

## PLATERÍA PERUANA EN SEVILLA Y SU PROVINCIA

por MARÍA JESÚS SANZ

Los importantes legados que los emigrantes a Perú llegaron a Sevilla y los pueblos de la provincia, ya fueran por vía eclesiástica o a través de individuos seculares, se recogen en este trabajo, analizando su estilo, sus posibles autores y estableciendo su cronología. La ausencia de marcas en la platería peruana no permite una identificación completa de las piezas recogidas, no obstante se presentan algunas marcas e inscripciones que permiten datar algunas de las piezas con mayor exactitud.

The legacy from the sevilian inmigrants to Perú during the period of Colonialism, coming from ecclesiastic or secularmen, are collected in this paper, looking for their stile, authors, and time. The first problem to identificate the pieces is that there is no marks in the Peruvian Silver, and so is very difficult to know time and author of each piece. Nevertheless some marks has been collected, and also some inscriptions are presented, and through them we can know better some of the pieces.

El estudio de los objetos de plata americanos existentes en España ha tenido un considerable desarrollo en los últimos años, aunque ya Hernández Perera en la década de los 50 sentó las bases para identificar estas piezas <sup>1</sup>. Por los mismos años Angulo Iñíguez publicó algunos trabajos sobre la plata venezolana y guatemalteca <sup>2</sup>. Posteriormente diversos investigadores han trabajado sobre este tema, entre los que nosotros mismos nos encontramos, siendo uno de nuestros últimos

---

1. Hernández Perera, J.: *Orfebrería en Canarias*, Madrid, 1955.

2. Angulo Iñíguez, D.: "Frontales de plata de Guatemala y Caracas", *Arte en América y Filipinas*, n.º 1, Sevilla, 1946. "Orfebrería de Guatemala en el Museo Victoria y Alberto de Londres", *Archivo español de Arte*, n.º 92, Madrid. 1960, y "Orfebrería religiosa en Guatemala", *Congreso Internacional de Americanistas*, vol. IV, Sevilla, 1966.

trabajos precisamente una puesta al día de la bibliografía al respecto <sup>3</sup>. Entre todos los estudios hasta hoy publicados, la plata peruana ha presentado siempre un grave problema de identificación debido a la ausencia casi total de marcaje, hecho éste que no ocurre en piezas americanas procedentes de otros países como por ejemplo las mejicanas y guatemaltecas, que suelen ir rigurosamente marcadas.

Después de los estudios realizados en la última década la plata peruana ha resultado ser bastante más abundante en España de lo que se creía, y a su vez estos estudios han permitido el establecimiento de unos modelos estilísticos que han ayudado a la clasificación de obras indocumentadas.

Los principales puntos de apoyo para el estudio de la platería peruana consisten en las referencias documentales y en las inscripciones que algunas de las piezas contienen, ya que como hemos dicho las marcas de ciudad, contraste o platero son prácticamente inexistentes. No obstante en algunos casos se han hallado las marcas llamadas del “quinto”, correspondientes al pago de impuestos existente en toda América, que se representa por una coronita real.

Por otra parte hay que añadir que la preocupación de los investigadores peruanos y europeos en mostrar las numerosas piezas de plata existentes en el país les ha llevado a montar varias exposiciones tanto en Perú como en el extranjero, realizando catálogos que naturalmente han sido un punto de referencia vital para los interesados en el conocimiento de la plata peruana <sup>4</sup>.

Sobre la platería peruana se han sacado a la luz obras y artistas de Cuzco <sup>5</sup>, Potosí <sup>6</sup> y Lima, en su mayor parte. A este respecto hay que añadir que algunas obras generales se han ocupado también del arte de la platería en otras ciudades peruanas, y en el caso de Lima recientes investigaciones han tratado incluso sobre la organización del gremio de plateros en esta ciudad <sup>7</sup>.

3. Sanz, M.J.: “La platería hispanoamericana. Estado de la cuestión” *Actas del VI Jornadas de Andalucía y América*, Tomo I, Sevilla, 1987.

4. Los catálogos más importantes son: Lavallo, J.A. y Lang, W.: *Platería Virreynal* Lima, 1974; Ribera, A.L. y otros: *Trois siècles d'Orfèvrerie Hispanoamericaine*, París, 1986; Ribera, A.Al. y Schenone, H.H.: *Platería Sudamericana de los siglos XVII al XIX*, Munich, 1981, *Plata y plateros del Perú. Tres siglos de platería peruana*, Nueva York, 1986. Esteras, C.: *Orfebrería Hispanoamericana, siglos XVI -XIX*, Madrid, 1986; Heredia, M.C. y Orbe Sivate, M. y A.: *Arte Hispanoamericano en Navarra*, Pamplona, 1992.

5. Cornejo Bouroncle, J.: *Derroteros del arte cuzqueño*, Cuzco, 1969.

6. Chacón, Torres, M.: *Arte virreynal en Potosí*, Sevilla, 1973.

7. Heredia Moreno, M.C.: “Cálices peruanos en Navarra”, *Príncipe de Viana*, nos. 160-161, Pamplona, 1980, “Noticias sobre plateros limeños de los siglos XVI y XVII (1535-1639)”, *Laboratorio de Arte*, n.º 2, Sevilla, 1989, “Ordenanzas de los plateros limeños del año 1633”, *Archivo español de Arte*, Madrid, 1992, y “Ordenanzas de la platería limeña del año 1778”, *Laboratorio de Arte*, n.º 5, Tomo II, págs. 59-78, Sevilla, 1992. Heredia, M.C.: “Notas sobre plateros limeños de los siglos XVII-XVIII y XIX”, *Cuadernos de Arte Colonial*, Madrid, 1992, n.º 8, págs. 29-75, Ramos Sosa, R.: “Los plateros de la catedral de Lima”, *Laboratorio de Arte*, n.º 5, Tomo II, págs., Sevilla. 1992.

## PIEZAS DE PLATA LABRADA PERUANA EN SEVILLA

La ciudad de Sevilla fue, primero, el único puerto de comercio con América, y después uno de los más importantes, pues aunque Cádiz tomara el protagonismo a partir del siglo XVIII, la ciudad hispalense siguió teniendo importantes organismos relacionados con el comercio de América, como por ejemplo la Casa de la Moneda.

A lo largo de los siglos XVI y XVII la plata que llegaba a Sevilla procedía del Continente Americano, pero principalmente de Perú, ya que en este país se hallaban las más ricas minas del continente, como las de Potosí, descubiertas en 1533 en el cerro de este nombre, y a cuyo pie surgió la imperial ciudad de Potosí en 1545, que tuvo una de las tres casas de Moneda de América.

En realidad el trabajo de la plata en el Nuevo Mundo estuvo bastante restringido en sus comienzos, más en Méjico que en Perú. En este último país la ley, dada por Carlos V en 1526 prohibiendo el ejercicio del arte de platero, duró poco tiempo pues se derogó en 1533. A partir de esta fecha podía trabajarse la plata labrada en Perú con la única condición de que las fundiciones se hiciesen en la Casa de la Moneda. Años más tarde –en 1559– se impone, como en el otro virreynato –Méjico–, la obligación de quintar la plata, pero estas normas no debieron cumplirse pues hoy día, como ya hemos dicho y es notorio, las obras peruanas rara vez van marcadas.

En 1680 una nueva ley recordaba la obligación de quintar y marcar la plata, norma que fue muy mal recibida en Lima ya que los plateros cerraron sus tiendas durante seis meses, lo que muestra con bastante claridad la resistencia al marcaje de los limeños<sup>8</sup>.

Esta plata llegaba a la ciudad del Guadalquivir mayoritariamente en barras o lingotes numerados y marcados, como han demostrado los documentos y las piezas halladas recién en los naufragios. Desde este punto se distribuía, yendo la mayor parte a la Casa de la Moneda de Sevilla, y posteriormente a las otras casas de Moneda de España, y otra parte quedaba en poder de los grandes almacenistas que la compraban y revendían luego a los particulares, ya fuesen orfebres, mercaderes, o simples ciudadanos.

Mucho menor era la cantidad de plata labrada que venía en los barcos de América, pues esta correspondía en su mayor parte a regalos que los indios hacían a sus lugares de origen, o bien personas que volvían de América trayendo consigo su ajuar de plata realizado allí, donde la materia prima, como la mano de obra eran más baratas.

---

8. Sobre estos aspectos tratamos en "Relaciones entre la platería española y la americana durante el siglo XVII", *III Jornadas de Andalucía y América*, Tomo I, Sevilla, 1985.

En la actualidad, y a juzgar por lo que nos refiere la documentación de los siglos XVII y XVIII, las piezas conservadas tanto en Sevilla como en otros lugares de la Península, son una mínima expresión de las cantidades que llegaron a lo largo de los siglos mencionados. Por otra parte los ricos ajuares encontrados recientemente en los navíos Nuestra Señora de Atocha y Margarita, naufragadas en 1622 en aguas del Caribe, muestran la cantidad de plata labrada que, al menos durante el siglo XVII venía desde América a Sevilla. Así mismo el naufragio de Nuestra Señora de la Concepción, en aguas filipinas en 1638, muestra igualmente que también venía plata labrada de otros lugares<sup>9</sup>.

Así pues podemos darnos cuenta como serían los cargamentos de plata que a menudo llegaban a Sevilla.

El estudio exhaustivo de la plata peruana en Sevilla y la provincia aún no ha sido completado, sin embargo la realización de Catálogos, Inventarios y Guías<sup>10</sup> ha permitido conocer la mayoría de las obras existentes, de las que se han recogido una serie de piezas que, por sus inscripciones, documentación o claro estilo pueden situarse como piezas realizadas en Perú.

Otras obras por el contrario sólo presentan una aproximación estilística o técnica al estilo peruano y por ello no se incluyen aquí, ya que están pendientes de ciertas comprobaciones. Algunas de ellas que se han incluido han sido calificadas como dudosas.

El conjunto de obras de plata que se halla en Sevilla y la provincia es bastante abundante y presenta tipologías diferentes, siendo las marcas muy escasas, según ya advertimos al inicio, como característica de las piezas peruanas.

Las que hemos hallado en Sevilla y su entorno pertenecen casi todas al siglo XVIII, pudiendo situarse alguna a fines del XVII. Su tipología es muy variada pues va desde obras de gran envergadura como custodias y frontales de altar, hasta piezas de pequeño tamaño como cálices, atriles, candeleros, etc.

La obra más antigua es la custodia del convento de San Antonio de Padua de Sevilla, dada a conocer por primera vez por nosotros en 1976, pero no identificada en esta ocasión como obra peruana<sup>11</sup>. Posteriormente la Dra. Heredia, que

9. Para los naufragios en el Caribe véase Hartrop, C.: "New light on Spanish seventeenth century silver", *The silver society Journal*, London, 1990. En lo que se refiere a los naufragios en aguas de Filipinas hemos de agradecer a la Doctora Beatriz Chadour la consulta que nos hizo, así como la información sobre determinadas piezas.

10. Hernández Díaz, J.; Sancho Corbacho, A. y Collantes de Terán, A.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, 4 Tomos, Sevilla, 1949-1955. Morales, A.; Sanz, M.J.; Serrera, J.M. y Valdivieso, E.: *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, 2.<sup>a</sup> edición, 1989. Morales, A.; Oliver, A.; Pleguezuelo, A.; Sanz, M.J.; Serrera, J.M. y Valdivieso, E.: *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, 2 tomos, Madrid, 1982 y 1983.

11. Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, tomó I, págs. 125-6, tomo II, pág. 365, figs. 65-66.

había hallado ejemplares semejantes documentados como peruanos en las provincias de Huelva y Navarra, pudo clasificarla como obra peruana de hacia 1700<sup>12</sup>. La pieza es de plata dorada y de una excepcional riqueza en lo que a esmaltes y piedras preciosas se refiere (fig. 1), pero ha sufrido, como ya apuntamos nosotros en la primera referencia a la pieza, una importante reforma a comienzos del siglo XIX, consistente en la incorporación de un pelícano de astil, (fig. 1a) y una segunda ráfaga exterior con la cruz del remate que aumenta considerablemente el diámetro del sol (fig. 1b). Asimismo una serie de piedras preciosas añadidas desordenadamente han variado su primitivo aspecto ostensiblemente.

Abstrayendo estas reformas podemos imaginárnosla como las otras custodias no alteradas, es decir, como pieza muy moldurada, con gran cantidad de asas, abundantes acantos con nervios cubiertos de rosarios de perlas, figuras humanas vegetalizadas y bellos esmaltes traslúcidos. Efectivamente todos estos elementos los encontramos en la custodia de San Antonio de Padua, aunque algo enmascarados por las piedras preciosas añadidas, y sobre todo por las partes también añadidas entre fines del XVIII y comienzos del XIX. Para introducir el pelícano en el astil le fue necesario cortarlo, y luego a la hora de recomponerlo colocaron la parte seccionada en otro eje vertical diferente al primitivo, tras las alas del pelícano. Sobre estas alas se situaron dos ángeles de ruda factura, que sostenían el libro de los Siete Sellos y el Cordero en reposo sobre él. Tanto el pelícano como el cordero se sitúan en línea con el primitivo vástago de la custodia actuando como una prolongación de él. La otra adición visible es una segunda ráfaga de rayos lisos y biselados, que se circunscribe a la primera de tipo vegetal, y que estilísticamente no coincide con ella, ya que este modelo de rayos biselados no aparece hasta mediados del siglo XVIII. Además de estas reformas estructurales hay que añadir las decorativas consistentes en una serie de piedras preciosas como las esmeraldas, y otras semipreciosas, o simples cristales que cubren toda la pieza. Sin embargo algunas de las pequeñas joyas de oro y esmeraldas que se hallan en la base de la ráfaga primitiva podrían corresponder a la época inicial, ya que la custodia del convento de Santa Clara de Cuzco tiene unas muy semejantes. Es interesante hacer notar que la sirena representada en la parte frontal bajo el viril, ha sido seccionada en toda su mitad anterior para cubrirla con una rica joya de esmeraldas y diamantes.

Un problema que presenta esta restauración es el cambio de lugar de algunos esmaltes, pues los hallamos en parte superpuestos a las partes añadidas, siendo como son primitivos. Probablemente en la restauración del sol, se pusieron algu-

---

12. Heredia, M.J.: "Problemática de la orfebrería peruana en España. Ensayo de una tipología", *Príncipe de Viana*, n.º 175, Pamplona, 1985, pág. 23.

nos sobre la nueva ráfaga exterior quitándolos de otro lado, o copiando los antiguos, con el fin de unificar los dos estilos de la pieza, es decir la parte primitiva realizada a fines del siglo XVII o comienzos del XVIII, con la parte realizada un siglo después.

Otras muchas custodias semejantes se recogieron posteriormente en la provincia de Huelva, que formó parte del Reino de Sevilla hasta el siglo XIX, y estas piezas afortunadamente no han sido alteradas. Entre ellas pueden citarse las de Ayamonte y Fuenteheridos, esta última más sencilla <sup>13</sup>.

Otro conjunto de gran interés, dado a conocer y clasificado anteriormente por nosotros, es el que forman las dos credencias con sus cuatro candeleros de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla <sup>14</sup>.

La credencia es un pequeño altar lateral que sirve para poner los objetos de culto usados durante la misa y otras ceremonias litúrgicas, es decir una especie de mesa auxiliar. Las dos de la Capilla Real están situadas en las gradas laterales de la subida al altar mayor. Se forman por un frontal, unas gradillas montadas sobre él, y un remate compuesto por dos candeleros en forma de águila bicéfala. Las dos piezas no son exactamente iguales en lo que se refiere al frontal, pero si lo son en las gradillas y en los candeleros. Su aspecto decorativo es del más puro barroco, con temas vegetales y elementos simbólicos de la Divinidad.

El *frontal del lado izquierdo* presenta una superficie dividida en tres bandas verticales, la del centro de mayor anchura, con cuadrilóbulo central que contiene el anagrama de Jesús, y las laterales decoradas únicamente con los temas vegetales. En la parte superior corre una banda horizontal que finje el paño de altar con su fleco correspondiente, y se decora en el centro con escudo de castillos y leones, correspondientes al patronazgo de la capilla. Lleva una inscripción que dice: "Capellán y esclavo de esta divina Señora. Año de 1739". Esta inscripción sin nombre probablemente sea la segunda parte de una primera desaparecida en alguna restauración (fig. 2).

El estilo de la obra es absolutamente concordante con todo lo español coetáneo, es decir, compuesto por decoración de flores carnosas de seis pétalos combinadas con tallos y capullos del mismo aspecto. La vegetalización es tal que hasta el anagrama de Cristo del medallón central está realizado con formas vegetales. No se aprecia en él ninguna marca.

Las gradillas superiores presentan una ornamentación también barroca pero de sentido diferente. Su decoración se compone de tallos de distribución más compleja y de aspecto algo más plano. En esta zona aparecen distintas marcas de plateros sevillanos de la segunda mitad del XVIII como las de Nicolás de Cárde-

---

13. *Ibidem*, figs. 2, 3, 4 y 12.

14. Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana...*, tomo I, fig. 123, tomo II, págs. 189-90.

nas, Felipe García, Blas Amat y Domínguez. Todas estas marcas parecen corresponder a restauraciones o remarcajes, o quizás a distintas partes realizadas por ellos, aunque esto último no parece demasiado probable por la unidad de estilo de todas las partes de las gradillas.

El remate son dos candeleros formados por una plancha de madera revestida de plata y adosada a un vástago que sostiene la vela. La decoración de la plancha de plata consiste en un águila bicéfala en relieve, y destacada sobre los motivos vegetales, que se remata por un ángel indígena con faldellín de hojas. Estas águilas no son fijas sino intercambiables por lo que pueden corresponder lo mismo a este altar que al otro. Cada una de las águilas lleva una inscripción:

1.<sup>a</sup> “El señor Don Antonio de la Torre licenciado capellán de esta Real Capilla año de 1757”.

2.<sup>a</sup> “Estas águilas las dio de limosna Doña Ana Sa<sup>o</sup> de los Reyes”.

El *frontal lateral derecho* (fig. 3) tiene una distribución decorativa completamente diferente, y asimismo los temas ornamentales son también diferentes. Estos se forman por tallos enrollados de estilo claramente barroco, pero entre ellos nos aparecen grandes flores sino alguna que otra pequeña plana y de cuatro pétalos. La distribución ornamental es a base de cuadrícula <sup>15</sup> –15 cuadrados en el cuerpo del altar y 6 formando el fingimiento superior del paño de altar–. La obra está dedicada a la Virgen y su anagrama aparece en el cuadrifolio central en letras también vegetalizadas. En los cuadrados de los laterales y de la parte superior van los símbolos de las letanías a María, y en los ángulos superiores el escudo real. Lleva una inscripción que dice: “Este frontal lo dio Don Juan Gallardo, Capellán Real de Nuestra Señora de los Reyes, año de 1759”. Las marcas de Domínguez que aparecen junto a la giralda en las gradillas superiores son idénticas a las de las gradillas del altar izquierdo, así como su estilo decorativo.

Las águilas del remate son también idénticas a las del otro lado, y llevan las inscripciones siguientes:

1.<sup>a</sup> “Humilde devoto de Nuestra Señora de los Reyes el marqués de San Antonio y Saldaña”.

2.<sup>a</sup> “Superintendente de la Real Mina de Huancavelica en los Reinos del Perú”.

Estas dos águilas tienen la marca del quinto real consistente en una corona, y una marca ilegible en la que se aprecian cinco letras con gran dificultad.

Parece claro que las águilas son obra peruana de la segunda mitad del siglo XVIII pues la inscripción y marca lo acreditan. Asimismo las otras dos águilas que no tienen marca, y la inscripción no aclara su origen, puede pensarse que sean también obras venidas de Huancavelica ya que su identidad con las marca-

15. Taullard, A.: *Platería sudamericana*, Buenos Aires, 1941, fig. 75.

das y documentadas es absoluta. Cabe apuntar que fuesen una imitación de las primeras, pero no parece probable.

En lo que se refiere a los frontales, el izquierdo por su estilo parece obra sevillana, aunque se hallan en Perú obras muy parecidas en la decoración. El derecho por sus temas y su distribución decorativa podría ser también obra peruana, aunque nada hay que lo asegure pues ni la inscripción ni los punzones lo confirman. Ambos frontales han sufrido muchos ensamblajes y restauraciones, y probablemente las marcas de la giralda y las nominales que se hallan deben datar de fechas más tardías. No obstante la distribución decorativa en cuadrícula del frontal derecho recuerda el gusto compartimental de la ornamentación americana, así como el tipo de flores, tallos y emblemas marianos, como se ve en algunos ejemplares conservados <sup>16</sup>.

El altar con gradilla parece también de origen ultramarino, o al menos más usado allá que aquí pues se encuentran estos modelos con bastante abundancia en Canarias, de tanta influencia americana, y desde luego en Perú.

En lo que se refiere a los candelabros, su tipología es claramente peruana, pues ese tipo de vástago con plancha de madera recubierta de plata es bastante ajeno a la platería española.

Este mismo modelo pero de diseño más puramente indígena lo hallamos en la localidad sevillana de Utrera, en la parroquia de Santa María de la Mesa <sup>17</sup> (fig. 4).

Se trata de seis candelabros que pertenecen a la Hermandad Sacramental, y que responden a ese modelo de placa de plata repujada sobre plancha de madera que se adosa al vástago central. La ornamentación aquí está formada por seis hermosos ramos de hojas o plumas que rodean a un personaje mitad humano y mitad vegetal, en cuya cabeza va un cesto conteniendo las mismas plumas. En el vientre de los personajes va una inscripción que dice: "Esclavo del Santísimo Sacramento Don... Saldaña, superintendente de la Real Mina de Huancavelica en los Reinos del Perú". Además de las inscripciones aparece el punzón de Saldaña en los seis candeleros.

Evidentemente parece que se trata del mismo personaje que donó los de la Capilla Real de la catedral de Sevilla, aunque la inscripción se halla incompleta, pero lo más interesante es el punzón o marca que muestra el mismo apellido que el donante. Esta coincidencia puede interpretarse de varias formas; podría ser un punzón de propietario; podría ser también un punzón de contraste apellidado como el donante, quizá por ser pariente; o bien quizás sea el mismo donante el

16. *Ibidem*, figs. 138-139.

17. Esta pieza fue dada a conocer por nosotros por primera vez en *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, 1981, reimp. 1989, pág. 560, fig. 515, y más tarde en *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, tomo II, Madrid, 1985, pág. 415.



que aparece en la marca, ya que al ser superintendente de la mina desempeñase también una especie de supervisión sobre la plata labrada en Huancavelica, es decir, que en último extremo sería el contraste de la ciudad.

Piezas semejantes a estas pero de menos calidad se hallan en colecciones privadas en Lima, alguna en forma de pila de agua bendita cuya placa superior de plata labrada lleva también una figura con los brazos elevados, pero cuya fecha más tardía presenta ya la decoración de rocallas (fig. 5). En la misma línea y con la misma utilidad de candelero se halla también una pieza con ángel y rocallas que sostiene en su cabeza el plato del candelero<sup>18</sup>. Piezas algo diferentes pero con la misma estructura ornamental se expusieron recientemente en París y Lisboa<sup>19</sup>. Y finalmente este tipo de piezas las hallamos fingiendo un ramo plano de flores dentro de un florero en el Alto Perú (Bolivia) con la denominación de "mayas"<sup>20</sup>.

Además de estas piezas de origen peruano comprobado, hay otra serie de obras probables en la ciudad y en la provincia de Sevilla que se hallan pendientes de una confirmación documental. Entre ellas pueden citarse una serie de cálices con decoración plana, superpuesta y temas claramente indígenas como el de Setefilla en Lora del Río (Sevilla) con ángeles orantes, en la decoración y vástago muy semejante a otros localizados en otras regiones españolas<sup>21</sup>. Otra pieza más decorada aún es el convento de las Jerónimas de Morón de la Frontera (Sevilla), de estilo barroco como la anterior, y con figuras danzantes en el vástago.

Clara relación con las piezas peruanas guardan algunos atriles como el del convento del Carmen de Estepa (Sevilla) (fig. 6), obra barroca de plata calada que presenta el emblema del Carmelo en su parte principal, y a la Virgen del Carmen en la parte baja flanqueada por los Santos Juanes. El tratamiento de decoración calada sobre fondo de terciopelo se halla bastante relacionado con piezas de mediados del XVIII en el Alto Perú<sup>22</sup> (fig. 7), así mismo el vestido de la virgen y sobre todo su corona bulbosa son características más americanas que españolas.

En la segunda mitad del XVIII puede datarse una funda de cáliz (figs. 8 y 9) de la parroquia de San Juan de Marchena (Sevilla) que contiene bordes de plata con unas extrañas rocallas ondeantes en los cierres, que son idénticas a las que aparecen en una diadema peruana de San Antón de la parroquia de San Antonio Abad de Trigueros (Huelva), cuya inscripción dice: "A devoción de Don Sebas-

---

18. Lavallo, J.A. y Lang, W.: *ob. cit.*, figs. 95 y 132.

19. Ribera, A.L.: *ob. cit.*, págs. 25 y 26.

20. Ribera, A.L. y Schenone, H.H.: *ob. cit.*, fig. XIV, pág. 155.

21. Heredia, M.C.: "Cálices peruanos en Navarra", figs. 3 y 4.

22. Ribera, A.L.: *Trois siecles...*, n.º 19, págs. 52-52.

tián García en el año 1787. Plata del Cerro Rico de Potosí”<sup>23</sup> (fig. 10). Además de la semejanza de las grandes rocallas ondeantes, las cresterías de ambas piezas son iguales como puede apreciarse.

Por otra parte este tipo de rocallas las hallamos en numerosas piezas peruanas, como por ejemplo la aureola del Museo de la Merced de Cuzco, o los sagrarios de plata de San Martín y Santa Mónica de Potosí, o la sacra del Museo Eclesiástico de la catedral de Sucre (Bolivia), o el atril de una colección privada de la Paz (Bolivia), por citar algunos ejemplos.

Una obra interesante y bastante tardía, del siglo XIX, es el pequeño y estilizado candelabro, de tres brazos, de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla que presenta en un vástago a un indio danzante cuya tipología responde a un modelo peruano de la misma época y bastante abundante en las colecciones privadas de Lima. No obstante la pieza sevillana lleva marcas cordobesas, por lo que hay que pensar en un remarcaje de la pieza americana o bien de una copia española de una pieza peruana<sup>24</sup>.

Un capítulo de gran interés cuyo desarrollo no puede llevarse a cabo hasta que los archivos al respecto no sean exhaustivamente consultados, es el de las piezas de filigrana, ya que su semejanza técnica con las de otras nacionalidades americanas, e incluso con las españolas hace que sea poco menos que imposible su identificación.

Quedan pues aquí apuntadas noticias de piezas seguras, y de otras probables peruanas en Sevilla y su provincia, avance de un más amplio y exhaustivo trabajo que se halla en vías de realización.

---

23. Heredia, M.C.: *Orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980, tomo I, pág. 291.

24. Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana...*, tomo II, pág. 188.



Fig. 1.  
Custodia del convento franciscano de San Antonio de Padua. Sevilla.



Fig. 1a.



Fig. 1b.



Fig. 2.  
Credencia y candeleros de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla.  
Lado izquierdo del altar mayor.



Fig. 3.  
Credencia y candeleros de la Capilla Real de la catedral de Sevilla.  
Lado derecho del altar mayor.

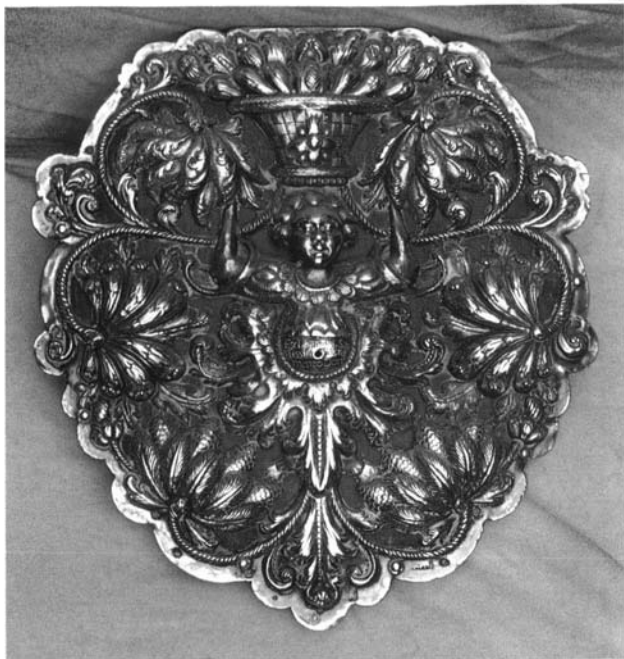


Fig. 4.  
Disco de plata aplicado a un candelero de la Hermandad Sacramental  
de la parroquia de Santa María de Utrera (Sevilla).



Fig. 5.

Pila de agua bendita perteneciente a una colección privada de Lima.





Fig. 6.  
Atril del convento del Carmen de Estepa (Sevilla).



Fig. 7.  
Atril del Alto Perú (Bolivia). Colección Privada.

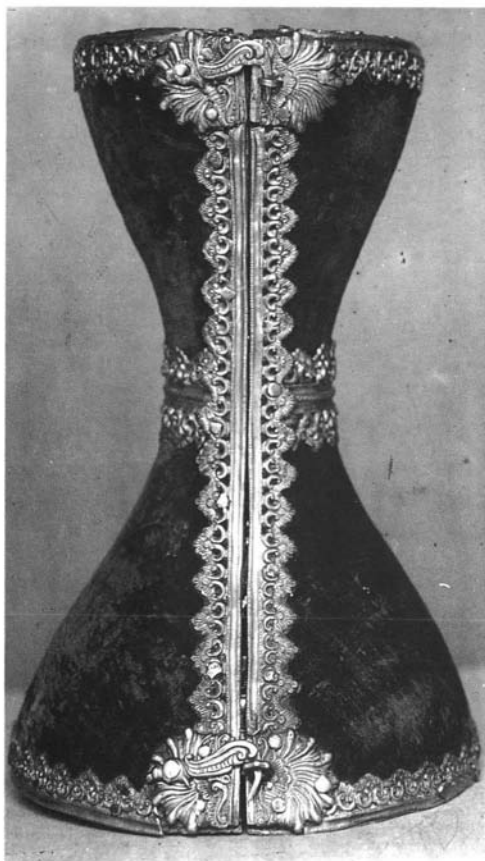


Fig. 8.

Estuche de cáliz de la parroquia de San Juan de Marchena (Sevilla).



Fig. 9.  
Basamento de la pieza anterior.

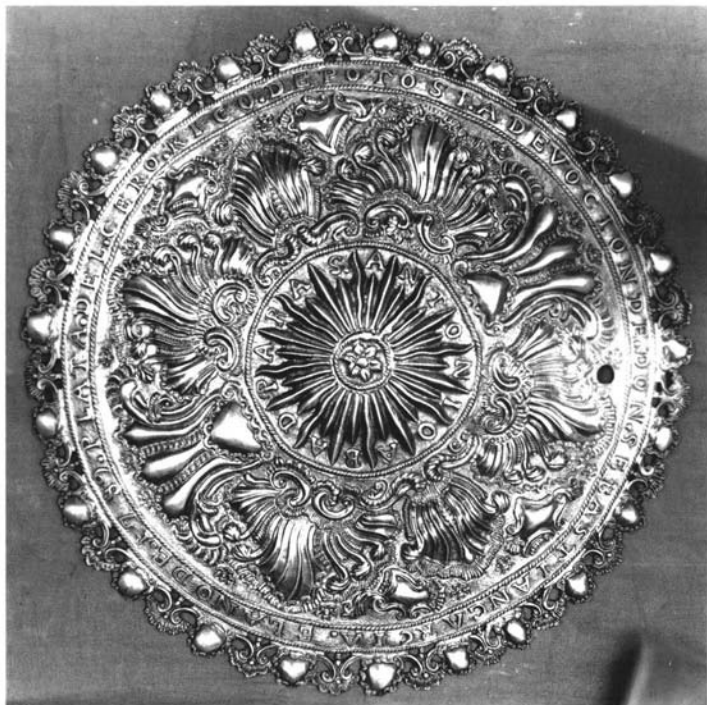


Fig. 10.

Diadema de San Antonio Abad de la parroquia de Trigueros (Huelva).