

La orfebrería del Museo de Arte Sacro de la Parroquia de Berlanga

ANTONIO J. SANTOS MÁRQUEZ.
*Becario del Departamento de Historia del Arte
 Universidad de Sevilla*

La Parroquia de Nuestra Señora de Gracia de la villa pacense de Berlanga guarda entre sus enseres un importante conjunto de bienes muebles, que a pesar de los avatares del tiempo, ha sabido conservar y mantener, llegando hoy día a nosotros en un hermoso Museo de Arte Sacro. Dentro de estos bienes muebles, destaca sobre todo la colección de orfebrería, en la que encontramos un elevado número de obras que van desde el siglo XIII hasta el XIX, con toda una sucesión de estilos y una variada presencia de escuelas artísticas, que lo hacen ser uno de los más ricos museos de este género dentro del panorama museístico de la provincia de Badajoz.

The parish church of Our Lady of Grace in the villa of Berlanga in Badajoz keeps among its possessions an important group of goods and chattels that, despite the vicissitudes of time, has been able to retain and maintain it, reaching us nowadays as a splendid Museum of Sacred Art. From among these goods and chattels, the collection of craftsmanship in precious metals stands out above all. In it we find a high number of works extending from the 17th century to the 19th century, with a whole succession of styles and a varied presence of artistic schools, which make it be one of the most valuable museums of this kind within the museum panorama of Badajoz.

En la Parroquia de Nuestra Señora de Gracia de la villa pacense de Berlanga se conserva un buen número de enseres litúrgicos, que desde hace algunos años, se reúnen en un pequeño Museo de Arte Sacro, situado en una de las capillas de este templo.

En este recinto museístico, perfectamente acondicionado para este menester, existe una importante colección de orfebrería en la que encontramos

cruces, guiones, cálices, portapaces, coronas de todo tipo, demandas, andas procesionales y un largo etcétera. Todas estas obras reflejan la riqueza e importancia del templo y de las numerosas instituciones eclesiásticas que radicaron en él y que invirtieron grandes esfuerzos por atesorar un patrimonio, que se inicia en los años de la Reconquista y prácticamente concluye en nuestros días. Para su formación, contaron con una variada participación de diferentes escuelas artísticas, no sólo de los talleres pacenses más cercanos sino también de los obradores castellanos y andaluces. Así pues, si exceptuamos el ejemplo bajomedieval, el estudio recoge piezas extremeñas, andaluzas y castellanas que van incrementando el tesoro parroquial de forma continuada desde los inicios del siglo XVII hasta la llegada del eclecticismo decimonónico. De todas estas tendencias artísticas que se van sucediendo durante más de tres siglos, destaca el periodo rococó, en el que se concentra el mayor número de obras de muy variada procedencia y de una importancia estética superior a los demás periodos, como veremos en el desarrollo del estudio.

Para la correcta catalogación de todas estas obras, nos hemos servido de diferentes métodos de investigación, como la interpretación de los punzones que aparecen en muchos casos impresos en las piezas, además de la consulta de las fuentes documentales en el Archivo Parroquial de esta localidad¹. A pesar de ello, no siempre se ha contado con estos instrumentos de investigación, lo que no ha sido impedimento para poder determinar por razones estilísticas una aproximación a la escuela o taller artístico al que pudieran pertenecer y encuadrarlos en un periodo cronológico más o menos concreto. Todo ello, nos ha llevado a la redacción de este trabajo, en el que hemos optado para su exposición por el criterio cronológico y su agrupación, si fuera posible, según su procedencia, para con ello poder percibir correctamente la evolución de estilos que se produce en este conjunto de orfebrería que guarda la parroquia de Berlanga.

¹ Desgraciadamente el archivo parroquial de Berlanga está muy mermado debido a los incidentes de la Guerra Civil Española, lo que hace que sean pocos los datos que hemos podido extraer de los libros de cuentas o de fábrica que actualmente conserva.

LA ÉPOCA MEDIEVAL

La pieza más antigua que guarda el tesoro parroquial de Berlanga es una pequeña cruz de bronce y esmaltes (Fig. 1), la cual la podemos relacionar con los talleres de esmaltería castellanos del Románico, y sin lugar a dudas, es una de las muestras más antiguas de la provincia de Badajoz.

Su asignación a los obradores castellanos de esta época parece clara, sobre todo si la comparamos con el grupo cruces románicas conservadas en Álava, Navarra, Palencia, Valladolid, Burgos y la Rioja, que a principios del siglo XIII recogen la herencia de los talleres de Silos y Limoges². Esta vinculación se aprecia tanto en su técnica como en su estructura, ornamentación e iconografía.

En primer lugar, la técnica es la típica del campeado o champlévé y los esmaltes reproducen los colores rojo, azul, verde y blanco que son los propios de este tipo de piezas románicas³. Asimismo, el formato de la cruz, su iconografía y lenguaje ornamental, revisten conexiones evidentes, e incluso con ejemplares realizados en los talleres silenses de fines del siglo XII como por ejemplo podemos comprobar con la tapadera del Evangeliano conservado en el Instituto Valenciano de Don Juan de Madrid⁴. La forma de la cruz de este último caso es muy parecida, utilizando brazos rectos que se unen en un crucero circular y en sus extremos presenta un ensanchamiento rectangular de perfiles rectos. Su superficie se recubre también de una decoración vermicular compuesta por follaje de tallos, palmetas, brotes y zarcillos pero sin flor ni fruto, de clara inspiración en las composiciones del ataurique andalusí. Igualmente, en cada

² ARRÚE, B.: «Cruces procesionales en La Rioja: aspectos tipológicos, siglos XIII al XVI», en *Cuadernos de Investigación Histórica*. Brocar. N.º. 14, Logroño, 1988, p. 119-155. BARRÓN, A.: *La época dorada de la Platería Burgalesa. 1400-1600*, Burgos, 1998, t. I p. 442.

³ La propia arqueta de marfil procedente de Cuenca y transformada en relicario de Santo Domingo de Silos pueden verse estos mismos colores de esmaltes. BARRÓN, A.: *La época dorada de la platería burgalesa...*, *ob. cit.*, t. I, p. 438.

⁴ ALCOLEÁ, L.: *Las artes Decorativas en la España Cristiana*, ARS HISPANIAE, t. XX, Madrid, 1958, p. 269, fig. 321.

extremo aparece un arco trilobulado inserto en otro semicircular, recogiendo en esta ocasión la influencia de los talleres limonises⁵.

La iconografía representada es claramente románica, aunque desgraciadamente no se conserva la figura de bulto del crucificado que seguramente apareciera pendiente en la misma. A pesar de ello, el propio perfil dejado por la desaparecida figura, nos permite poder apreciar la fisonomía de un Cristo de cuatro clavos, con brazos casi rectos, rostro erguido y paño de pureza que cubre las extremidades inferiores, las cuales se funden hasta la separación de los pies en el pedestal inferior⁶. Igualmente, la iconografía simbólica del Románico se aprecia en el montículo rocoso soportada por la gruesa calavera de la parte inferior del brazo mayor y la mano de Dios en el brazo superior, que también la encontramos en otros ejemplares de la época como el crucifijo de Terrazas de la Sierra (Burgos)⁷.

DEL MANIERISMO GEOMETRIZANTE AL PROTOBARROCO DEL SIGLO XVII

Tras un claro paréntesis material de obras del Gótico Final y del siglo del Renacimiento, las piezas más antiguas de plata que conserva el museo pertenecen a la estética manierista del seiscientos, como ya hicimos alusión en la introducción. De hecho, son sólo tres las obras que ilustran este apartado que abarcaría la primera mitad del siglo XVII y parte de la segunda mitad de esta centuria. En concreto, se encuadran en este siglo, la cruz parroquial o procesional, vinculada a la escuela llerenense del primer cuarto del siglo, una diadema manierista que se puede encuadrar, de forma generalizada, en la primera parte de la centuria, y finalmente un ostensorio de bronce que se asemeja a otros de la escuela madrileña de la segunda mitad del XVII.

⁵ Se pueden apreciar en la en la arqueta procedente de Limoges conservada en el Monasterio de Silos BARRON, A.: *La época dorada de la platería...*, *ob. cit.*, t. I, p. 440. O también en una serie limosina recopiladas en una exposición neoyorkina, *The keir Collection of Medieval Works of Art. Sotheby's*. New York. Thursday November 20, 1997, figs. 51, 52, 71, 72, 73, 85.

⁶ Un cristo de estas características se conserva en la Catedral de Coria (Cáceres). GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *La orfebrería religiosa de la Diócesis de Coria (Siglos XIII XIX)*, Cáceres, 1987, t. I p. 497, t. II fig. 281.

⁷ BARRON, A.: *La época dorada de la platería burgalesa... ob. cit.*, t. 1, p. 441.

La cruz parroquial muestra un trabajo depurado y refinado del manierismo geometrizable llerenense de las primeras décadas del siglo XVII (fig. 2). Su filiación con la platería de esta ciudad pacense, parece bastante clara si tenemos en cuenta el referente de la cruz realizada por Diego Ximénez para la parroquia de Ntra. Sra. de la Granada de Llerena, entre 1623 y 1627, así como su semejanza con otras piezas del entorno como la cruz de la parroquia de Consolación de Azuaga⁸. En ella vemos repetirse en la estructura de la cruz, la tradición local iniciada por el llerenense Cristóbal Gutiérrez a finales de la centuria anterior en la cruz parroquial de Cabeza la Vaca⁹. Pero, sin duda, en este ejemplar confluyen asimismo las resonancias del modelo primigenio de esta estética y tipología como fue la cruz patriarcal de Francisco Merino de la Catedral de Sevilla, comprada por el cabildo catedralicio sevillano en 1587¹⁰, y que fue exportado a tierras extremeñas en la magistral obra de Francisco de Alfaro, fechada en 1597 y que se conserva en la parroquia de Monesterio¹¹.

Realmente, el árbol de la cruz simplifica el modelo de Llerena y quizás se resuelve de un modo más similar al sevillano. Así pues, presenta los brazos rectos terminados en expansiones ovales con rectángulo y perillones en los extremos, resultado de una simplificación propia de una estética tendente a la geometrización de sus elementos. Aún más escuetos se resuelven los motivos ornamentales, con labores incisas de elementos geométricos muy escuetos que recorren las diferentes zonas de la superficie de la cruz, reduciéndose su iconografía escultórica a los relieves que encontramos en el crucero cuadrangular, donde un ingenuo crucifijo grabado en el anverso da paso en el reverso a una esquemática Inmaculada que bebe de las propuestas iconográficas del pintor sevillano Francisco Pacheco.

⁸ ESTERAS, C.: *El arte de la platería en Llerena. Siglos XV al XIX*. Madrid, 1990, pp. 83-87, 102-103; TEJADA VIZUETE, F.: *Platería y Plateros Bajoextremeños. (Siglos XVI-XIX)*. Mérida, 1998, p. 184.

⁹ *Ibidem*, pp. 51-54. *Ibidem*, p. 155-156.

¹⁰ SANZ, M. J.: «La cruz procesional en el último cuarto del siglo XVI. Origen de un cambio tipológico», *Estudios de Platería*, Murcia, 2002, pp. 427-439.

¹¹ PALOMERO, J. M.: «El platero Francisco de Alfaro y la cruz procesional de Monesterio», *Revista de Fiestas Mayores*, Monesterio, 1995.

Algo parecido sucede en el nudo, donde se opta por el cubo como en el caso de la cruz llerenense, pero al igual que en la parte anterior de la cruz, la simplificación y esquematización se advierte en la supresión de todo ornamento relevado, prevaleciendo el picado de lustre, de ces, rombos y óvalos meramente insinuados. Bien es cierto, que su aspecto arquitectónico deriva claramente del modelo de Diego Ximénez, sobre todo en la solución del cañón en forma de columna que soporta la base panzuda del nudo arquitectónico, aunque estos diseños fueron comunes en el resto de los talleres hispánicos.

Por todo ello, y coincidiendo con Cristina Esteras, la atribución a los cercanos obradores llerenenses parece lógica, aunque, como ya se apreciara esta autora, posiblemente no saliera de las manos del gran maestro manierista local, sino más bien de uno de sus seguidores, sin duda, influenciado por su obra cumbre mencionada y conservada en la parroquia mayor de Llerena¹².

Muy ligada a esta misma estética que invade las platerías hispánicas de la primera mitad de la centuria, encontramos una diadema que presenta un diseño más avanzado y refinado que la anterior (fig. 3). De hecho, muestra la típica composición de esta tipología, es decir, la de diadema ultrasemicircular, cuya superficie recibe una decoración compuesta por un espejo relevado central en cartela de recortes de cuero, a la que se unen ces y roleos de cierta carnosidad. Se remata la pieza por una ráfaga de pequeñas puntas planas, formadas por dos ces enfrentadas sobre pequeño pedestal, adquiriendo forma de jarrón, y faltando la cruz central que la coronaba. Todos estos rasgos anteriormente descritos también los vemos en otras piezas similares de obradores cercanos, sobre todo en diademas sevillanas del momento, como en la del convento de las Teresas de Sevilla y en la de la parroquia de San Bartolomé de Carmona (Sevilla)¹³, cuyo diseño repite la misma composición. Esto hace que pueda proponerse a los talleres sevillanos como su posible lugar de origen de nuestra obra, algo que no vemos extraño en una parroquia que años más tarde se surtiría de piezas procedentes de la ciudad del Guadalquivir.

Finalmente, el tesoro parroquial guarda un ostensorio también de esta centuria, que bien podría ser un ejemplo representativo de la custodia protobarroca castellana de la segunda mitad de la centuria, imbuida aún en

¹² ESTERAS, C.: *El Arte de la platería...*, *ob. cit.*, p. 103.

¹³ SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. 1 p. 183, fig. 59. MEDÍAS, M. J.: *Orfebrería religiosa en Carmona*. Sevilla, 2001, fig. 90.

ciertos resabios mameristas (fig. 4). El esquema planteado tanto en la peana, circular y muy plana con pestaña recta y saliente, como en el viril, de gruesa caja moldurada con ráfaga de rayos rectos y ondulados que terminan en estrellas también de rayos flameados, son típicos del ostensorio manierista castellano de la primera mitad del siglo. Sin embargo, el diseño del ástil y sobre todo del nudo en forma de pera invertida, delata su avance estilístico hacia formas menos esquemáticas y más fluidas, acorde con los nuevos vientos que corren al traspasar el meridiano de la centuria. Además, este mismo planteamiento estructural e incluso el material utilizado, es decir, el bronce plateado, concuerdan con otros ostensorios castellanos del momento, en concreto, nos referimos a varios ejemplares parecidos conservados en diferentes poblaciones de la provincia de Segovia, además de otro perteneciente a la parroquia de Navajeda (Cantabria)¹⁴.

EL BARROCO DE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII

Dentro de la estética barroca, el tesoro parroquial de Berlanga conserva un rico e importante grupo de piezas argéneas, no sólo por su significación artística sino también por los punzones que muchas de ellas presentan.

De las correspondientes a este periodo cronológico, creemos que la más antigua puede ser un nudo de una posible cruz guión, de claro diseño manierista, con forma ovoide al que se adhieren cuatro asitas. En una de ellas, nos encontramos el punzón referente a su autoría, RAN-, que quizás pudiera aludir a alguno de los plateros pertenecientes a la saga segedana de los Rangel, activos durante todo el siglo XVIII¹⁵. Por las razones estéticas esgrimidas, parece lógico pensar que esta marca nominativa pertenezca al iniciador de esta familia, Alonso Rangel Caballero, documentado entre 1716 y 1727, y cuyo perfil estilístico concuerda con los acusados arcaísmos seicentistas que presenta

¹⁴ ARNAEZ, E.: *Orfebrería Religiosa en la provincia de Segovia hasta 1700*, Madrid, 1983, t. 1, pp. 274-281. CARRETERO, S.: *Platería religiosa del Barroco en Cantabria*, Santander, 1986, p. 104-105, fig. 81.

¹⁵ TEJADA VIZUETE, F.: *Platería y plateros...*, *ob. cit.*, p. 337-340

este ejemplar, posiblemente fabricado en las primeras décadas de esta centuria¹⁶.

Sin embargo, las obras más representativas del Barroco que se pueden contemplar en este recinto museístico, proceden de los talleres sevillanos. En concreto, la pieza que nos ha llamado más la atención, y posiblemente la más antigua de todas ellas, es la cruz de carey y plata que luce la imagen de Jesús Nazareno en sus desfiles procesionales (fig. 5). Afortunadamente, posee impresa, en los cuatro remates o casquetes finales de la cruz, la marca de su autor IVÁN/CABA/LLEº, alusiva claramente al platero sevillano Juan Caballero, quién utilizó este mismo punzón como artífice y como fiel contraste de esta ciudad entre 1713, año de su aprobación, y 1746, momento a partir del cual se desconocen más noticias sobre el mismo¹⁷. Además, poseemos más información relativa a sus promotores. Gracias a las inscripciones que aparecen en el remate inferior de la cruz, conocemos que sus donantes fueron Don Alonso García Ramos y Doña Isabel de Valencia¹⁸, aunque desgraciadamente por carecer de la documentación relativa a este encargo, desconocemos el momento en el que llega a esta iglesia, así como otros aspectos claves para su estudio. A pesar de ello, su afinidad con otras piezas similares oriundas de estos mismos talleres nos ponen claramente en precedente su vinculación con la plástica que se desarrolló durante la década de 1730, momento de máxima actividad de Juan Caballero, siendo quizás esta magnífica obra, la más significativa de todas las que hasta el momento se le conocen.

Como sucede en todas estas obras de carey y plata, el trabajo de platería se reduce a las cantoneras que recorren los perfiles rectos del árbol de la cruz que sirven de unión y sujeción a las placas de concha, y a los casquetes que rematan los brazos. En las cantoneras se reproducen motivos de acantos estilizados y entrelazados, apareciendo en el crucero una especie de aspa vege-

¹⁶ Tan sólo hay que contemplar la obra documentada de este autor, como las custodias de Fregenal de la Sierra, para poder observar su filiación estética con esta pequeña pieza de Berlanga. *Ibidem*, p. 337-338.

¹⁷ SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, ob. cit., t. II, p. 18; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, p. 360.

¹⁸ «ALONSO GARZIA RAMOS», «ISABEL DE VALENZA».

tal con florecilla central. Por su parte, los casquetes finales adquieren forma rectangular, recogiendo gruesas flores barrocas en sus frentes y rematándose en su parte superior con cuatro roleos exentos que se unen en forma piramidal con una especie de perilla final. Realmente, este diseño común en la platería barroca, lo encontramos también en otras obras similares del occidente andaluz¹⁹. Por ejemplo, guarda cierta relación con las cantoneras que recorren los perfiles de la cruz de la Hermandad de la O de Sevilla, realizada por el platero sevillano Manuel José Domínguez en 1731, aunque en nuestro caso el dibujo ornamental es mucho más elaborado. También, los referidos casquetes finales se repiten en los extremos de la cruz ecijana de la Hermandad de San Vicente de 1734, quizás una de las más ricas de este género²⁰.

En otro ejemplar del barroco sevillano nos volvemos a encontrar el punzón alusivo a este platero sevillano, aunque en esta ocasión ejerciendo su oficio de fiel contraste de la ciudad. En concreto, nos referimos a una cruz guión (fig. 6), cuyo punzón CAVALL° se acompaña de la Giralda, los cuales nos ponen en antecedentes sobre la propia cronología de la pieza, entre 1730 y 1740, periodo en el que Juan Caballero actuó posiblemente como fiel contraste de Sevilla²¹. Más dificultoso en este caso, es adjudicar el punzón de autoría a un platero concreto. Éste recoge en una rectángulo horizontal el apellido OZES, el cual corresponde a una familia de artífices cuyo progenitor fue Felipe de Hocés, aprobado como maestro platero en 1679, y que parece que quedaría desbancado en favor de sus dos hijos o familiares, Manuel de Hocés, examinado en 1712, y Cristóbal de Hocés, con aprobación fechada en 1725, como posibles artífices de esta cruz²². En este caso, estamos ante un ejemplar bastante representativo del tipo sevillano del Barroco, cuya originalidad radica en la resolución poligonal

¹⁹ Valgan de ejemplo la de la Hermandad del Silencio de Sevilla, realizada hacia 1670, la de la Cofradía del Nazareno de Carmona (Sevilla) de 1698, la de Cantillana (Sevilla) de 1717, la de la Hermandad de la O de Sevilla de 1734, la de Cáceres de Pedro Barrés en 1775, o la de la cofradía de San Vicente, procedente de Écija realizada en 1734. SANZ, M. J.: «*El ajuar de plata*», en Sevilla Penitente, Sevilla, 1995, t. III, *ob. cit.*, pp. 197-199. MEDÍAS, M. J.: *Orfebrería...*, *ob. cit.*, p. 380. GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la platería en Écija*, Sevilla, 2001, p. 192-195, fig. 80.

²⁰ GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la platería...*, *ob. cit.*, p. 192-195, fig. 80.

²¹ CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, *ob. cit.*, p. XCVII.

²² SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana...*, *ob. cit.*, t. 11, p. 22.

de la cruz, sobre todo en la sección romboidal de los brazos rectos rematados en perillones torneados. El nudo sigue un esquema mucho más común de la primera mitad de la centuria. De carácter bulboso, muestra un primer tramo panzudo cubierto de hojas de acanto incisas, y un segundo cuerpo panzudo donde se adhieren cuatro asitas voladas y los frentes decorados con flores y hojas de cierta carnosidad, con un último tramo cilíndrico que soporta el crucifijo. Ciertamente estamos ante una característica pieza barroca, en la que a pesar de ciertos arcaísmos mameristas en la concepción del nudo, la solución dada al formato de la cruz y la propia decoración hablan su avanzada cronología dieciochesca.

Además de estas dos piezas marcadas, encontramos otro grupo que igualmente se podrían encuadrar en el periodo cronológico prefijado en este apartado. Todas ellas guardan celosamente su anonimato, aunque podemos ver ciertas conexiones con la platería andaluza del momento. En concreto, nos referimos a una serie de coronas barrocas que se guardan en este tesoro y que algunas no se encuentran en muy buen estado de conservación. La más antigua puede ser una corona de tipo aro (fig. 7), que se compone de una base de hojas y un canasto donde abundan los motivos geométricos bruñidos entre ces vegetales que bien se podría fechar hacia 1700. Más avanzada en el tiempo, parece ser otra corona parecida, en la que su carácter calado así como la carnosidad de los tallos que enmarcan las ces enfrentadas que componen el diseño del canasto, delatan su filiación barroca y su relación con otras coronas sevillanas de la época²³. De tipo gorro, con bandas imperiales y diadema trapezoidal con rayos alternantes rematados los rectos en estrellas, es otra corona de este museo, aunque en esta ocasión desaparecen los elementos protobarrocos que veíamos en la anterior, y nos adentra en un modelo de cronología más avanzada (fig. 8). La carnosidad de los tallos, capullos y flores se repite en otras coronas sevillanas como en la de la parroquia de Santa Ana en Sevilla, aunque en nuestro caso es mucho más tosca en su elaboración, lo que nos pone en duda su posible afiliación a este centro de platería en favor de un obrador local²⁴.

²³ Como la conservada en el convento de San Leandro de Sevilla, o la de Hinojos (Huelva). SANZ, M. J.: *La orfebrería...*, *ob. cit.*, t. 1 fig. 109, t. 11 p. 230. HEREDIA, M. C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. 1 fig. 192, t. 11 p. 130.

²⁴ SANZ, M. J.: *Ob. cit.*, t. 1 fig. 112, t. 11 p. 109.

Al Barroco Cordobés pertenecen un trío de potencias que se pueden fechar en el segundo cuarto del siglo XVIII y que pueden servir de enlace con el apartado siguiente. Se trata de unas piezas sencillas, compuestas cada una de ellas, por una base en forma de cartela vegetal con un óvalo central de la que parten tres rayos, el del centro de perfil recto enmarcados por dos flameados. Su ubicación dentro del periodo barroco, además de su propia estética, lo delata el propio marcaje que presentan. En ellas aparece el punzón del fiel contraste Francisco Sánchez Bueno Taramas, que estuvo en el cargo de la contrastía de Córdoba entre 1738 y 1758, junto al típico león rampante que se repetirá en otras obras que trataremos en la segunda mitad de la centuria. Más difícil es averiguar a que platero corresponde el tercero referente a la autoría, en el que se puede leer la letra B en mayúsculas e inscrita en un rectángulo vertical, que no hemos encontrado registrado en ningún estudio donde se localicen piezas cordobesas correspondientes a este periodo.

De finales de esta primera mitad de la centuria son un juego de salvilla y vinajeras que bien pudiera corresponder también al círculo estético sevillano. Desgraciadamente, la aparición de una serie de punzones muy borrados en el borde de la peana de una de las jarritas²⁵, dificulta su identificación, aunque lo que si podemos vislumbrar es la cronología de - 741, posiblemente alusiva al año de contrastía. El conjunto es muy sencillo, y sigue el prototipo que será común durante la segunda mitad de la centuria, sobre todo en la salvilla con un claro avance hacia prototipos del Rococó, con el borde alabeado y soportada por cuatro pequeñas patitas con forma de garras de león. Quizás, lo que esté más acorde con el modelo barroco, aunque también utilizado en el periodo siguiente, sean las jarritas que reproducen claramente un diseño que recuerda mucho al que se registra en el primer libro de dibujos del gremio sevillano²⁶. Así, estos recipientes se componen de base panzuda, cuello alargado troncocónico, además de pico vertedor que adquiere forma de cabeza de dragón y el asa lateral de ces entrelazadas en S, rematándose en tapaderas semiesféricas con anilla superior vegetal.

²⁵ Hemos creído ver en uno de ellos una punta de corona sobre -/R, y en el otro, prácticamente no se puede leer con claridad ninguna de las letras que lo componen. Quizás, la primera pudiera aludir a la ciudad de Talavera de la Reina, que utiliza como marca ciudadana una corona de tres puntas sobre las letras ATR fusionadas, y normalmente también el marcaje de esta localidad se acompaña con la cronología de la contrastía.

²⁶ SANZ M. J.: *Antiguos Dibujos de la Platería Sevillana*, Sevilla, 1986, fig. 29.

LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII. EL ROCOCÓ

Las piezas que cronológicamente se agrupan dentro de la segunda mitad del siglo XVIII, donde predomina la estética rococó, son muy numerosas. Entre ellas encontramos gran cantidad de cálices, coronas, andas procesionales, demandas, además de otras tipologías propias de la liturgia. A esto se une, una mayor variedad de obradores, en la mayoría de los casos dilucidados gracias a las marcas impresas en las obras e incluso a la documentación consultada al respecto, lo que hace que sea este periodo el más interesante.

Dentro de este conjunto, el grupo más numeroso es el que corresponde al centro cordobés, destacando el importante número de cálices, muchos de ellos reproduciendo tipos meramente funcionales aunque representativos de la plástica proyectada por estos plateros durante la segunda mitad del siglo. Quizás, el cáliz más antiguo sea el que presenta la marca de autoría atribuible al platero cordobés Antonio de Almoguera, activo durante el periodo de contrastía de Francisco Sánchez Bueno Taramás, entre 1738 y 1759, que también deja su sello junto al león rampante típico de la ciudad de Córdoba (fig. 9). Se trata de un típico ejemplar cordobés de mediados de la centuria, exento de decoración. Se inicia en una peana circular y plana, muy arcaizante. El astil está recompuesto con doble tambor cilíndrico, nudo troncocónico con grueso toro, y cuello también troncocómico. La copa es acampanada y sencilla, con listel separador y limpia de decoración.

De similares características estructurales, es otro ejemplar atribuido al platero José de Góngora, que se examinó en el gremio cordobés en 1753, y que junto al punzón del mismo marcador anteriormente mencionado, nos delimita una cronología muy precisa, entre dicho año y 1759 (fig. 10).

Sin lugar a dudas, el mejor cáliz de esta escuela de platería que conserva el museo parroquial es el que hemos identificado su impronta de autoría con la del orfebre Damián de Castro (1736-1793)²⁷, siendo el que parece que fue el

²⁷ Existe una amplia bibliografía que ha examinado la vida y obra de este platero cordobés, valgan de ejemplo los trabajos realizados por HERNÁNDEZ PERERA, J. «La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias», en *A. E. A.*, t. XXV, n.º 98, 1952, VALVERDE MADRID, J. «El Platero Damián de Castro», en *BR.A.C.*, n.º. 37, 1964. SANZ, M. J.: «Orfebrería cordobesa en la Catedral de Sevilla», en *Actas del I Congreso de Historia de Antadulcía*, t. IV, Córdoba, 1976-1978, pp. 275-288; ORTIZ JUÁREZ, D.: *Exposición de orfebrería cordobesa*. Córdoba, 1973. CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Seis Obras inéditas y algunas cuestiones pendientes sobre el platero cordobés Damián de

primero utilizado durante su trayectoria profesional, hasta los años 1782 o 1783 (fig. 11)²⁸. La impronta del marcador, desafortunadamente está muy borrada. Sin embargo, se puede entrever algunas letras que parecen corresponder con la que usó este mismo orfebre durante los años que ejerció de marcador, entre 1758 y 1759, cronología que se puede ajustar a esta pieza, claramente avanzada con respecto a los ejemplos anteriormente vistos e incluso a otros que veremos con posterioridad²⁹. Éste presenta una estructura típica del cáliz rococó sobre todo en la peana, con planta de perfil mixtilíneo decorada con cartelas eucarísticas además de otros motivos de rocalla, que se repiten en la copa acampanada. Su originalidad radica en la resolución del vástago, que reproduce el tipo de «forma continua» en el que la idea de fusión conduce a la no interrupción entre el astil y la manzana, modelo que tuvo mucho éxito durante este periodo artístico en las platerías andaluzas. Como no podría ser menos, en este cáliz Castro pone de relieve su maestría en el minucioso tratamiento del exorno, dentro los parámetros clásicos de la platería rococó. Ello no elimina la originalidad innata de este orfebre, ya que la suavidad con que soluciona la propia composición helicoidal del astil y ajusta la rocalla no es común en los cálices cordobeses del momento. No obstante, este movimiento es mucho más atemperado que otras obras posteriores salidas de su taller como por ejemplo los cálices tinerfeños de la Concepción de la thotava y la catedral de La Laguna, realizados en 1789, debido claramente a su temprana cronología³⁰.

Castro», B. S. A. A., tomo XLVIII, 1982, pp. 345-346. GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: «Notas sobre plata cordobesa: Obras marcadas por Damián de Castro en Cáceres», *Norba Arte*, 111, Cáceres, 1982, pp. 15-27; NIETO CUMPLIDO, M., MORENO CUADRO, F.: «Damián de Castro Homenaje en el bicentenario de su muerte, Córdoba, 1716- Sevilla, 1793», en *Eucharistica Cordubensis*, Córdoba, 1993, pp. 189-221.

²⁸ ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones de platería cordobesa*. Córdoba, 1980, p. 98-101, fig. 131.

²⁹ Las letras -AS- insertas en un rectángulo parecen responder a su impronta de contrastía lis/CASTRO. Ibidem., p. 101-103., fig. 132. Sabido es que durante el cargo de fiel contraste el platero que lo regentara no podía trabajar en taller propio, aunque esto no es extraño que no se cumpliera a rajatabla. Su nombramiento como marcador interino se produce el 12 de junio de 1758, siendo cesado el 4 de febrero del año siguiente. VALVERDE FERNÁNDEZ, F.: *El Colegio-Congregación de Plateros Cordobeses durante la Edad Moderna*. Córdoba, 2001, p. 692.

³⁰ HERNÁNDEZ PERERA, J. «La obra del platero cordobés Damián de Castro en Canarias», en *A. E. A.*, t. XXV, n.º. 98, 1952, pp. 111-128.

Un ejemplar más tardío, concretamente contrastado por Manuel Martínez Moreno en 1785, es el cáliz obra de Manuel Repiso, platero activo entre 1768 y 1822³¹. En esta ocasión, se plantea uno de los modelos funcionales cordobeses de mayor éxito de este periodo. De hecho, en todos ellos se repite el prototipo de peana con primer tramo convexo y segundo troncocónico que soporta el vástago, con nudo en forma de jarrón con grueso toro y la copa acampanada y de labio muy abierto, con delimitación de la subcopa por un moldurado listel separador.

Finalmente, el cáliz más moderno de este conjunto de copas cordobesas, lo hemos atribuido, por similitudes con otras piezas de su obrador, al platero Juan de Luque y Ramírez, posiblemente realizado hacia 1790, y donde observamos la transición de la estética rococó, aún impregnando las formas, hacia el neoclasicismo de la centuria siguiente, caracterizado en el aparato ornamental (fig. 12)³². Estructuralmente se compone de peana de planta mixtilínea, astil con/bulboso, recorrido por aristas verticales que parten de la peana, y copa acampanada. Sin embargo en el ornamento, con guirnaldas de florecillas recorriendo toda la pieza y las medallas eucarísticas laureadas de la peana, se aprecia ese nuevo lenguaje que penetra en las postrimerías del siglo.

Además, a estos obradores cordobeses pertenecen otras piezas de este periodo. Entre todas ellas, destaca un portapaz realizado por Eulogio González Rodríguez entre los años 1759 y 1767, periodo en el que el marcador que contrasta la pieza, Bartolomé de Gálvez y Aranda, utilizó el punzón que acompaña al león rampante (fig. 13). Se presenta como una gran cartela ovalada conformada por grandes tornapuntas que rodean un óvalo central, donde se sitúa la imagen mariana de la Inmaculada Concepción. El ático se compone de una venera con charnela enroscada y enmarcada por hojas con querubín superior. Aunque se trate de una pieza sencilla, puede ser muy representativa de los cambios experimentados en esta tipología con la estética de la rocalla. La propia desaparición del tratamiento arquitectónico de este tipo de piezas en aras de un formato más asimétrico, delata la creatividad formal de esta época.

³¹ ORTIZ JUÁREZ, D.: *Punzones...* *ob. cit.*, p. 129.

³² Este cáliz es idéntico a otro conservado en la parroquia de Santa María de Guadalcanal (Sevilla). HERNÁNDEZ DÍAZ, J., y otros: *Catálogo arqueológico y artístico de la Provincia de Sevilla*. Sevilla, 1951, t. IV, p. 217, fig. 400.

Más sencilla es la cruz de un guión de estandarte que presenta la marca de autoría atribuida al cordobés Juan de Aguilar, activo durante el último tercio del siglo XVIII y principios del siguiente, y que es contrastado por Manuel Martínez Moreno en 1787 (fig. 14). El guión se compone de cruz latina de brazos rectos y lisos, con remates vegetales, y nudo penforme con gallones en espiral que le confieren ese aspecto helicoidal característico de la plástica de este momento.

La platería rococó sevillana también tiene su representación en este museo parroquial. La pieza más antigua es una lámpara votiva que actualmente alumbraba el sagrario (fig. 16). En esta ocasión nos encontramos con el típico modelo rococó, con plato circular de perfil escalonado y con cuatro asas en forma de S para sostener las cadenas, ornamentado con motivos de rocalla donde se insertan cartelas con elementos heráldicos que aluden a la Orden Carmelita. Pero además, su adjudicación a los talleres hispalenses no es gratuita. En el colgador, de formato bulboso, decorado con rocalla y con cuatro asitas para la sujeción de las cadenas, aparece la impronta del marcador sevillano Nicolás de Cárdenas, activo en este cargo entre 1756 y 1780, acompañado de su característico cochinito y el emblema de la ciudad, la Giralda³³. También conocemos su autor, José Alexandre Ezquerro (1715-1786) uno de los más prolíficos orfebres sevillanos de la segunda mitad de la centuria, además del promotor de la obra y el año de su donación que aparecen recogido en la inscripción que recorre la orilla del lato, el capitán de la Real Armada Don José Sarabia y Castellanos en 1774³⁴.

No obstante, la obra de mayor interés estético, además de mostrar un gran virtuosismo técnico, es el altar portátil que presenta un punzón que la historiografía especializada en el campo de la orfebrería ha adjudicado a los obradores sevillanos (fig. 15). En concreto, la marca que se repite varias veces estampada en la obra es la de Blanco, alusiva claramente a algún maestro apellidado Blanco, y que quizás pudiera corresponder al platero sevillano, aprobado en 1732, Nicolás Blanco³⁵. A pesar de ello, y conociendo el momento en el

³³ SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana.. ob. cit.*, t. II, p. 43.

³⁴ La inscripción reza: «A DEVOZION D Dn JOSEPH SARABIA Y CASTELLANOS CAPPN D LA RL ARMADA AÑO DL 1774»

³⁵ GESTOSO, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Sevilla, 1900, t. II, p. 154.

que la hermandad sacramental adquiere esta delicada pieza, entre 1787 y 1788³⁶, creemos que esta obra es demasiado tardía para este platero hispalense, a quien el encargo le llegaría ya en avanzada edad. A esto se une otra opción que no podemos eludir, es decir, la que se refiere a una posible identificación de este punzón con algunos de los plateros cordobeses con dicho apellido, ya que no existe marca ciudadana que nos pueda aclarar esta cuestión. En concreto, nos referimos a José Gómez Blanco y a Manuel Gómez Blanco, los cuales estuvieron trabajando en estas tierras del sur pacense durante la segunda mitad del siglo XVIII, y a quienes podría también corresponder esta pieza³⁷. A pesar de ello, lo cierto es que al día de hoy, tan sólo tenemos constancia de obras marcadas con este punzón acompañadas por la contrastía sevillana, lo que nos decantaría hacia la primera atribución³⁸. Además, esta pieza litúrgica, que servía para acompañar al sacerdote en la dispensa domiciliaria del viático, es una tipología muy difundida por los orfebres hispalenses durante el último tercio del siglo XVIII. De hecho, encontramos ejemplares conservados en iglesias sevillanas casi idénticos, como por ejemplo el que se guarda en la parroquia de Santa María de Écija (Sevilla)³⁹. En nuestro caso, destaca por su composición exquisita y elegante, y por su detallismo y minuciosidad en el tratamiento del dibujo y del repujado de la chapa de plata, en el que introduce toques de punteado en detalles como la vestimenta de los ángeles que enmarcan el ostensorio central del panel principal. La teatralidad, dinamismo y espectacularidad que adquiere la propia pieza, gracias en gran medida a los temas figurativos y ornamentales, donde se observa un prolijo desarrollo de la rocalla, son un buen reflejo del sentimiento tardobarroco que inunda estos talleres durante la segunda mitad del siglo.

Asimismo, relacionada con las escuelas andaluzas se encuentran las andas procesionales de Nuestra Señora de la Soledad (fig. 18). Este paso

³⁶ ARCHIVO PARROQUIAL DE BERLANGA (A. P. B.). Segundo libro de cuentas de la Cofradía del Santísimo. 1763-1804, fol. 46.

³⁷ SOLIS, C.; TEJADA, F.: «Artes plásticas siglo XVIII», en *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, 1986, t. 11, pp. 1004.

³⁸ Así por ejemplo nos encontramos esta misma marca acompañada de la de Nicolás de Cárdenas en un cáliz de la parroquia de Santa Ana de Sevilla. SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana...*, ob. cit., t. II, p. 42.

³⁹ GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la platería...*, ob. cit., p. 198, fig. 88.

procesional sigue un modelo muy difundido en la provincia de Badajoz, tanto para portar al Santísimo Sacramento, como veremos con las andas sacramentales que posee esta misma parroquia, como para las imágenes de devoción popular. Desgraciadamente, la aparente carencia de marcas y la falta de documentación, no nos permite conocer más datos sobre la misma.

Probablemente sea una obra tardía, de transición, realizada a fines del siglo XVIII. En lo estructural se muestra muy clasicista, con cuatro gruesos varales, soportados por plintos cuadrangulares y rematados en capiteles pseudocorintios, y cubierta adintelada a cuatro aguas de perfil bulboso, mientras en lo decorativo está aún dentro del rococó decadente, con cadenas helicoidales de ces, guirnalda de florecillas, rocalla deformada y gruesas veneras, éstas últimas en la cubierta calada. Realmente esta tipología de templete procesional en la Bajaextremadura, fue codificado por el platero de Almendralejo, Agustín Álvarez Lajas, como veremos seguidamente, y continuado por el pacense José Ribero⁴⁰. Pero claramente, no sigue el modelo estructural ni decorativo empleado por estos plateros, sino por el contrario mantiene una mayor afinidad estilística y estructural con piezas de procedencia andaluza y más concretamente con el templete sevillano de Santa María de Fregenal de la Sierra, obra del sevillano José Carmona y realizado entre 1773 y 1779⁴¹, cronología que también se podría ajustar a estas andas procesionales.

De los talleres autóctonos, es decir, de los diferentes centros distribuidos por la provincia de Badajoz, destaca el importante legado del aludido maestro de Almendralejo, Agustín Álvarez Lajas (1710-1790)⁴², quién trabajó en diferentes encargos realizados por la cofradía sacramental de esta localidad pacense. La presencia de este platero en Berlanga se documenta a partir de 1761, momento en el que concierta con esta cofradía el templete eucarístico, que sería finalizado hacia 1765. Esta hermandad sacramental debió quedar muy satisfecha con su trabajo, ya que durante los veinte años siguientes mantuvo el contacto con este maestro⁴³. Además, de las numerosas referencias que

⁴⁰ TEJADA VIZUETE, F.: *Platería...* *ob. cit.*, p. 343-344; 236.

⁴¹ TEJADA VIZUETE, F.: *Eucarística 2000*, Badajoz, 2000, p. 174.

⁴² TEJADA VIZUETE, F.: *Platería...* *ob. cit.*, p. 343.

⁴³ A. P. B. *Libro de cuentas de la cofradía del Santísimo. 1707-1763*, sin foliar. *Libro de Cuentas de la Cofradía del Santísimo, 1763-1804*, data de 1765, sin foliar. *Ibidem*, doc. 78, p. 406.

sobre este autor se extraen del fondo documental de la cofradía, tuvo siempre la buena costumbre de marcar sus piezas con su punzón nominativo, añadiendo asimismo el emblema del almendro que da nombre a su ciudad natal lo que facilita la identificación de sus obras.

En el caso de las andas eucarísticas aparece la primera variante de su punzón, S/LAJAS, el cual, según ha podido constatar Tejada Vizúete, lo utilizó entre 1756 y 1775 (fig. 17)⁴⁴. Este magnífico templete se puede considerar una de las más notorias creaciones salidas de su taller, donde podemos comprobar como se trata de un maestro ávido en composiciones estructurales, de imaginaria e ilusoria composición, aunque no tan afortunado en el tratamiento técnico de su ornato, aún dentro de la estética barroca, y que la conmutará por la rocalla en la década de 1770 como se puede apreciar en el templete idéntico que labrara para La Zarza (Badajoz)⁴⁵. La arquitectura que plantea en el templete produce un efecto deslumbrante y majestuoso, propio del espíritu barroco. Las columnas con pronunciado éntasis, las arcadas trilobulares, así como la cubierta semicircular suspendida en volátiles roleos, le confieren un aspecto refinado y elegante. Menos afortunado se muestra en el tratamiento técnico y en el diseño de la decoración. Rudas y toscas hojarascas, flores, así como desproporcionados y gesticulantes angelotes, recorren todas las superficies, con un descuido en los detalles, así como una cierta planicie en el repujado. Quizás más exquisito es en la figurilla de bulto de la fe alada que remata la linterna del templete, refinada y elegante preconizando el ostensorio que realizará años después para la misma cofradía.

Posiblemente, durante este mismo periodo también pudo realizar la media luna que se custodia en el tesoro parroquial de este templo, aunque en esta ocasión no dejó el doble marcaje que caracterizará su producción (fig. 23). Tal atribución nos ha parecido correcta, ante la similitud encontrada entre los apliques angélicos que aparecen fundidos sobre la misma y los que recorren la peana central del templete, con esa ingenuidad figurativa que como veremos también podemos observar en otras piezas posteriores.

La segunda obra documentada por orden cronológico que realizara para la cofradía es un plato petitorio, labrado por 399 *reales* y 17 *maravedies satis-*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 102.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 253, fig. 425-426.

fechos en 1774 (fig. 19)⁴⁶. La demanda reproduce la breve descripción que se recogen en dichas cuentas, presentando la característica forma de cuenco circular muy hondo con orilla moldurada, de cuyo centro surge un vástago, con nudo periforme invertido, que soporta una copa acampanada, a la que iría engarzada la hostia que actualmente falta, y que posiblemente en ella estuviesen los punzones que hoy no registra la pieza. Más elaborada, sin duda, es otra demanda, en la que si encontramos la otra variante de su marca de autoría que le identificará entre 1775 y 1780, Álvarez, y que también se acompaña con la heráldica de Almendralejo (fig. 20)⁴⁷. A pesar de la sencillez de la pieza, en su estructura vemos la evolución hacia presupuestos del Rococó, sobre todo en la concepción del perfil mixtilíneo del plato, aunque en la imagen mariana que remata el vástago central sigue careciendo de cierta maestría. El mismo marcaje aparece en una diadema circular que posiblemente estuviera destinada para algún santo dominico desaparecido del templo, ya que el escudo de dicha orden mendicante aparece en el centro de la misma, rodeada de una aureola de rayos biselados que parten de una corona de hojas de laurel.

También en 1778, esta cofradía había satisfecho al platero de Almendralejo con 2462 reales por «*quattro varas de plata con sus horquillas para sostener las andas de plata del Ssmo en las funciones del Santísimo*»⁴⁸, las cuales también se conservan en el tesoro parroquial (fig. 21). Estas se componen de ocho cañones decorados con diseños de flores y hojas incisos, y la horquilla superior muestra formas vegetales, acordes con la estética que venía mantenido en obras anteriores, sin que aún se aprecie en estos motivos una asimilación clara y patente de la estética rococó.

Entre 1780 y 1781, esta cofradía pagó a Álvarez Lajas 429 reales por las hechuras de dos pies de custodias, y entre 1781 y 1782, otros 675 reales por el sol, el viril y las ráfagas, que se corresponden con los dos vástagos y el sol que actualmente procesionan acompañando al templete en la festividad del Corpus Christi de Berlanga⁴⁹. El pie destinado a ir acoplado en la peana del templete

⁴⁶ A. P. B. : *Libro de cuentas de la Cofradía del Santísimo, 1763-1804*. Data de 1775, sin foliar. *Ibid.* doc. 78.

⁴⁷ Aunque Tejada Vizuete establezca la cronología de este punzón entre 1776 y 1780, la aparición de esta pieza inédita realizada en 1775, constata que durante este último año se produciría el cambio de impronta nominativa. *Platería y plateros, ob. cit.*, p. 102.

⁴⁸ A. P. B.: *Libro de cuentas de la Cofradía del Santísimo, 1763-1804*, fol. 31 vto-32.

⁴⁹ TEJADA VIZUETE, F.: *Platería y plateros... ob. cit.*, doc. 78.

eucarístico recoge el legado de la platería salmantina y que él mismo pudo conocer por sus buenas relaciones con el platero pacense José Ribero, reproduciendo el tipo de ostensorio con el vástago en forma de carnosos querubín que soporta el sol de nubes y rayos, típico de la corriente artística del Rococó⁵⁰. Algo similar sucede con el segundo pie, en el que se aprecia el punzón que aparecía en la demanda anterior. En este caso, el prototipo de ostensorio utilizado también proviene de los talleres de la ciudad del Tormes, y se caracteriza por ser menos espectacular que el anterior, con la peana abultada y de planta octogonal, y el astil bulboso, centrado por un nudo periforme⁵¹. En la decoración, más cuidada en esta ocasión, hace su aparición, aunque muy tímidamente y demasiado simétrica, la rocalla en forma de cartelas recogiendo motivos pasionarios, mientras que en el astil, mantiene las decoraciones barrocas de tallos, flores y hojarasca que veíamos en el templete.

Asimismo podemos atribuir a los talleres de esta ciudad pacense, una pequeña corona imperial que se puede fechar hacia 1780 (fig. 22). Se trata de una obra muy elegante, compuesta por un aro con un friso inferior de puntas de diamantes y óvalos, canasto totalmente calado, con cadeneta central de la que surgen hojas de rocalla, bandas imperiales muy sencillas y de similar diseño, y diadema calada con guirnalda de flores que da paso a una orla de nubes, de la que a su vez parte la ráfaga biselada. Su adhesión a la estética rococó queda patente en la carnosidad y gruesa rocalla que se engarza en el centro de la diadema y que servía de basamento a la desaparecida cruz que remataba la pieza. Todo ello, pone de relieve una gran originalidad tanto por la concepción calada de todas sus partes, como por la decoración, propia del Rococó, en una composición de suma elegancia. Hábilmente, la obra rezuma de un carácter etéreo y volátil, rompiendo con el tipo compacto imperante en estas piezas. Desgraciadamente carece de marcas, algo que no es impedimento para poder apreciar ciertas analogías con otras coronas de poblaciones cercanas procedentes de los obradores almendralejenses. Por ejemplo, es muy similar una corona con-

⁵⁰ El ejemplo más claro de este influjo salmantino, lo tenemos en el ostensorio de la parroquia de Santa María de Jerez de los Caballeros. ESTERAS, C.: *La plata en Jerez... ob. cit.*, p. 38-40, fig. 24, 25.

⁵¹ Este modelo salmantino del Rococó, también lo encontramos en la ciudad de Jerez de los Caballeros, además del conservado en la catedral de Badajoz. *Ibidem.*, p. 38-40, TEJADA VIZUETE, F.: *La plata en la Catedral de Badajoz*, Badajoz, 1988, p. 43-45.

servada en la parroquia de Hornachos, e incluso los elementos vegetales que se reproducen en la ráfaga son comunes en las composiciones de estos talleres dieciochescos⁵². Parecido diseño presenta otra corona que actualmente luce la imagen de Nuestra Señora del Carmen, y que igualmente carece de marcas, aunque la aparición de la rocalla, los motivos calados, y la composición de la aureola de la que parte la ráfaga, se repiten en otros ejemplos parecidos conservados en la Iglesia Parroquial de Aceuchal, obras de finales del siglo XVIII, realizadas por un discípulo del anterior, Juan Antonio de la Fuente.

También, durante los últimos años de esta centuria, encontramos a un platero llerenense trabajando para la cofradía sacramental, y al que posiblemente debamos los ocho varaes para el palio del santísimo que se custodian en este museo. En concreto, nos referimos al aún inédito platero Miguel Ponce, quién recibe entre 1786 y 1787 la cantidad de 9696 reales de vellón por la hechura de los mismos⁵³. Realmente, los varaes siguen el mismo diseño discreto que las horquillas realizadas por Agustín Álvarez años antes, sustituyendo estas últimas por perillones torneados, algo que nos pondría en duda su autoría, aunque la consulta de la documentación parece que no nos hace descartar dicha atribución, si tenemos en cuenta que quizás la cofradía impusiera este mismo diseño en la obra del llerenense. Además, también a Miguel Ponce entre 1788 y 1789, la misma hermandad le abonó diferentes pagos por la hechura de un copón, que actualmente no se conserva, y el dorado del viril de la custodia, motivos más que suficientes para confiar en este orfebre como continuador de la obra emprendida para la Sacramental por el platero almendralejense⁵⁴.

Además, de todas estas creaciones que hemos podido encuadrar en las diferentes escuelas artísticas que participan en la conformación del patrimonio de este templo, también posee el recinto museístico otras obras anónimas, difícil de encasillar en una platería concreta, por lo común de su diseño o por la poca relevancia de las mismas, que no queremos olvidar en este estudio. En

⁵² En concreto, Tejada Vizuete atribuye la corona de Hornachos a, por su similitud con la corona y la diadema marcadas de la ermita de Santa Ana de Aceuchal, que también guardan cierto parecido con nuestro caso. TEJADA VIZUETE, F.: *Platería y plateros... ob.cit.*, p. 176.

⁵³ A. P. B. *Libro segundo de cuentas de la Cofradía del Santísimo Sacramento, 1763-1804*, fol. 45 vto.

⁵⁴ *Ibidem*, fol. 49.

concreto, en las vitrinas se exponen tres coronas de espinas, típicas de los postizos barrocos de las imágenes de candelero, las cuales podemos genéricamente encuadrarlas en este periodo cronológico, al igual que un puñal de dolorosa, que también guarda celosamente su anonimato. Mayor interés posee una ráfaga o potencia de Niño Jesús, compuesta por una diadema semicircular y moldurada, a la que se adhieren tres potencias de rayos biselados con bases decoradas con rositas y hojas, típicas de este periodo estético de la segunda mitad de la centuria, y de las que no descartemos en una posible procedencia andaluza, y en concreto cordobesa.

EL NEOCLASICISMO Y EL ROMANTICISMO DEL SIGLO XIX

Realmente, si comparamos las obras que posee el tesoro parroquial de los periodos anteriormente referidos, la aportación decimonónica resulta casi insignificante, no sólo por el número de piezas, que es mucho más inferior, sino sobre todo por la propia calidad de las piezas, que se pueden considerar ciertamente secundarias. A pesar de ello, estas obras del siglo XIX son bastante representativas de las diferentes tendencias estéticas que se fueron solapando durante esta centuria, sobre todo por sus propias tipologías, que en el caso de las piezas andaluzas son muy comunes en muchos de los ajuares bajoextremeños de estos momentos.

Del primero de los estilos que aparecen tras superar el año 1800, el Neoclasicismo, serán las platerías sevillanas y cordobesas las que nos ofrezcan ejemplos de cierto interés. Quizás, la obra de mayor calidad, que incluso lo haríamos extensible a toda la centuria, sea un copón que por los punzones y la inscripción que aparecen en la peana podemos determinar los diferentes aspectos que confluyen en el mismo (fig. 24). Gracias a la inscripción conocemos que fue donado por José Bernardino en 1809 a alguna de las hermandades que radicaban en la parroquia⁵⁵, siendo las marcas, las que delaten claramente su procedencia sevillana, autoría y cronología concreta. De hecho, el punzón del autor, claramente hace referencia al platero sevillano Miguel María Palomino (1777-1829), uno de los maestros de mayor proyección durante el Neoclasicismo

⁵⁵ «COSTEO ESTE COPON EL HERMANO JOSÉ BERNARDINO. AÑO DE 1809»

del primer tercio del siglo. Sin embargo, la fecha de la donación no se corresponde con la cronología en la que José García Díez, que contrasta la obra, ejerce el oficio de marcador hispalense, entre 1793 y 1804, lo que delata su cronología anterior, al menos durante los primeros años del siglo XIX. Su estructura y ornamento muestran ese acercamiento a los planteamientos neoclasicistas, aunque aún están presentes las fórmulas utilizadas en la etapa anterior. Así la forma de la peana, sobre todo el gollete troncopiramidal, el nudo y la copa semiesférica son propios de la nueva estética, mientras que el abultamiento de la tapadera es más común en este tipo de piezas durante el Rococó. Algo similar sucede con el ornato, las guirnaldas del gollete y el perlado de los bordes son neoclásicos, mientras que los gallones helicoidales del primer tramo del pie y de la tapadera así como el formato vegetal de la cruz del remate, son adornos muy recurrentes en los talleres sevillanos de la segunda mitad de la centuria⁵⁶.

Más sencilla, aunque no menos representativa, es la obra neoclásica cordobesa que hemos localizado en el museo. De hecho, son piezas del taller de Antonio Ruiz León (1785-h. 1830)⁵⁷, platero que tuvo una importante expansión de su obra, siendo quizás el que más muestras de su arte deje durante los años finales del siglo anterior y el primer tercio del siglo XIX en el territorio pacense. El cáliz, posiblemente perteneciente a la cofradía de Nuestra Señora del Mayor Dolor según la inscripción que reza en la peana, ciertamente recoge su punzón nominativo, junto al del marcador cordobés Diego de la Vega y Torres, aunque sin especificar la típica fecha que le caracteriza, algo que no es impedimento para dilucidar una cronología aproximada entre 1816-1829 (fig. 25)⁵⁸. Además, se trata de una pieza, que aunque en sí no reviste mayor interés, el prototipo que muestra es el más característico del cáliz cordobés de la primera mitad de la centuria, desde donde se va a difundir al resto de centros peninsulares⁵⁹. Así, lo que distingue a esta pieza de plata lisa, es el nudo, con esa forma troncocónica invertida que veremos repetirse en otros muchos salidos de estos talleres du-

⁵⁶ La utilización de los gallones ya aparecen en el copón recogido con el número 4 en el Segundo Libro de Dibujos del Gremio Sevillano. SANZ, M. J.: *Antiguos...*, ob. cit., p. 162, fig. 99.

⁵⁷ VALVERDE CANDIL, M., RODRÍGUEZ, M. J.: *Platería Cordobesa*. Córdoba, 1994., p. 203.

⁵⁸ Este periodo cronológico lo hemos establecido gracias sobre todo a que la marca aparece con la gracia VEGA, que es la utilizada por este platero en estos momentos.

⁵⁹ NIEVA SOTO, P.: *La platería en la iglesia roteña de Nuestra Señora de la O*. Rota (Cádiz), 1995, pág. 117.

rante este periodo, ya que ciertamente la peana, circular y escalonada con elevación central troncocónica, y la copa acampanada, son mucho más comunes en la mayoría de platerías españolas de este momento. Desgraciadamente, la otra pieza del obrador de Antonio Ruiz León es una parte de lo que fue una naveta neoclásica, es decir, la tapadera que cerraba el recipiente, la cual muestra, además de los punzones típicos del momento, un motivo genuino del Neoclasicismo como es el óvalo perlado y con un motivo floral en la parte superior, que también vemos en una bandeja de su obrador en la cercana parroquia de Fuente de Cantos, y que vendría a ser algo anterior a la cronología propuesta para el cáliz⁶⁰.

Finalmente, y como epílogo a este recorrido por la orfebrería del Museo de Arte Sacro de Berlanga, no queremos olvidar las tres piezas que desde el punto de vista estético se podrían encuadrar dentro del Romanticismo de la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que vemos como se resucitan viejos estilos e incluso se mezclan dando como resultado el eclecticismo imperante en estos momentos⁶¹. En Berlanga encontramos las dos grandes corrientes estéticas de esta etapa, la Neobarroca y la Neogótica. En la primera, se puede perfectamente incluir una corona que recoge el punzón de la ciudad de Sevilla en esta centuria, NO8DO, y repetido en dos ocasiones el del contraste Francisco Gómez Cabrilla, quién estuvo en el cargo entre 1854 y 1860 aproximadamente, momento posible de su ejecución (fig. 26)⁶². Ciertamente tenemos una clara reproducción de la corona rococó, tanto en el formato de la misma, con el canasto de perfil asimétrico y la diadema de ráfaga biselada, como en el ornato, donde prevalecen los motivos de rocalla «decadente». Sin embargo, y dentro de esa mezcolanza estética, también introduce su autor elementos ornamentales de cierto gusto goticista, como los emblemas apuntados del canasto y algunos elementos vegetales tendentes a la cardina.

⁶⁰ SANTOS, A.: «La orfebrería en la parroquia de la Granada de Fuente de Cantos». *Estudios de Platería*, Murcia, 2002, p. 425.

⁶¹ MEJÍAS, M. J.: *La orfebrería en Carmona...*, *ob. cit.*, p. 183.

⁶² CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...*, *ob. cit.*, p. CIII.

Dentro del Neogótico, y acabando la centuria decimonónica, nos encontramos un curioso e interesante juego de incensario y naveta. Entre estas piezas, la menos innovadora es la naveta (fig. 27), que mantiene la típica estructura de nao que se venía desarrollando desde el medievo, eliminándose la típica articulación de tapadera y zona fija de la cubierta, que en este caso se transforma en una parte central elevada, con perillón central y dos zonas abiertas arqueadas que son cerradas por sendas tapaderas. Quizás, en esta estructuración de tres puntas de la cubierta, pueda ser más innovadora, aunque realmente encontramos ejemplos neoclásicos parecidos como el caso de una naveta madrileña perteneciente al Patrimonio Nacional⁶³, siendo sin duda de clara raíz gótica, la labor de cardina que cubre la base del recipiente. Por su parte, el incensario tampoco parece apartarse en su estructura de la estética precedente. Si bien las formas bulbosas del quemador y el estrangulamiento del cuerpo de humo, son típicas del incensario rococó de finales del XVIII, la decoración de la base del mismo, con estilizadas hojas dispuestas en arcos apuntados, vuelve a recordarnos que estamos ante obras propias del gusto ecléctico decimonónico. Desgraciadamente, no hemos podido dilucidar la autoría de ambas piezas, pues el punzón nominativo que aparece impreso en la naveta no hemos podido identificarlo con algún platero activo en estos momentos, aunque bien es verdad que este periodo de la platería hispánica no ha sido estudiada con suficiente profundidad por los especialistas en la materia⁶⁴.

⁶³ MARTÍN, F.: *Catálogo de la Plata del Patrimonio Nacional*. Madrid, 1987, p. 219.

⁶⁴ En el punzón se puede leer: GANGORENA.



Fig. 1. Cruz castellana. Siglo XIII



Fig. 2. Cruz llerenense. Hacia 1620



Fig. 3. Diadema. Primera mitad del XVII



Fig. 4. Custodia castellana. Hacia 1680

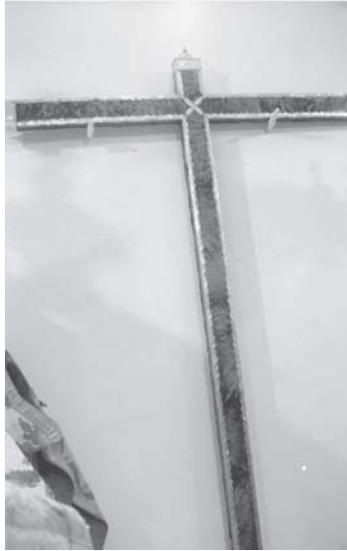


Fig. 5. Cruz de carey sevillana. Hacia 1730

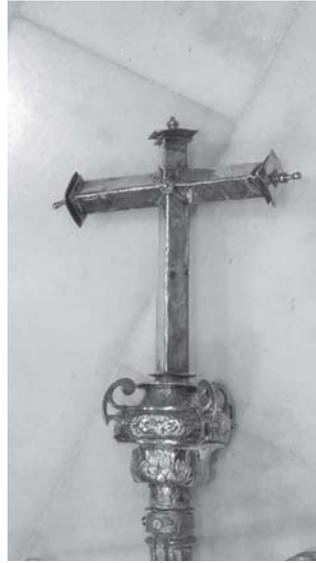


Fig. 6. Cruz guión sevillana. Hacia 1730



Fig. 7. Corona. Principios del siglo XVIII



Fig. 8. Corona. Siglo XVIII



Fig. 9. Cáliz Cordobés. Hacia 1750



Fig.10. Cáliz Cordobés. Hacia 1760



Fig. 11. Cáliz Cordobés. Hacia 1760



Fig. 12. Cáliz Cordobés. Hacia 1790



Fig. 13. Portapaz cordobés. Hacia 1670



Fig.14. Cruz guión cordobesa. Hacia 1790



Fig. 15. Altar portátil. Hacia 1780



Fig. 16. Lámpara sevillana. Hacia 1770



Fig. 17. Templete almendralejense.
1760-1765



Fig. 18. Andas procesionales.
Hacia 1790



Fig. 19 y 20. Demandas almendralejenses. Agustín Álvarez Lajas. Hacia 1770-1780



Fig. 21. Horquilla. Hacia 1780



Fig. 22. Corona. Hacia 1770



Fig. 23. Media Luna. Hacia 1760



Fig. 24. Copón sevillano. Hacia 1800



Fig. 25. Cáliz cordobés. Hacia 1820



Fig. 26. Corona sevillana. Hacia 1860



Fig. 27. Naveta. Segunda mitad del siglo XIX