

UNAS PIEZAS DE ORFEBRERÍA HISPANOAMERICANA EN NAVARRA

MARÍA DEL CARMEN HEREDIA MORENO

La plata labrada en Hispanoamérica durante los siglos XVI, XVII y XVIII —fundamentalmente la de carácter religioso concebida como parte del ajuar litúrgico de la Iglesia— constituye, aun en nuestros días, un tesoro valioso, todavía mal conocido ya que, hasta el momento, este tema no ha merecido la suficiente atención por parte de los historiadores de arte. Sin embargo, su estudio profundo sería decisivo, no sólo a la hora de realizar una sistematización coherente de la historia de la orfebrería hispanoamericana en su conjunto, sino también porque a través de dicha investigación podría determinarse con exactitud el grado de aportaciones y de influencias mutuas habidas entre España e Hispanoamérica en el campo de la platería.

En este sentido, dentro de la escasa bibliografía sobre la materia, hay que partir de algunas obras fundamentales de carácter general como las de L. Anderson: *The Art of the Silversmith in Mexico. 1519-1936*. New York, 1975; J. A. Lavalle: *Platería Virreynal*, Lima, 1974; F. Muthmann: *L'Argenterie Hispano-Sud Américaine a l'époque coloniale*. Génova, 1950; René D'Harcourt: *L'Argenterie Péruvienne a l'époque coloniale*. Paris; F. Márquez Miranda: *Ensayo sobre los artífices de la Platería en el Buenos Aires colonial*. Buenos Aires, 1933; A. Taulard: *Platería sudamericana*. Buenos Aires, 1941; José Torre Revello: *El gremio de plateros en las Indias Occidentales*. Buenos Aires, 1932 o *La orfebrería colonial en Hispanoamérica y particularmente en Buenos Aires* y Artemio de Valle Arizpe: *Notas de Platería*. México, 1941. Todas ellas estudian la platería hispanoamericana a través de los datos suministrados por los archivos locales y las piezas conservadas en sus respectivos países.

No obstante, hay que tener presente la existencia de un incalculable número de objetos de orfebrería hispanoamericana repartidos por las iglesias y conventos españoles, cuya importancia se debió fundamentalmente a donaciones de indianos enriquecidos a las iglesias de sus lugares de origen. Este rico conjunto de plata americana en España se halla insuficientemente estudiado, ignorándose incluso el número aproximado de piezas existentes, por lo cual resulta imposible, de

momento, llegar a conclusiones definitivas sobre estilo, evolución, peculiaridades, etcétera, de la orfebrería hispanoamericana. Hay algunas aportaciones parciales al tema, incluidas en obras de un contenido más amplio —como pueden ser las de José Hernández Perera: *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955; M. J. Sanz Serrano: *Orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, J. M. Cruz Valdovinos: *Ensayo para una catalogación razonada de la plata de Los Arcos*. P. de V., 1978 o Heredia Moreno M. C. *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980—bien centradas en piezas concretas de procedencia americana. Entre estas últimas son interesantes los artículos de Diego Angulo Íñiguez: “Frontales de plata en Guatemala y Caracas”, *Arte en América y Filipinas*, 1936; “Orfebrería de Guatemala en el Museo Victoria y Alberto de Londres”, *Archivo Español de Arte*, 1950 o “Cruces mejicanas”. *Archivo Español de Arte*, 1950; C. Esteras: “Platos de orfebrería mejicana”, *Archivo Español de Arte*, 1977 o J. Esteban Lorente: “Unas piezas de platería barroca mejicana en Zaragoza”, *Cuadernos de Investigación*, Logroño, 1975. Pero en líneas generales, queda todavía una importante laguna que requiere el esfuerzo conjunto de los historiadores españoles para superar el actual estado de la cuestión. En este campo de la investigación, apenas iniciado, puede llegarse, en definitiva, a resultados inesperados que modifiquen incluso nuestro conocimiento sobre determinados aspectos de la orfebrería española y americana.

Nuestras propias investigaciones a este respecto han sido particularmente prometedoras, no sólo por el gran número de obras americanas halladas en Huelva, Sevilla o Navarra —algunas de ellas son piezas clave por su tipología, riqueza o calidad—, y también por las posibles consecuencias derivadas de un análisis comparativo entre ellas y sus equivalentes españolas de escuela sevillana; estas consecuencias son, de momento, parciales e incompletas, susceptibles de modificación futura conforme la investigación vaya progresando, pero pueden suponer una toma de conciencia y un punto de partida para comenzar a esclarecer este complejo panorama.

En líneas generales y como avance de dichas conclusiones que en su momento será objeto de un detallado análisis, se puede deducir la existencia de un amplísimo número de piezas de plata americana en España perteneciente a los siglos xvi a xix inclusive, con fuerte predominio de obras de origen mexicano a las que se suman en número más restringido algunas piezas procedentes de Guatemala o Perú. Por otra parte, parece evidente que los plateros mexicanos del siglo xvi,

comienzan de manera literal el estilo importado de la Península para llegar de modo progresivo a la creación de una estética propia que dominará durante gran parte del siglo XVIII. A fines de esta centuria, la introducción de corrientes neoclásicas llegadas de Francia modificarán en gran medida los esquemas tradicionales de la platería local.

Este complejo panorama puede seguirse con facilidad a través de las piezas de astil más significativas, como cálices, copones u ostensorios, tipos todos que se hallan ampliamente representados en Navarra.

El *Cáliz* es uno de los objetos más característicos de la orfebrería religiosa ya que su utilización resulta fundamental en la liturgia católica. De ahí que se hayan conservado tan gran número de ellos y que constituye una pieza clave a la hora de analizar las variaciones estilísticas de la orfebrería a través de los diferentes periodos y escuelas.

En este sentido hay que resaltar el elevado número de cálices hispano-americanos que se guardan en distintas parroquias y conventos navarros, así como la riqueza y variedad de esquemas que presentan desde el siglo XVII hasta comienzos del XIX.

Comenzando por México y por las piezas más primitivas, mencionaremos, en primer lugar, el cáliz del convento de Carmelitas de Nuestra Señora de Araceli de Corella, localidad de la Ribera Navarra¹ (Figs. 1 y 2). Es obra mexicana de comienzos del siglo XVII, según se desprende de los punzones de TO/RES, el de la ciudad de México y un pequeño castillo o torre lacustre que parece referirse tanto al propio autor —TO/RES— cuanto a la antigua ciudad lacustre de Tenochtitlan, luego México.² Se caracteriza dicha pieza por su estructura del Bajo Renacimiento, con predominio de los volúmenes rotundos, sobre todo en el grueso nudo ovoide, y por la ornamentación a base de temas geométricos —óvalos, cintas, etcétera—. En definitiva, el esquema reproduce literalmente el de las piezas sevillanas de unos años atrás y habría que clasificarla como obra española si la presencia de los punzones no indicase su origen mexicano. Se trata, por tanto, del primer paso de la orfebrería hispanoamericana, obra de un platero español emigrado a

¹ Las piezas de orfebrería de la Ribera Navarra, han sido recogidas por el equipo de investigación del Departamento de Arte de la Universidad de Navarra, en el *Catálogo Artístico de la Merindad de Tudela*. En prensa.

² Anderson, L., *The Art of Silversmith in Mexico, 1519-1936*. New York, 1975, p. 294, recoge la marca de Torres, activo a partir de 1637. Según este historiador, desde esta fecha hasta 1732 sólo era factible utilizar dos punzones, no obstante, la pieza que reseñamos ostenta ya la marca del platero, la "M" coronada entre columnas y un tercer punzón con un castillo o torre lacustre.

Indias o de un artífice nativo que depende todavía de los estilos peninsulares y se limita a reproducirlos fielmente, aunque con cierto retraso cronológico.

El tipo se repite en el cáliz de la parroquia de Santiago de Gáldar, Gran Canaria, reproducido por Hernández Perera, que lleva también como marcas la "M" coronada entre columnas y la torre o castillo lacustre más el punzón ENA que corresponde al posible autor de la pieza. Su estructura es asimismo idéntica a la del cáliz navarro, sobre todo en lo que respecta al desarrollo del grueso nudo ovoide y en el aspecto decorativo.³ Dicha estructura se vuelve a repetir en un cáliz del siglo xvii del Museo de la Catedral de México.⁴

A estos momentos pertenece también un segundo cáliz del mismo convento navarro de Corella, de estilo purista sin decoración, que presenta un esquema idéntico al de los sevillanos contemporáneos pero lleva marcas de Ncs/ (¿Nicolás Martínez?) y el águila de México, más un tercer punzón frustrado (Figs. 3 y 4).

Este paralelo estilístico debió mantenerse en México durante la mayor parte del siglo xvii, pero la escasez de punzones hallados en las piezas impiden conocer con exactitud la progresiva incorporación de elementos autóctonos. Es posible, incluso, que algunos cálices del xvii sin punzones, clasificados como españoles, fuesen realizados en estos momentos en México o Perú. Tal parece ser el caso del cáliz (25 cms de alto) de plata del convento de Clarisas de Tudela (Fig. 5) que debe fecharse ya bien rebasada la mitad de siglo. Su traza y ornamentación ofrecen conexiones evidentes con modelos españoles, si exceptuamos la molduración del astil con estrías muy pronunciadas y el estrangulamiento excesivo para diferenciar subcopa y copa, así como los extraños remates de los querubines que presentan, de otra parte, cabezas cuadradas de facciones geométricas y modelado esquemático, con ojos ahuevados diferentes por completo de los querubines hispanos cuyo tratamiento es más blando y su aspecto más naturalista. Aparte de estas particularidades, el carácter desacostumbrado del astil se debe a una restauración equivocada, ya que dicho elemento aparece invertido respecto de su correcta disposición; ésta es la razón por la cual el nudo se halla en el tercio inferior del mismo y con los querubines cabeza abajo.

Estos caracteres diferenciadores se acentúan, no obstante, de manera

³ Hernández Perera, J., *Orfebrería de Canarias*. C. S. I. C. Madrid, 1955, p. 305, Fig. 45.

⁴ Anderson, L.: *op. cit.*, Fig. 78.



Figura 1. Cáliz del Convento de Araceli, Corella.



Figura 2. Punzones de la pieza anterior.

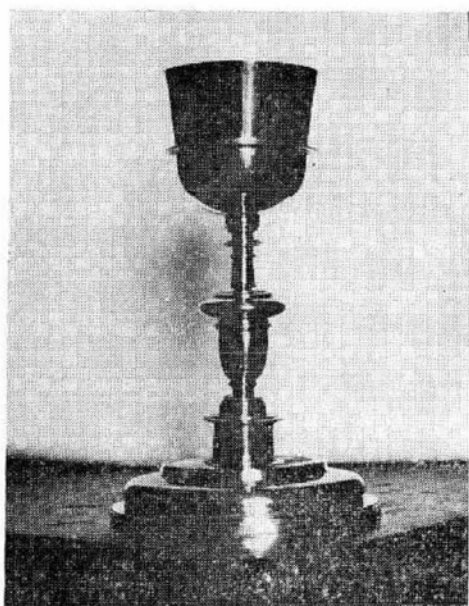


Figura 3. Cáliz del Convento de Araceli, Corella.



Figura 4. Punzones de la pieza anterior.



Figura 5. Cáliz del Convento de Clarisas, Tudela.



Figura 6. Cáliz del Musco Diocesano de Pamplona.



Figura 7. Cáliz de la Parroquia de San Juan Bautista, Cintruénigo.



Figura 8. Cáliz de la Parroquia de San Esteban, Alloz.



Figura 9. Cáliz del Convento de Capuchinas, Tudela.



Figura 10. Cáliz de la Iglesia de Santiago, Ponte la Reina.



Figura 11. Cáliz de la Parroquia de los Arcos.



Figura 12. Cáliz de la Parroquia de San Martín, Lesaca.



Figura 13. Cáliz de la Parroquia de San Martín, Lesaca.

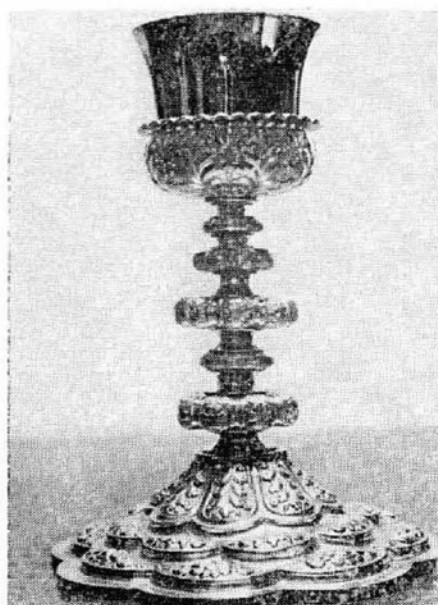


Figura 14. Cáliz de la Parroquia de San Pedro, Santesteban.



Figura 15. Copón de la Parroquia de San Martín, Lesaca.



Figura 16. Copón del Convento de Clarisas, Estella.



Figura 17. Copón de la Parroquia de Castejón.

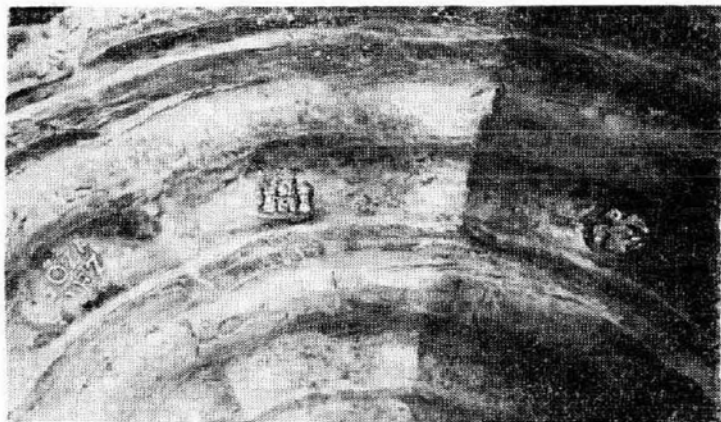


Figura 18. Punzones de la pieza anterior.



Figura 19. Copón de la Parroquia de San Juan, Estella.

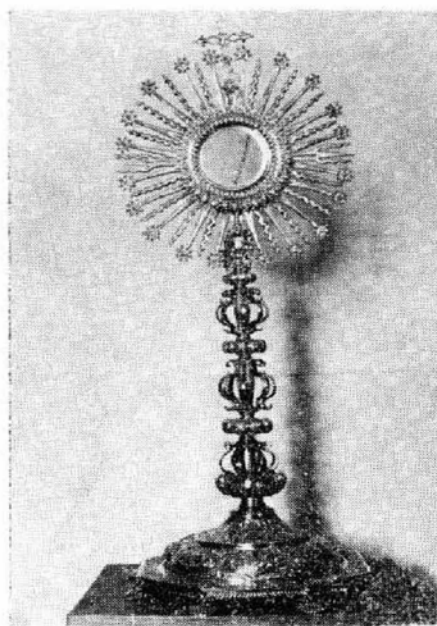


Figura 20. Ostensorio de la Parroquia de San Martín, Lesaca.

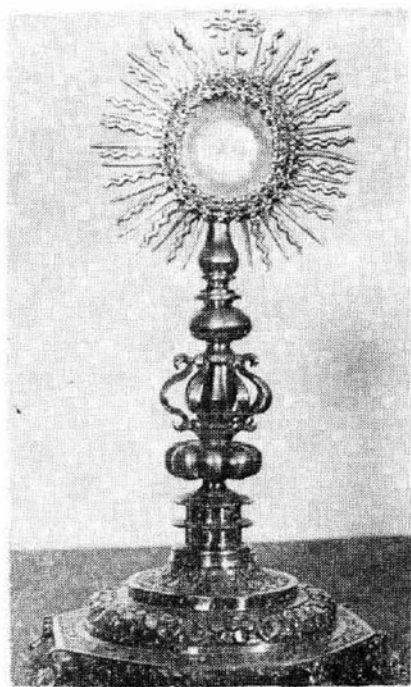


Figura 21. Relicario de la Parroquia de San Martín, Lesaca.

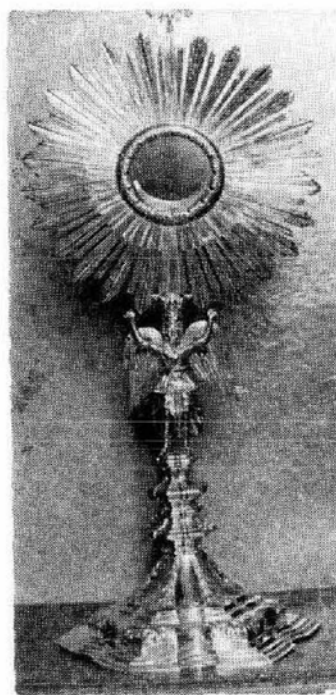


Figura 22. Ostensorio de San Juan de Obanos.



Figura 23. Ostensorio del Convento de Capuchinas, Tudela.



Figura 24. Ostensorio de la Parroquia de San Lorenzo, Pamplona.

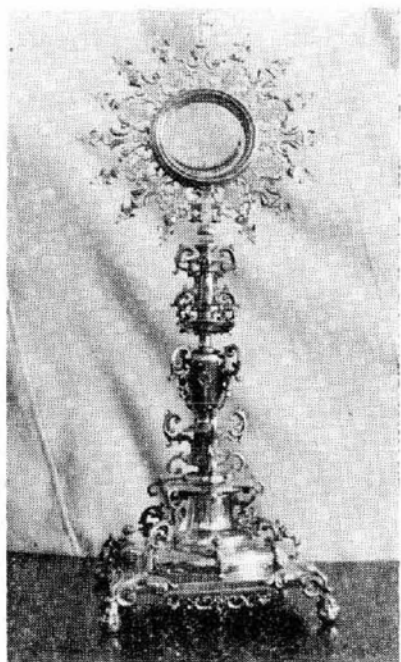


Figura 25. Ostensorio de la Parroquia de la Asunción, Fustiñana.



Figura 26. Ostensorio de San Esteban, Alcoz.

progresiva durante los restantes años del siglo xvii y van a culminar en el estilo barroco del siglo siguiente. A través de todo el siglo xviii, la orfebrería hispanoamericana atraviesa un periodo de auténtico esplendor corroborado por un gran número de cálices conservados, que presentan todos ellos una enorme riqueza y variedad tipológica, distintos, casi siempre, de los modelos, los españoles contemporáneos.

Como norma general, se caracterizan los cálices barrocos hispanoamericanos por su firme estabilidad, conseguida merced a la amplitud de la peana que adquiere generosas proporciones, contrastando con la verticalidad del astil —esbelto y moldurado— donde se marcan bien varios estrangulamientos que le confieren con frecuencia un claro sentido de yuxtaposición a pesar de la acumulación de elementos estructurales y decorativos. En la copa se repite un nuevo estrangulamiento muy acentuado a través de una moldura saliente horizontal que marca el tránsito de la subcopa a la copa separando el perfil convexo de aquella y la línea cóncava ligeramente abierta de la copa. A ello hay que añadir unos temas ornamentales ejecutados casi siempre con una técnica peculiar que conforma un modelado muy plano de las superficies, tanto en la decoración vegetal cuanto en la figurada; en la primera se da cabida a la flora local, ampliándose de esta suerte la cardina y la floración carnosa utilizados en platería barroca española con un repertorio variado de tallos y flores exóticos. Este exotismo aparece también en las cabezas de los querubines y en los restantes temas ornamentales concebidos siempre con evidente desprecio por las proporciones.

Comenzando por los cálices mexicanos, los más numerosos en Navarra, contamos en primer lugar con varios ejemplares del siglo xviii que presentan basamento poligonal muy desarrollado, tipo éste poco común en el barroco español donde predominan los esquemas circulares. El primero de la serie, de aspecto más primitivo, parece ser el cáliz barroco mexicano que se guarda en el Museo Diocesano de Pamplona⁵ (Fig. 6). Consta de basamento poligonal que se resuelve anteriormente en un par de cuerpos circulares de amplitud decreciente, grueso cilindro en el astil y nudo semiovoide coronado por una moldura de sentido arcaizante. En dicha traza llama la atención la alternancia de los

⁵ García Gainza, M. C., y Heredia Moreno, M. C., *La Orfebrería de la Catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*. EUNSA Pamplona, 1978, p. 24, lám. 16. Se cita el cáliz de la catedral de Pamplona indicando que el basamento poligonal puede ser producto de una restauración moderna; no obstante, la existencia de otras muchas piezas con igual tipo de basamento parece indicar que no existe tal arreglo sino que dicha tipología es la original.

esquemas poligonales y redondeados, predominando aquéllos en la pestaña de la base y en la cubierta del nudo, en contraposición al resto de las superficies donde resaltan las líneas curvas. Por lo que respecta a su equivalencia con modelos hispanos, cabe comparar este cáliz con aquellos ejemplares españoles del primer barroco de finales del siglo xvii, con estructura manierista y ornamentación repujada.

El paso siguiente dentro de esta modalidad queda ejemplificado a través de los cálices de San Juan Bautista de Cintruénigo (23 cm de alto) y San Esteban de Alcoz (25 cm de alto) (Figs. 7 y 8), ambos de estilo barroco de la primera mitad del siglo xviii y el segundo con punzones de GNZ —González de la Cueva— y de la ciudad de México —“M” coronada entre columnas y el águila con alas exployadas—. ⁶ En ambos casos aparece ya el nudo de pera típico del barroco español y el cuerpo bulboso del astil, al mismo tiempo que el esquema poligonal de la pestaña se transmite al resto del basamento y las líneas rectas se expanden a toda la pieza recorriéndola verticalmente mediante estrías bien marcadas. No obstante, ello no supone la total desaparición de las superficies onduladas ya que recta y curva conviven. El tipo encuentra su paralelo —pero no su identidad— en los esquemas peninsulares contemporáneos de la primera mitad del siglo xviii.

El tránsito al rococó, hacia mediados del siglo xviii, supone para la platería mexicana la adopción de unos esquemas más flexibles de suerte que las estructuras adquieren mayor movilidad en su perfil; el basamento poligonal cede su puesto a las formas mixtilíneas, con pestaña moldurada, y las estrías verticales aumentan en número con lo cual el juego de líneas se complica en extremo. Algunas piezas mantienen una tupida ornamentación repujada que recubre por completo la superficie mezclando los temas vegetales con conchas y querubines; tal es el caso del cáliz de las Capuchinas de Tudela (25.2 cm de alto) (Fig. 9). En otros ejemplos, por el contrario, se juega con el contraste entre las zonas lisas y las decoradas, éstas cada vez más restringidas, de suerte que se confía el valor de la pieza al simple juego de líneas verticales y horizontales, con los continuos quiebres y cambios de luz que ello representa. Este sistema aparece en el cáliz mexicano de Santiago de Puente la Reina (23.7 cm de alto) (Fig. 10), donado “A devoción de Don Miguel Francisco de Gambarte hijo de esta villa. México y abril, 1750”; la pieza forma conjunto con una naveta que lleva punzones de GOZÁ/LEZ,

⁶ Anderson, L., *op. cit.*, p. 347. GNZ = marca núm. 5; el águila y la “M” = marca núm. 4.

de la ciudad de México.⁷ En cierto modo, este cáliz puede equipararse a algunas obras contemporáneas de escuela sevillana o cordobesa decoradas a base de estrías entorchadas, si bien estas últimas presentan siempre esquemas más evolucionados, con nudos envolventes así como una mayor fusión estructural de sus diversas zonas.

La misma estructura pero con una decoración plenamente rococó ostenta también el cáliz de la parroquia de San Martín de Ollogoyen (Navarra) (24.2 cm de alto) con punzones de México muy confusos. Esta pieza presenta, además, idéntica traza, ornamentación y proporciones que los cálices mexicanos conservados en la Catedral de Albarracín (Teruel) y el Museo Nacional de Historia de México⁸ o el del orfebre mexicano José María Rodallega que recoge Anderson.⁹

El cambio de siglo viene a significar para la orfebrería mexicana, nuevos postulados estéticos que se traducen en la ruptura con los esquemas de tradición local seguido de la implantación de modelos extraños procedentes de Francia. Son el neoclasicismo y la industrialización los que dan al traste con los gremios, imponiendo un nuevo modo de hacer. Este cambio se centra en la obra del valenciano Tolsá, escultor, arquitecto y orfebre, emigrado a México en 1800 donde introduce un neoclasicismo francés inspirado en grabados de Delafosse cuyos modelos difunde.¹⁰ De esta suerte, los cálices mexicanos de “estilo Tolsá” se diferencian estrechamente tanto de lo mexicano anterior, con lo cual rompen, cuanto de los ejemplos españoles creados a partir de la Real Fábrica de Platería de Martínez a los cuales superan en ocasiones por su mayor destreza técnica, pureza de motivos y frialdad. Pieza representativa de estos momentos en Navarra es el cáliz (23.5 cm de alto) de la parroquia de Los Arcos¹¹ (Fig. 11), que lleva el punzón de México en su modalidad tardía y el de ECDA (Antonio Forcada y la Plaza), discípulo de Tolsá y uno de los principales orfebres de la ciudad de México entre 1791 y 1818.¹² Se compone su traza de un amplio basamento de perfil cónico con suaves curvas contrapuestas y

⁷ *Ibidem*. Marca núm. 4.

⁸ Esteras Martín, C., “Inventario artístico de la orfebrería religiosa en la ciudad de Albarracín”. Separata de *Teruel*. Teruel, 1975, láms. 14, 15.

⁹ Anderson, L., *op. cit.*, Fig. 114.

¹⁰ Heredia Moreno, M. C., *La presencia de América en el Arte Onubense*. Primer C. H. A. A.

¹¹ Cruz Valdovinos, J. M., *Ensayo para una catalogación razonada de la plata de Los Arcos*. Príncipe de Viana, 1977, pp. 295-298.

¹² Anderson, L., *op. cit.*, p. 326.

un grueso nudo coronado por tambor cilíndrico más una copa con la consabida división horizontal. La ornamentación es abundante, centrándose en las gruesas perlas troqueladas de las aristas, los gallones planos y las hojas y guirnalda sobrepuestas a ellos en planchas recortadas según la técnica del estampillado. El cáliz navarro de Santa María de Arróniz lleva también marcas de México y Forcada, presentando un esquema similar aunque simplificado, con líneas más suaves así como una ornamentación que se reduce en este caso a los gallones planos y los troqueles de perlas.

En el mismo grupo pueden encuadrarse los cálices mexicanos de “estilo Tolsá” pertenecientes a las parroquias onubenses de Jabugo y de Castaño del Robledo que siguen de modo bastante literal algunos modelos reproducidos en la *Nouvella Iconologie Historique* de Delafosse publicada en 1768, la cual pudo formar parte del material gráfico que Tolsá introdujo en México como fuente de inspiración para los orfebres.¹³

Hay que tener presente, no obstante, que la variedad tipológica de los cálices mexicanos no se agota con las piezas recogidas en Navarra, de suerte que conocemos algunas otras modalidades que no se encuentran reflejadas en el presente estudio. A este respecto, remitimos al capítulo correspondiente de *La Orfebrería en la Provincia de Huelva* donde se da a conocer un interesante repertorio de obras mexicanas que ostentan distinta traza.¹⁴

Fuera de México, los cálices de Guatemala del siglo XVIII ostentan también unos caracteres bien definidos que permiten reconocer su origen. Presentan a veces ciertas conexiones con los anteriores pero, en general, se prefiere un mayor abigarramiento decorativo, proliferando las superficies gallonadas, las conchas veneras y hojarasca; es frecuente también la ornamentación superpuesta, especialmente en los astiles, los cuales se componen de varias formas esferoides yuxtapuestas, a veces caladas con lo cual se consigue gran ligereza y movilidad.

De basamento poligonal en la pestaña, como los mexicanos, es un cáliz barroco de la parroquia de Lesaca (24 cm de alto) (Fig. 12), que forma conjunto con otros muchos objetos de orfebrería punzonados algunos de ellos con las marcas de Guatemala: una venera, distintivo

¹³ Heredia Moreno, M. C., *op. cit.*

¹⁴ Heredia Moreno, M. C., “La Orfebrería en la Provincia de Huelva”, Diputación Provincial, Huelva, 1980, vol. 1, parte II, sobre *El legado de América* y Figs. 328 a 334 inclusive.

de la ciudad de Guatemala desde mediados del siglo xvi y una corona.¹⁵ Todas estas piezas posiblemente formen parte de un importante legado que remitió don Juan de Barreneche y Aguirre, residente en Guatemala, a la parroquia de su pueblo natal en el año de 1748.¹⁶ La diferencia con las obras mexicanas contemporáneas se aprecia, sobre todo, en el predominio de las superficies onduladas, en la molduración esferoide y gallonada del astil, sin nudo diferenciado, y en la decoración bulbosa del cuerpo inferior del basamento y subcopa que recuerdan, de otra parte, estilos del norte de Europa. Hay que resaltar también el arcaísmo de la pieza, patente en la traza con asas del astil así como en la moldura estriada de tradición bajoarrenacentista. La ornamentación es repujada de carácter vegetal.

Una tipología similar pero en un estadio algo más avanzado presenta otro cáliz de la misma parroquia de Lesaca (22 cm de alto), producto de la misma donación, y un cáliz de la parroquia de Santesteban (Figs. 13 y 14); en ambos la planta poligonal del basamento se ha sustituido por un esquema lobulado en la pestaña que transmite al interior de la base a través de los mismos lóbulos superpuestos, varias zonas imbricadas. Dichas imbricaciones se desarrollan también en la subcopa del cáliz de Lesaca mientras que la pieza de Santesteban dispone la ornamentación vegetal de la subcopa a modo de grandes tallos que surgen de la zona inferior. Por otra parte, del astil de ambas piezas ha desaparecido la taza con asas, sustituida por una nueva forma esferoide que le presta mayor uniformidad al conjunto.

Con relación a todo el anterior análisis, la trayectoria del copón en Hispanoamérica mantiene evidentes paralelismos con la del cáliz, si exceptuamos el tratamiento de las proporciones, menos esbeltas debido al enorme desarrollo que adquiere la copa con la cubierta, cuyo diámetro siempre supera al del basamento. Así el copón de la parroquia de Lesaca (29.5 cm de alto) (Fig. 15), forma conjunto con las restantes piezas guatemaltecas de la parroquia y con los dos cálices anteriormente analizados. Presenta basamento poligonal, la misma disposición en el astil e idéntica concepción ornamental, con zonas bulbosas e imbricadas; en la subcopa se asemeja el cáliz de Santesteban por la disposición de los tallos.

¹⁵ Angulo Iñiguez, D., "Orfebrería de Guatemala en el Museo Victoria y Alberto de Londres". *Archivo Español de Arte*, 1950, pp. 351-353.

¹⁶ García Gainza, M. C., "Los retablos de Lesaca", En el *Homenaje a D. J. E. Uranga*. Pamplona, 1971, p. 328.

El copón de las Clarisas de Estella (31 cm de alto) (Fig. 16), por otra parte, repite el tipo del cáliz de las Capuchinas de Tudela, si exceptuamos la caja con ornamentación sobrepuesta; es obra mexicana y se compone de basamento mixtilíneo con pestaña moldurada, nudo de pera y agudas aristas verticales que prestan movilidad al conjunto. Lleva punzones de México y de CNZ (González de la Cueva) así como la inscripción: "Miguel Francisco de Gambarte". De igual forma, el copón de la parroquia de Castejón (20 cm de alto) (Figs. 17 y 18), donado por don Juan de los Ríos y Belasco en 1776, es también una pieza mexicana de estilo rococó según lo atestiguan los punzones de COZÁ/LEZ, la "M" coronada entre columnas y el águila.¹⁷ Se asemeja en su estructura a la pieza anterior, pero sin ornamentación y cabe ponerla en conexión con el cáliz de Santiago de Puente la Reina antes mencionado. Por último, el copón de San Juan de Estella (23.3 cm de alto) (Fig. 19), con las marcas de México, Forcada y Valdéz¹⁸ responde al "estilo Tolsá" de hacia 1800, encontrando su paralelo más próximo en el cáliz "Tolsá" de la misma parroquia o en el copón de la localidad onubense de Jabugo que ostenta también las marcas de México y de Antonio Forcada y la Plaza.¹⁹

No obstante, dentro del amplio campo de la orfebrería hispanoamericana del siglo XVIII hay que resaltar los ostensorios o custodias de manos, quizás las piezas de tipología y caracteres más originales. Teniendo en cuenta los modelos hallados en Navarra pueden dividirse en varios grupos bien diferenciados. Destaca en todos ellos la tremenda estilización de las proporciones que se consigue sobre todo por la peculiar concepción del astil así como por las reducidas dimensiones del viril de sol; el basamento, en cambio, muestra mayor conexión con los de los cálices y copones.

El primer grupo está representado a través del ostensorio (71.5 cm de alto) y el relicario tipo ostensorio (23.5 cm de alto) de la parroquia de Lesaca, ambos de origen guatemalteco, corroborado por los punzones de la venera y la corona (Figs. 20 y 21). Presentan basamento poligonal apoyado en veneras y formas vegetales respectivamente, con una distribución interna similar a la de las restantes piezas guatemaltecas de la parroquia. Los soles son de rayos rectos y flameados, como los españoles

¹⁷ Anderson, L., *op. cit.*, pp. 315-316.

¹⁸ Anderson, L., *op. cit.*, p. 407, menciona a José Mariano Valdéz y a Ignacio Valdéz Anaya, plateros mexicanos examinados en 1764.

¹⁹ Heredia Moreno, M. C., *La Presencia de América...*

contemporáneos, aunque más densos y más cortos, partiendo de un círculo de viril más grueso. La novedad de ambas piezas reside en el desarrollo del astil, de fuerte verticalidad y sin nudo diferenciado, compuesto por una sucesión de tazas o cilindros con formas esferoides donde alternan las aplastadas con gallones y las caladas a modo de asas curvilíneas. El aspecto de conjunto de estos astiles queda a medio camino entre los de los cálices y copones de la parroquia de Lesaca y el donado por el capitán Juan Gómez Márquez, residente en la ciudad de Oaxaca, idéntico, de otra parte, a la pieza del Museo de Arte Religioso de México.²⁰ Su originalidad respecto a los modelos hispanos es bien patente.

Otro grupo bien diferenciado lo componen los ostensorios mexicanos con astil de figura, de los cuales existen varios ejemplares en Navarra. Su basamento responde al esquema mixtilíneo con pestaña moldurada similar a los cálices; sobre él descansa el comienzo del astil formado por varias molduras estriadas, la más voluminosa de las cuales, en forma de pera, suele servir de nudo. En ella apoya la figura de San Miguel sosteniendo el viril con la cabeza y los brazos alzados, comunicando al conjunto un contenido eucarístico y contrarreformista de exaltación del Sacramento a través de la figura del Arcángel, cuya iconografía más difundida, como vencedor de Lucifer, tiene también un evidente sentido triunfalista.²¹ Se completa el esquema con el viril de sol de rayos muy densos, pero de trazado sencillo.

A dicha tipología responden los ostensorios de la parroquia de San Juan de Obanos (Fig. 22) con punzones de ESCO/VAR, SAEZ y México²² y el del convento de Capuchinas de Tudela (68 cm de alto) (Fig. 23) que forma pareja con el cáliz mexicano del mismo convento. En ambos casos, el origen mexicano de la pieza se refuerza a través del tipo físico de los arcángeles cuyas facciones acusan evidentes rasgos indígenas. Fuera de Navarra el esquema se repite en el ostensorio de la parroquia de Cumbres Mayores (Huelva).²³

En el aspecto iconográfico propiamente dicho, parece evidente que la figuración más difundida en México fue la de San Miguel, pero en ciertas piezas esta representación se sustituye por alguna otra de parecido

²⁰ Heredia Moreno, M. C., *La Orfebrería en la Provincia de Huelva*, Fig. 24 y Valle Arizpe, A., *Notas de platería*. México 1941, Fig. 43.

²¹ Heredia Moreno, M. C., *La Presencia de América...*

²² Anderson, L., *op. cit.*, p. 401, cita a Joseph Sáens, examinado en 1685, y a Manuel Alejo de Escobar, activo entre 1723 y 1763.

²³ Heredia Moreno, M. C., "La Orfebrería en la Provincia de Huelva", vol. I. Parte II, capítulo *El legado de América*, Fig. 336.

significado simbólico. Por ejemplo, el ostensorio mexicano de la parroquia de San Lorenzo de Pamplona (66 cm de alto) (Fig. 24), fechado en 1757, lleva la efigie de San Juan Bautista portando en la mano izquierda el Cordero al que señala con la derecha según la conocida cita “Ecce Agnus Dei...”, con lo cual el sentido eucarístico de la composición es muy similar al de las anteriores piezas. Lleva la inscripción: “Esta custodia la dio el Capitán Don Juan Martín de Astiz y Gárriz para la Yglesia de su lugar de Gazólaz en el Reyno de Navarra y se hizo en la ciudad de México, año de 1757.” La misma tipología ostentan el ostensorio mexicano de Santo Domingo (Las Palmas de Gran Canaria) y el realizado por el platero lagunés Ildefonso de Sosa para la parroquia de Santo Domingo de La Laguna en el año 1734, si bien ambas piezas reproducen en el astil la figura del santo titular.²⁴ De la obra de Ildefonso de Sosa cabe deducir, por otra parte, la conexión estilística entre México y los plateros canarios, ya que dicha tipología no suele aparecer en las piezas peninsulares hasta fechas bastante más avanzadas.

La tercera modalidad de ostensorio hispanoamericano conservado en Navarra se guarda en la parroquia de Fustiñana y fue donado por “Don Blas de Aiesa, Caballero del Horden de Calatraba, Lima, año de 1693”, según se indica en su pestaña (Fig. 25). Consta de amplio basamento cuadrado apoyado en patas de garra, con varios cuerpos interiores de curvas contrapuestas, astil con cilindro inferior de perfil curvo, grueso nudo ovoide y un par de molduras superiores sobre las que asienta el viril; éste es muy complejo, con un sol calado por rayos entrecruzados con *ces* contrapuestas que rematan en perillones. Dicho esquema no es sino la versión peruana de los ostensorios españoles del Bajo Renacimiento cuya estructura se prolonga durante el barroco peruano camuflada mediante una abundante ornamentación sobrepuesta de asas vegetales que le imprimen la complejidad y barroquismo acorde con el momento. De esta suerte, se crea un tipo netamente peruano, que difiere tanto de los modelos españoles cuanto de los mexicanos y guatemaltecos contemporáneos y que se va a repetir hasta la saciedad en talleres de Lima y Cuzco. El antecedente más directo del tipo intermedio entre lo español-manierista y lo barroco peruano, puede ser el ostensorio de San Andrés de Sauces labrado en Trujillo, Perú, en el año 1672.²⁵ De fechas más avanzadas conocemos otras muchas piezas similares repartidas en España y Perú; entre ellas pueden citarse a título de ejemplo el ostensorio del

²⁴ Hernández Perera, J., *op. cit.*, Figs. 60 y 94.

²⁵ *Ibidem*, Fig. 71.

convento de Franciscanos de Olite (Navarra), el del Salvador de Ayamonte, de extraordinaria riqueza por su decoración esmaltada, y el de Fuenteheridos (ambos en Huelva), el de San Antonio de Padua de Sevilla, el de la iglesia de Montserrat de Sauces, La Palma, fechado en Trujillo del Perú en 1667 y muchos otros que se guardan en su lugar de origen.²⁶

Por último, en contraposición a la originalidad de los ostensorios anteriores, hay que reseñar el ostensorio barroco de San Esteban de Alcoz (57 cm de alto) con marcas de México y GNZ (Fig. 26) ya que su tipología responde estrictamente a modelos españoles coetáneos de nudo periforme, con la salvedad de sus proporciones diferentes y su ornamentación más plana.

En definitiva, se trata de un interesantísimo grupo de piezas de astil que vienen a confirmar la riqueza de la orfebrería americana en España, su originalidad y complejidad estilística, así como la necesidad de un estudio conjunto para valorar mejor sus alcances y posibilidades.

²⁶ Heredia Moreno, M. C., *Algunos ostensorios peruanos en iglesias españolas*. Ponencia presentada al Simposio sobre Arte Español y su proyección en América y Filipinas. La Rábida —Huelva—, 1977. En prensa.