advocaciones generando identidades particulares, o bien a fusionarse unas con otras para aunar impulsos. Esta circunstancia las llevará a mostrarse más atractivas y opulentas, lo que redundará en una explosión de exuberancia y riqueza en el desarrollo de los cultos internos y también externos, es decir, la estación penitencial. Todo ello además abonado por el sustrato artístico del Barroco que actuará de perfecto catalizador a la hora de materializar estos sentimientos y dar respuesta a esas nuevas necesidades.

Estas transformaciones se van a materializar en una renovación generalizada de los conjuntos procesionales, estableciéndose diversas tentativas de desarrollo de nuevas formas que resuelvan lo planteado. En el plano artístico, la plata labrada contribuirá de manera decisiva a la consecución de estos propósitos, pues el sentido de atracción, pertenencia e identidad que se persigue no sólo va a radicar, dentro de estas formas barrocas, en reforzar el sentido naturalista de las imágenes y misterios representados, o en la proliferación de la ornamentación sino también en el carácter suntuario, de riqueza y lujo extraordinario de los pasos, en sus componentes y complementos, así como en el adorno y aderezo de las propias imágenes, teniendo la joyería un papel destacado en este último aspecto.

Volviendo al asunto de estudio, el caso del paso de la virgen dolorosa que en la madrugada del Viernes Santo acompañaba a los cofrades de La O en su anual estación penitencial, las transformaciones derivadas de este fenómeno de cambio se sustanciarían en tres elementos concretos. De una parte, el encargo de un nuevo palio de plata, en segundo lugar la creación de unas nuevas “goteras” o “caídas” del palio en las que la plata labrada tendría también un papel fundamental y finalmente una nueva ráfaga de plata con aplicaciones doradas que vendrían a enriquecer el conjunto ya existente y donde el metal argénteo toma cada vez mayor protagonismo. Estas incorporaciones se hicieron realidad a partir de mediados de siglo, concretamente de la década de 1740, puesto que hasta ese momento la corporación trianera se hallaba embarcada en completar la obra de la nueva iglesia, inaugurada en 1702, dotándola de los correspondientes altares y retablos, los cuales se terminarían de dorar en el momento en que se emprenden los encargos de las piezas de plata para el enriquecimiento del paso procesional de la dolorosa⁸.

⁸ Sobre la construcción de la nueva iglesia y su adorno vid. J. PRIETO PÉREZ, “Un tiempo clave para la Hermandad: 1685-1850” y A. JUSTO ESTEBARANZ, “El arte y la música de culto

Las primeras referencias de este proceso de renovación materializado en plata que se han podido localizar en la documentación hacen alusión a un “palio de plata”. Concretamente en la cuenta que el prioste Marcos de Campos rinde en 1743 aparece una partida de 1.400 reales “para ayuda del palio negro de nuestra Señora de los Dolores que en este dicho año se hizo y que entregó nuestro hermano Sr. D. Pedro Montero, presbítero”. Aparentemente se trataba de renovar el palio -techo y caídas-, no obstante, en la cuenta del año siguiente se hace referencia a la presencia de la plata, pues el mismo prioste entrega 1.200 reales al maestro platero Juan Caballero “en cuenta de lo que se le debe por esta hermandad del palio de plata nuevo”¹⁰. A este pago le sigue otro ese mismo año por valor de “mil novecientos y cincuenta reales entregados en el referido tiempo a don Juan Caballero maestro platero a cuenta del palio de plata que esta haciendo para Nuestra Señora de los Dolores”¹¹. Estas tres referencias permiten deducir que aparte de renovar el textil del palio se estaba realizando una nueva estructura y decoración de la que no se ofrece detalle, pero que por la cantidad y costes de la plata bien pudiera ser una crestería o cornisa de plata, ya que parece seguro que este encargo no afectó a los varales, que seguirían siendo los mismos que en 1692, pues así aparecen en los inventarios de la Hermandad hasta al menos 1799¹². Lamentablemente no se dispone de una información más completa que permita conjeturar mejor las características de esta obra y su decoración. Por lo que respecta al artista platero, se sabe que permaneció activo entre 1698 y 1746¹³, ejerciendo el cargo para el gremio de Sevilla como fiel contraste entre 1730 y 1740, siendo documentadas por Antonio Santos obras suyas de gran calidad así como marcajes de contraste en Extremadura¹⁴.

Pasados veinte años de la realización de estas piezas, se registran las otras dos intervenciones que en el siglo XVIII enriquecieron el “paso” de palio de plata de la dolorosa de la Hermandad de La O. Entre 1765 y 1767 se ejecutan nuevas “caídas” o “goteras” para este conjunto, las cuales tendrían un alma de madera forrada de terciopelo negro sobre el que aparecería un rótulo constituido por letras de plata que serían encargadas a otro maestro platero, en este caso José Palomino Arrieta, destacado miembro de una reconocida familia de plateros sevillanos que arranca

interno”, en *Historia de La O. Una Hermandad para un barrio*. Sevilla, 2007, respectivamente pp. 95-180 y 375-396.

9 AHO. Libro de cuentas de clavería 1736-1746 1-D-2/2/, Cuenta de 1743 s/f.

10 Ibídem, Cuenta de 1744 s/f.

11 Ibídem, s/f.

12 Un inventario localizado en el archivo del monasterio de San Clemente de Sevilla por Joaquín Prieto Pérez y del que se conserva copia en el archivo de la Hermandad de La O refleja en su apartado de la plata la presencia de los 120 cañones de plata del palio, por lo que debe colegirse que se trata de los mismos que aparecen en 1692, habida cuenta que tamaño obra de haberse renovado hubiera dejado algún rastro documental. Vid. AHO. Inventario de 1799 (copia del original), 1-D-1/8/ f. 6r.

13 Vid. M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, T. II, p. 47.

14 Vid. A.J. SANTOS MÁRQUEZ, *La platería religiosa en el sur de la provincia de Badajoz*. Badajoz, 2008, T. II, pp. 845 y 846. Su biografía también aparece en J.M. CRUZ VALDOVINOS. *Cinco siglos de Platería Sevillana*. Sevilla, 1992, p. 360, donde figura la referencia a su carta de examen en 1713 así como diferentes piezas documentadas suyas en el área de Sevilla.

a finales del siglo XVII abarcando todo el XVIII y prolongándose hasta el XIX¹⁵. Concretamente, en las cuentas que rinden Manuel, a la sazón prioste, y José Sánchez, diputados por el cabildo de oficiales de la hermandad para hacerse cargo del seguimiento y pago de esta obra, se da cumplida información de los costes del labrado y peso de la plata empleada en ella, montando un total de 71 onzas de plata, que importaron 2.181 reales, realizándose con ello el frontal y uno de los laterales¹⁶. La documentación es confusa en este punto, pues parece que por razones que se desconocen, la obra fue traspasada a otro maestro cuyo nombre no ha sido reflejado en las correspondientes actas, y cuyo trabajo no fue del agrado de la diputación de hermanos encargada del mismo, indicándose “*que por defectuosas se desbarataron para hacerlas nuevamente, las que por lograr algún ahorro, se cincelaron por distinto maestro y vistas por la Hermandad se determinó se fundiesen y cincelasen por los mismos que hicieron las primeras aunque costase más como parece de su acuerdo celebrado en 20 de abril de 1767*”¹⁷. Sobre la finalización de esta obra existen muy pocos datos más, tan sólo una leve referencia de Joaquín Prieto a un segundo contrato firmado el 18 de mayo de 1769 entre la hermandad y José Palomino, en el que éste se comprometería a realizar las partes restantes, deduciendo este autor que las referencias de pagos que aparecen en las diversas cuentas posteriores pertenecen a esta segunda fase; la obra se dio por terminada en 1776 cuando se registran pagos al mismo platero con un concepto diferente, como por ejemplo “*los 1539 reales... sobrantes que han quedado de la limosna recogida para la cofradía, la que a causa de haber llovido el Viernes Santo no se había efectuado la salida... que se le diese el destino que les pareciese a lo que determinen... guarnecer el palio del paso de la Virgen con una O grande, Corona y Palmas*”¹⁸. Algo que parece seguro que se verificó, puesto hay recibo de haberle pagado a José Palomino estas obras¹⁹.

La otra realización sí está más clara desde el punto de vista de la documentación, hasta ahora inédita, que permite identificar, datar y fechar la única pieza que sobrevive en la actualidad de todo este conjunto barroco: la ráfaga que el maestro platero Antonio Ramos ejecutó en 1766 para la imagen dolorosa de la Hermandad de La O y que actualmente sirve en el ajuar de la talla de la titular letífica de dicha corporación (lám. 2). Se trata de una espléndida pieza de estética rococó, realizada a una sola cara y que fue concebida para completar el aderezo de la imagen dolorosa en el referido “*paso*” de plata de La O.

15 Sería hartó extenso citar aquí toda la bibliografía disponible acerca de los Palomino, por lo que con carácter axiomático véase la obra de M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería...* ob. cit., T. I, pp. 209 y ss.

16 AHO. “*Cuentas que se dan por don Manuel y don José Sánchez como diputados de la obra de las letras de plata del paso de Nuestra Señora de la O, desde el tiempo de 1765 a 1767*”, Caja 2-C-4, s/f. Cfr. J.O. PRIETO PÉREZ, ob. cit., p. 121.

17 *Ibíd.*

18 AHO. Acta del Cabildo del 13 de mayo de 1776, Copia del original extraviado. Caja 2-C-4 s/n. Cfr. J.O. PRIETO PÉREZ, ob. cit., p. 122.

19 Véase el documento 2 del apéndice documental.



LÁMINA 2. NARCISO MÉNDEZ (Diseño) y ANTONIO RAMOS (Orfebrería). Ráfaga de plata de Nuestra Señora de la O (1766). Archicofradía Sacramental de Nuestra Señora de la O, Sevilla (Foto Pedro M. Martínez).

El origen y fundamento de este tipo de elementos radica en la tradición pictórica en la que se representaba a la Virgen según el versículo del Cantar de los Cantares “*pulchra ut luna electa ut sol*”. Aquí la plata ricamente labrada cumple el propósito de trasladar a la escultura los resplandores que en pintura rodeaban según la iconografía tradicional, a la imagen gloriosa de la Virgen. En este caso, estos resplandores servirían para rodear a la dolorosa en una forma de representación que participa de un fuerte carácter simbólico que, a juzgar por las piezas y las representaciones que se conservan, a mediados del siglo XVIII estaba completamente generalizado en Sevilla y su área de influencia.

Hay que entender, por tanto, que el propósito de la incorporación de estos rayos a la iconografía de la Virgen dolorosa, vestida con el luto español y bajo un palio también fúnebre pero ricamente guarnecido de plata labrada, era proporcionar una referencia a la visión de la mujer apocalíptica. De igual modo, se incrementa notablemente el propósito suntuario que también animaba a los cofrades en esa pugna por la riqueza y prestancia de sus “*pasos*” frente a los de las demás corporaciones.

Por lo que respecta a la cuestión formal, consta de dos partes bien diferenciadas: una aureola de forma casi circular que rodea la cabeza, a partir de la que se desarrollan los llamados “*costados*” que bordean el contorno de la imagen hasta la peana. A lo largo de todo este desarrollo se sigue el mismo esquema: una franja profusamente repujada con motivos de rocalla muy carnosa, que en intervalos regulares dejan un espacio liso que es ocupado por unas cabezas aladas de metal dorado, las cuales sirven para ocultar la tornillería con la que se unen las distintas chapas de plata a la estructura férrea que da consistencia al conjunto. De esta banda central parten los haces de rayos que se alternan en su longitud y recorren todo el contorno de la pieza.

Gracias a la documentación que se aporta²⁰, puede reconstruirse completamente el proceso de ejecución de la pieza, que comienza con el documento por el que Antonio Ramos “*Maestro Artista platero*”²¹ se obliga el 2 de marzo de 1766 a entregar a los diputados de la Hermandad de La O la ráfaga completamente terminada a razón del “*yris*” para la víspera del Viernes de Dolores y los “*costados*” para el Miércoles Santo, que ese año fueron el 21 y el 26 de marzo respectivamente. Quizá por esta extraordinaria premura se ponía como condición un segundo plazo de entrega para el 25 de julio, festividad de Santiago, con las correspondientes minoraciones del presupuesto.

El diseño de la pieza fue aportado por la corporación y estaba realizado por Narciso Méndez, quien al parecer no contaba con el grado de maestría, lo que se deduce de la aparición del maestro Antonio Méndez, su padre, como su administrador²². A

20 Vid. apéndice documental, documentos 3, 4 y 5.

21 La única referencia a este maestro la aporta Sanz Serrano en una lista de maestros examinados por el gremio de Sevilla en el siglo XVIII. Vid. M.J. SANZ SERRANO, *El gremio de plateros de Sevilla 1344-1867*. Sevilla, 1991, p. 153.

22 Sanz Serrano ha documentado a Timoteo Antonio Méndez y su hijo Narciso activos en Sevilla a finales del siglo XVIII. Vid. M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería...* ob. cit., T. II, pp. 59-60.

juzgar por el desarrollo de los pagos de la parte que corrió a cargo de la hermandad, es decir, la estructura y aplicaciones de cobre dorado²³, abonados entre los días 15 de marzo y 21 de abril, y sobre todo por el finiquito otorgado el 18 de agosto a Antonio Ramos, puede deducirse que la ráfaga fue estrenada el Viernes Santo, si bien se realizaron sobre ella toda una serie de trabajos de perfeccionamiento en fechas posteriores.

El siglo XIX supondrá un cambio radical en cuanto a los planteamientos y también a las formas con las que se verificaba la Semana Santa de Sevilla. La nueva centuria conllevó toda una serie de cambios en los modelos sociales y económicos que afectaron de manera decisiva a las hermandades a causa de los procesos desamortizadores que acabaron para siempre con la base de su financiación. Tras un profundo declive en el que sucumbirían muchas corporaciones, las supervivientes se vieron obligadas a reinventarse, puesto que el medio donde subsistían había cambiado radicalmente. El espíritu romántico que comenzó a implantarse con el reinado de Isabel II, el impulso que empezó a tomar la celebración religiosa como reclamo para el incipiente turismo, y el hecho de que la Semana Santa pasó a ser uno de los signos de identidad y pertenencia local, animó a las cofradías a redefinirse y emprender nuevamente la búsqueda de significación propia y singularidad en busca de un mayor número de fieles y devotos, así como de nuevos formatos para la presentación de sus imágenes atendiendo al gusto general, todo ello respaldado por la autoridad municipal a través de subvenciones. Esto abriría un nuevo campo para la experimentación estética y artística. En el caso de la Hermandad de La O, el proceso arranca en 1872 cuando en un cabildo general se trata de la reorganización de la estación penitencial, concretamente “*acerca de la necesidad de que los hermanos se ocupasen de la reorganización de la cofradía, empezando por hacer un paso para la virgen según los modelos que se usan hoy*”²⁴. El acuerdo fue tomado pero parece que no se dio ningún paso más. Cuatro años más tarde “*Se vuelve a plantear el tema de la venta de la plata para mejorar la cofradía y al principio hay alguna oposición pero después se recuerda que la hermandad había facultado a la Junta para vender lo que estimase oportuno para la mejora de los enseres de la cofradía*”²⁵. Parece que en esta ocasión sí se emprende un nuevo proyecto a juzgar por el recibo que se incorpora en el acta del cabildo del 19 de mayo “*Recibí de la Hermandad de la o, ciento cincuenta onzas de plata de ley que tomo a veinte por onza importando por consiguiente tres mil reales de vellón. Esta cantidad es el primer plazo que según contrato celebrado con dicha hermandad me entrega a cuenta del valor total del paso que debo hacerle. Sevilla 23 de julio de 1876. Manuel Rodríguez. (Rub.)*”²⁶. Al que sigue el contrato de un nuevo palio de plata Ruoltz, un nuevo sistema industrial que proporcionaba un aspecto plateado de gran calidad a materiales metálicos mucho más baratos y que

23 Vid. apéndice documental, documento 4.

24 AHO. Libro de actas de cabildos generales 2-A-1/3/1860-1894, f. 55r. Cabildo general extraordinario de 18 de marzo de 1872.

25 Ibídem, f. 68v. Cabildo general de 21 de abril de 1876.

26 Ibídem, f. 71v. Cabildo general de 19 de mayo de 1876.

se había comenzado a extender a raíz de la experiencia del realizado en los talleres de Isaura para María Santísima de la Esperanza de la Hermandad de la Macarena²⁷. El maestro platero, del que nada más se sabe por el momento, se obliga a darlo para su estreno en la Semana Santa de 1877 (lám. 3), algo que finalmente se cumpliría ese mismo año como refleja Bermejo: “*En el segundo paso va la Imagen dolorosa de la Santísima Virgen que tiene también el título de la O, colocada sobre peana y bajo palio con caídas y varas de plata rul que costeó en 1.877. La Señora viste una hermosa túnica y manto de terciopelo, mas ricamente bordadas de oro por las Sras. Antúnez. Aquella se estrenó en el año 1.878 y este en el de 1.880, y la conocimos llevar ráfagas de plata como las Imágenes de gloria, siendo entonces uno de los pasos más ricos de esta Ciudad*”²⁸.

Tanto la fotografía como el testimonio de Bermejo evidencian en qué medida se materializó el cambio de planteamiento en busca de una nueva identidad según esos “*modelos de uso*” que estaban ya plenamente en vigor en la segunda mitad del XIX. La plata ha perdido su espacio tanto en el plano simbólico -ha desaparecido la ráfaga- como en el suntuario, siendo sustituido el “*palio de las letras*”, considerado obsoleto y, en consecuencia, carente de valor, por uno igualmente metálico realizado en sucedáneo del metal precioso. No obstante, existe dos detalles notables: Al centro de la “*gotera*” delantera aparece un emblema de la hermandad que bien pudiera ser el que José Palomino realizase en 1777²⁹, y entre la candelería se pueden distinguir diferentes esculturas argénteas entre las que se reconocen el apostolado y el grupo escultórico de Santa Ana y la Virgen correspondientes a la magna custodia de asiento de la parroquia de Santa Ana³⁰. Esto denota que, si bien para no quedar atrás con respecto a otras cofradías, se había pagado un precio alto desde lo que hoy se consideraría un punto de vista patrimonial, por otro lado se mantenía el sentido del lujo y la apariencia en algunos elementos. Algo que era posible gracias a los préstamos que funcionaron tradicionalmente con parroquias y conventos, que siempre gozaron de más y mejores alhajas³¹. En lo que respecta a esa búsqueda de la fórmula de representación a través de la cual lograr el ansiado prestigio, el caso de La O resulta paradigmático puesto que el proceso continuará hasta adentrarse en la segunda mitad del siglo XX³². Y en lo que concierne a la ráfaga de plata, desde me-

27 Vid. L. PÉREZ DEL CAMPO y otros, “Tradición e innovación en las artes industriales: el palio de plata de 1871 de Francisc Isaura”. *PH* n° 69 (2009), pp. 20-33.

28 Vid. J. BERMEJO Y CARBALLO, *Glorias religiosas de Sevilla. Noticia histórico-artística de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en la ciudad de Sevilla*. Sevilla, 2013, p. 606.

29 Vid. apéndice documental, documento 2.

30 Sobre esta importantísima pieza la ficha catalográfica de Manuel Varas Rivero sobre la custodia en AA.VV. *Fiesta y Simulacro*. Catálogo de la exposición. Málaga, 2007, p. 204, A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana de los siglos XIV al XVIII*. Sevilla, 1970, n° 76 y M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería...* ob. cit., T. I, pp. 263-264.

31 Hecho que constantemente está presente en la documentación y que ya apuntó Sanz Serrano en su momento. Vid. M.J. SANZ SERRANO, “El ajuar...” ob. cit., p. 177.

32 A propósito de esto Vid. P.M. MARTÍNEZ LARA, “Pragmática del gusto y definición de una estética: la Archicofradía sacramental de La O (1880-1940)”. *XIII Simposio sobre Hermandades de Sevilla y su Provincia*. Sevilla, 2012, pp. 141-170.

diados del XIX fue suprimida del exorno de la dolorosa quedando definitivamente como atributo, ahora en exclusiva, de la titular gloriosa de la corporación trianera, siendo restaurada a comienzos de este siglo con motivo de la reposición al culto de esta imagen, la cual había sido retirada del mismo en 1961.



LÁMINA 3. MANUEL RODRÍGUEZ (Orfebrería). Paso de palio de plata Ruoltz de Nuestra Señora de la O (1877), Archicofradía Sacramental de Nuestra Señora de la O, Sevilla (Foto Archivo Gráfico de la Archicofradía Sacramental de Nuestra Señora de la O).

Apéndice documental

Documento 1

Sevilla. 1692.

Inventario de bienes y alhajas pertenecientes a la Hermd de NRA Sra de la O. Sita en su Yglesia de la misma advocación de Triana.

AHO. Caja 2-C-4.

Fol 14r.

Plata

- Una lámpara de plata en el altar mayor con quatro arandelas, pesa trescientas y quatro honzas 34h
- Otra lámpara de plata en la capilla del comulgatorio 46h ½
- Otra lámpara de plata en el altar del santo Cristo de la crus a questas pesa 36h
- Otra lámpara de plata en el altar de san Pedro pesa 41h
- Otra lámpara de plata en el altar de santa Brígida pesa 14 h
- Mas la corona ynperial yris dorada de nuestra Señora pesa 42h ½
- Mas otra corona de plata blanca y res [plandor] de nuestra Señora pesa 32h ½
- Mas la diadema del santo Cristo de la crus a questas pesa, esta era del Cristo crucificado, 21h
- Mas las potencias del santo Cristo crucificado pesan, eran del santo Cristo del crus a questas, 10 h
- Mas las potencias del Cristo Resucitado pesan 6 h ¾
- Mas las diademas de santa Justa y Santa Rufina pesan 8 honzas la una quatro y media y la otra tres y media 8h
- Mas la diadema de santa Vrigida pesa 4h

Fol. 15r.

- Mas el calix labrado de plata y la patena pesa 21h ½
- Mas otro calix nuevo y dorado y patena pesa 28 h ½
- Mas el relicario de pie dorado que sirve de administrar los sacramentos fuera y la roseta que esta al pie, pesan 32 honzas 30 el relicario y 2 la roseta 32h
- Mas otro vaso dorado que esta en el sagrario para la comunión quotidiana pesa 18h ½
- Mas la ampolleta de plata del santo olio pesa 9h
- Mas el pie del viril donde se pone el santísimo sacramento pesa 43h ½
- Mas el sol y el viril pesan 39h ½
- Mas dos cajetitas de plata que están en el sagrario una toda dorada y la otra por de dentro que sirven quando va Dios de secreto pesan 4h
- Mas quatro blandones de plata que pesan 136h los 3 a 35h y el otro a 31h 1 36h
- Mas una naveta de plata y cuchara pesa todo 16h y cuarta 15 la naveta y 1 y cuarta la cuchara 16h ¼

- Mas el incensario pesa	42h
- Mas una O grande de nuestra señora de Pasión pesa	4h
<i>Fol. 16r.</i>	
- Mas los remates del guión pesan	4h
- Mas las vinajeras de plata y la salvilla pesan	23h
- Mas la cruz del guion pesa	66h
- Mas otra cruz de plata del estandarte pesa	32h ½
- Mas dos arañas de plata con arandelas y fondos para tres luces pesan	28h
- Mas los resplandores de plata de nuestra señora que son 2[tachado] chapas a 4 rayos cada una y 18 serafines pesa todo	100h
- Mas quatro arandelas de los fondos y tornillos de los 4 anjelitos que ban en la tarima del santo Cristo pesan	13h ½
- Mas dos candeleros de plata pequeños que dio Ygnasio Dominges pesan	198h ½
- Mas dos triángulos de plata de tres luces que dio Pedro Samorano pesan	56h ½
- Mas 219 estrellas del manto de Nuestra Señora pesan	26 h
- Mas los atrebutos de Pasion de Nuestra Señora que se ponen en la sinta de la toca 20 piasas pesan	3h ½
- Mas los 10 botones de la vara del guion pesa	10h ½
- Mas las cantoneras esqudos y registros de plata de la regla pesa	12h
- Mas las tapas de plata de las oras de Nuestra Señora pesa	5h ½
- Mas dos ángeles de chapa de plata de poco mas de una tercia pesan	66h
<i>Fol. 17r.</i>	
- Mas el espíritu santo de plata pesa	20h
- Mas 28 puntas y un arquillo de plata del manto de nuestra titular pesan	48h
- Mas la luna de plata pesa	38h
- Mas unas pulseras de perlas y aljófar de nuestra Señora pesan 23 adarmes y medio se apresiaron en 15 esqudos	15h
- Mas la campanilla de plata pesa	61h
- Mas las insignia de la O y 8 porquesuelas de plata del esqudo del muñidor pesan	11h
- Mas 29 cañones de plata de las varas de la diputación los 13 con la insignia de la O pesan	32h
- Mas la plata de la manguilla es 4 oes grandes – 8 pedazos que sirven de guarnición y el casquete del pie de la cruz pesa esto 32h mas otros dos pedasosde puntas grandes y una suelta que son 17 puntas pesan 15h mas otros dos pedasos de puntas mas pequeñas que son 24 puntas pesan 8h mas quatro arcosy ocho flores para los vasios pesa esto 14h ½ mas quatro coronas pesan 5h son 34 piasas por todas y pesan todas juntas	74h ½
- Mas 120 cañones de plata de las varas del palio de Nuestra Señora pesan	423h ½
- Mas un hysopo de plata pesa	7h ½

Fol. 18r.

- Mas una basinilla de plata con la insignia de la O con que se pide por la calle pesa	21h
- Mas dos vasinillas de plata con que se pide para la cera pesan	16h
- Mas los remates de plata de la cruz de hebano del altar mayor pesan	2h ³ / ₄
- Mas las varas de los alcaldes 8 cañones de plata cada una y la insignia de la O y nuestra señora rematan en corona y cruz pesan	125h

Documento 2

Sevilla, 1777, 24 de abril.

Cuenta de Clavería de 1777, recibos de data.

AHO. Caja 1-F-1/ 6/ s/n.

Digo yo Joseph Palomino artista platero vecino de esta ciudad como recibí setenta y ocho reales por mano de don Manuel Sanchez prioste de la Hermandad de Nuestra Señora de la O [...]

De la composición de dos ramos y dos ángeles grandes y una O grande y tres potencias y un farol y dos ynsinias y un cañón – su costos de sordadura	30 reales
De balletas media onza-----	10 reales
De carbón una marquilla -----	6 reales
De Aguafuerte dos onzas -----	4 reales
De resuras para blanquecerlas -----	1 real
De tres días de trabajo por diez reales -----	<u>30 reales</u>
Y por verdad lo firmo Sevilla y abril 24 de 1777	78 reales

Documento 3

Sevilla. 1766, marzo 2.

Cuentas de Clavería de 1766, obligación de Antonio Ramos.

AHO. Caja 1-F-2/5/ s/f.

Digo yo Don Antonio Ramos Maestro Artista platero que por esta me obligo a entregar a los señores Don Luis de Campos Prioste de la Hermandad de Nuestra Señora de La O, Don Manuel Sánchez, Fiscal, y don Gabriel Pérez Alcalde Primero y Diputado de la dicha Hermandad a entregar de ráfagas de plata un yris que se compone del círculo y costados de la Virgen de la dicha Hermandad todo perfectamente acabado con arreglo al dibujo que hizo Narciso Méndez dando para el día antes de Nuestra Señora de los Dolores el círculo acabado y los costados para el Miércoles Santo de este presente mes y año igualmente de entregar marcada y bruñida y blanqueada y cincelada poniendo por cada onza a razón de veinte reales y para la hechura de cada marco treinta y siete reales y medio de vellón siendo de cargo de dichos diputados hacer los serafines de cobre que están en el dicho dibujo e que han de servir de tornillo.

Para quenta de dicha obra me entregó y digo recebi catorce marcos, seis onzas, cinco ochavos y tres tomines de plata de onze dineros que produjeron dos riele que se hicieron de plata que tenía dicho hermano según ensallé de don Francisco López ensallador de la real casa de la moneda de esta ciudad como consta de su certificación conforme boleta de 2 de marzo//del presente año. Que luego que entregue dicha obra para los plazos citados se me han de entregar por Gregorio de Campos que estuvo presente a este papel y consintió en ello un mil quinientos reales de vellón para quenta de las costas i suplemento que tenga de coste sobre lo ya referido que e recibido u lo restante cumplimiento a todo el valor de toda la obra se entreguen por el dicho Gregorio de Campos para el señor Santiago del años [tachado] i en caso de que aya alguna falta para los plazos referidos i no entregue toda la obra acabada desde luego consiento en perder la mitad de las hechuras de toda la obra i el dicho Gregorio de Campos obliga su persona y bienes a la satisfacción de los dichos compromisos acabada la obra y resto para el señor Santiago para lo que consiente poder [roto] por mí el dicho don Antonio Ramos en caso de falta a lo tratado lo que para consentimiento lo firmo siendo de mi cargo luego obligación de cincelar y acabar la primera chapa de ráfaga y entregarla a la dicha diputación para que se agraden de su perfección y grueso pues ha de ser a gusto de dichos diputados i de obligarse yo el dicho Antonio i el referido Gregorio de cumplir todo lo referido además de firmando, son testigos Diego Cuadrado y Fernando de Campos y Joseph Sánchez. Triana y marzo 2 de 1766.

*Antonio Ramos (Rub.), Gregorio de Campos (Rub.), Diego Cuadrado (Rub.)
Joseph Sánchez (Rub).*

Documento 4

Sevilla. 1766.

Cuentas de clavería de 1766.

AHO. Caja 1-F-2/5/ s/f.

Memoria de todos los gastos causados del hierro y serafines de cobre para servir de tornillos en el estreno del yrís y lados de ráfagas de plata de ley que se hizo nuevamente para nuestra patrona soberana este año de 1766 quje por menor constan los respectivos recibos en la forma siguiente.

Digo yo Luis Ponce, maestro cerrajero, y diputado de dicho gremio que recebi de los señores diputados claveros de la Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de La O ciento y veinte reales de vellón por un círculo y lados de hierro que hice para adorno de chapa de ráfagas de plata para la dicha señora y para que conste doy el presente. Sevilla y marzo 15 de 1766.

Luis Ponce (Rub)

Digo yo Juan de Segura, maestro armero que recebi de los referidos señores claveros veinte y un reales y catorce maravedís de vellón los 20 reales para hacer los

*tablados en él y arriba citado circulo de hierro y lados para poderlo vestir de chapas de plata y por limar asimismo dichos hierros para que sentasen bien dicha chapa y el real y catorce maravedís restantes por el valor de quatro tornillos dos chicos para unir los lados con el círculo y dos mayores para afianzar las citadas bara o lados al pasoi de Nuestra Señora y por que conste doy el presente firmándo por mí a mi ruego por no saber un testigo que lo fue Froylan de Salzedo vecino de Triana, Marzo, 17 de 1766
Froilan de Salzedo (Rub).*

Digo yo Andrés Granados, maestro latonero, que recebi de los dichos señores claveros setenta y cinco reales de vellón por el cobre y hechura de treinta serafines que hice para la hermandad de Nuestra Señora de La O las que han de servir de tornillos para asegurar las chapas de el Yris de la dicha Señora y adorno de esta y // porque conste doy el presente firmando por mí a mi ruego por no saber un testigo que fue Francisco de Rivera, vecino de Sevilla y Abril 7 de 1766.

Francisco de Rivera (Rub)

Digo yo Antonio Méndez, artista platero por administrador de mi hijo Narciso Méndez, que recibí de los mencionados señores claveros sesenta reales de vellón por el reparado que hizo mi dicho hijo con el cincel en los treinta serafines arriba referidos y para que conste doy el presente Sevilla y Abril 8 de 1766

Antonio Méndez (Rub)

Digo yo Thomas Valiente, maestro dorador de fuego que recibí de los referidos señores claveros ciento treinta y cinco reales de vellón por dorar de fuego treinta serafines para adorno y tornillos de elyris de ráfagas de plata que se hizo para nuestra Señora de La O en Triana y para que conste doy el presente firmando por mí (por no saber) un oficial mio que lo fue Antonio Rebolledo. Sevilla Abril 21 de 1766.

Antonio Rebolledo (Rub)

Assimismo se gastaron seis reales de vellón. Tres y medio en dos moldes de barro para hacer los serafines de arriba y dos y medio restantes en una oja de tabla para hacer los modelos para por ellos poder el maestro herrero o cerraxero hacer el círculo y lados de hierro que hizo para Nuestra Señora cuyo gasto se pagó en presencia de don Joseph Sánchez de que firmo de ello recibo

Joseph Sánchez (Rub)

Assimismo se gastaron más para platear los hierros y tornillos que apretaban las chapas por detrás nueve reales de vellón que se pagaron a Juan Tejerizo maestro dorador de que firmó también su recibo

Juan Tejerizo (Rub)

Todo lo gastado en esta memoria quatrocientos veinte y seis reales y catorce maravedies de vellón. //

Documento 5

Sevilla. 1766.

Cuentas de Clavería de 1766, Recibo de Antonio Ramos

AHO. Caja 1-F-2/5/ s/f

Digo yo Don Antonio Ramos, artista platero que recibí de los señores diputados claveros de la hermandad de Nuestra Señora de La O quatrocientos y cincuenta reales de vellón por cuenta de el suplemento de ocho marcos, cinco onzas y nueve adarmes de plata de ley a razón de veinte reales la onza, que hize para el yris o circulo y lados de ráfagas que estrenó Nuestra Señora de La O en su estación de cofradía de el año de la fecha sobre catorce marcos, seis onzas y once adarmes de la propia plata de ley que me entregó la dicha hermandad para la citada obra y por la hechura de veinte y tres marcos cuatro onzas y cuatro adarmes que fue el peso de toda la obra acabada a el respecto de treinta y siete reales y medio de vellón cada marco importando el todo de el suplemento y hechuras dos mil doscientos setenta y dos reales y medio de dicha moneda de lo que revaxados los expresados quatrocientos y cincuenta reales se restan mil ochocientos veinte y dos reales y medio de vellón que me ha de entregar Gregorio de Campos y no la citada Hermandad como consta de el cabildo que para este efecto se celebró y de papel suelto de obligación hecho asside el referido para la entrega de el dinero como mio para la de la obra y aceptación de dicho convenio y para que conste doy el presente Sevilla y Agosto 18 de 1766.

Antonio Ramos (Rub.)