

MARC MILLAN RABASA

LA PLATERÍA DE ZARAGOZA (1590-1635)

Junio de 2025 [Director: Jesús Criado Mainar
(Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal

Presidente: Dr. Aurelio Á. Barrón García (Universidad de Cantabria)

Secretaria: Dra. Rebeca Carretero Calvo (Universidad de Zaragoza)

Vocal: Dr. Julien Lugand (Université de Perpignan - Via Domitia)

La tesis doctoral *La platería de Zaragoza (1590-1635)* tiene su origen en un Trabajo de Fin de Máster defendido en 2019 y centrado en la figura del argentero francés Claudio Iennequi, activo en Zaragoza entre 1606 y 1633. Los resultados de esta investigación apuntaron a la posibilidad de efectuar un trabajo más amplio que abarcase la actividad artística de los cofrades de San Eloy en la capital aragonesa y permitiese profundizar en su producción en el marco de la tendencia clasicista que predomina en la península Ibérica en plata a finales del siglo XVI e inicios del Seiscientos.

Con este objetivo, en primer lugar, hemos abordado el funcionamiento de la cofradía de plateros de Zaragoza. Nuestro estudio ha desvelado que en el periodo propuesto se buscó ejercer una mayor vigilancia en las competencias de esta institución que afectó al acceso a la maestría y a los órganos de control del gremio. Muestra de ello son la creación del cargo de detenedor del libro de hurtos, que salió vacante por primera vez en 1587, y la redacción de unas nuevas ordenanzas en 1602. Aunque no sabemos si se llevaron a la práctica, estas permitían la elección del cuadro de honor a iniciativa del consistorio, que tendría como consecuencia una selección más controlada del equipo de gobierno. En 1607 y 1617, se añadieron nuevos capítulos para endurecer las condiciones del examen y se explicitaron las normas ya vigentes acerca de la ley de la plata.

También pueden vincularse estas circunstancias con la renovación del punzón de Zaragoza en el último decenio del siglo XVI y la creación de una segunda marca exclusiva para la plata de reales. La segunda aparece por primera vez en uno de los relicarios de monseñor Francisco Peña para la iglesia de Villarroya de los Pinares, realizado alrededor de 1613; así como en los brazos relicario de San Valero y San Ramón de la catedral de Barbastro, donados en 1620. Ambos punzones siguieron en uso hasta, al menos, 1687. Cabe señalar, sin embargo, que fueron numerosas

las piezas en las que se prescindió del marcaje, como sucedió en otros muchos centros plateros peninsulares del siglo XVII.

Por otra parte, la presencia de las mujeres en la corporación profesional no fue posible. Esto no significó su ausencia en los obradores, algo que se ha podido atestiguar en el caso de diversas esposas, hijas o hermanas de los maestros del oficio. Su experiencia y vinculación personal con la actividad profesional era considerada dentro de la política familiar y las capacitaba para emprender las tareas de dirección. Hemos documentado diversas mujeres que heredaron las herramientas del taller y contrataron aprendices teniendo hermanos o hijos en edad de afrontar dichas responsabilidades. Entre ellas, destacan Ana María Llorente, que mantuvo durante un trienio el cargo de platera del Pilar y de la Seo; y, especialmente, Catalina de Ansa. De esta última podemos asegurar la continuidad del taller, asistida por diversos plateros que trabajaron a sus órdenes, además de retener durante una década el cargo de platera del Pilar junto a su hijo menor de edad.

Una vez tratado el funcionamiento del oficio, también hemos abordado a los argenteros como individuos que demuestran insalvables diferencias económicas, sociales y culturales entre ellos. Aunque la institución fue utilizada públicamente para dar visibilidad al grupo e, incluso, para exponer algunas reivindicaciones acerca de su consideración liberal, creemos que no todos los cofrades de San Eloy eran capaces de defender tales postulados.

Si bien los privilegios conseguidos por los plateros hispánicos estaban en la base de algunas reclamaciones de todo el sector artístico, el conocimiento teórico no se convirtió en algo generalizado. De la misma manera, aunque todos los maestros eran capaces de producir dibujos, fue muy común reservar el diseño de los objetos a pintores y escultores, especialmente en las empresas más complejas. Sin embargo, se ha documentado que Diego Arnal y Claudio Iennequi defendieron con frecuencia proyectos de su firma. Todavía podemos sumar a estos argumentos el trabajo como grabadores que desarrollaron otros colegas como Juan y Pedro de Sabogal, Domingo Gordox, Felipe de Renedo y José Vallés, además del propio Iennequi.

Las diferencias en el ámbito económico son más explícitas y se han constatado a través de las mandas testamentarias, los inventarios de bienes, los vínculos familiares, el grado de infanzonía, las propiedades inmuebles y la vestimenta. Además, fue frecuente combinar el trabajo artístico con la compraventa de otros objetos y materiales, la gestión agrícola o el negocio inmobiliario, hasta el punto de que podían convertirse en actividades más lucrativas. Mediante esta estrategia, familias de argenteros como los

Monzón, los Bocal o los Orphelin acumularon considerables patrimonios. Sin duda, el caso más significativo es el de Mateo Orphelin *mayor*. Hijo, padre y hermano de plateros, consiguió que los ingresos procedentes de los campos inmobiliario, agrícola, ganadero y del arrendamiento del señorío de Alfocea superaran a los del trabajo de la plata. Esto le permitió abandonar la cofradía de San Eloy en 1619.

Por este mismo motivo, la estabilidad financiera no siempre fue paralela al éxito profesional. Encontramos entre las economías más frágiles a Claudio Iennequi, pese a su vinculación durante dos décadas con la catedral del Salvador y a los importantes proyectos realizados para instituciones de todo Aragón.

Los domicilios de los plateros fueron uno de los principales lugares en los que se plasmaron estas diferencias. A través de las relaciones de bienes y de las últimas voluntades hemos podido atestiguar la bonanza de algunos hogares a través del mobiliario, el ajuar textil o la existencia de un oratorio. Además, en algunos casos hemos apuntado a que sus propietarios podrían haber abandonado la actividad manual años antes de su fallecimiento, precisamente a causa de su situación acomodada.

En otros casos, la continuidad del trabajo artístico ha quedado demostrada durante todo su arco vital y, además, con talleres muy bien equipados en el momento de realización del inventario, siempre cercano a la defunción del platero. Tal y como sucedía en otros ámbitos profesionales, lo más común fue situar el obrador en la planta baja de la vivienda.

Pese al reducido número de relaciones conservadas y localizadas con respecto al total de talleres activos entre 1590 y 1635, el análisis de estos documentos nos ha permitido poner de relieve ciertas diferencias y similitudes. Fue general la falta de diferenciación clara entre la tienda y el espacio de trabajo, siendo la única división un tablero para mostrar las piezas a la venta regular, quizás el mismo que se usaba para realizar algunas labores. El mobiliario de este espacio incluye estantes, armarios y vitrinas, mientras que en el taller fueron frecuentes los cajones, mesas de trabajo, cepos y tases. Muchas de las herramientas se repiten, aunque la variedad y el número de ellas varía, siendo los talleres mejor surtidos los de Diego Arnal y Miguel Cubels. La revisión de esta información también ha permitido constatar la ya conocida división entre plateros y plateros de oro aunque, en la práctica, no era tan estricta y encontramos géneros diversos de objetos en un mismo establecimiento. Esto no contradice una cierta especialización de las herramientas, habilidades y técnicas practicadas por los maestros.

En relación con el proceso creativo de la obra, también hemos atestiguado la existencia de dibujos y modelos en el taller, aunque las descrip-

ciones no siempre son lo suficientemente detalladas como para conocer la cantidad o su contenido. Sí hemos podido precisar la existencia de algunos referentes ornamentales y decorativos plasmados en las obras, así como la llegada de la obra escrita de Juan de Arfe a Zaragoza en 1592.

Buena parte de este trabajo se llevaba a cabo en el domicilio del artífice, pero también se confeccionaban dibujos en compañía del comitente o en el lugar de destino de la empresa que se iba a contratar. Estos diseños, en calidad de muestras, trazas o modelos, se documentan con más de detalle en los contratos. Se trata de elementos con carácter legal que servían al cliente para fijar el acabado final de su encargo pero que también debían plasmar las capacidades creativas del platero u otro artista contratado para su confección. Además, no solo existieron los referentes gráficos, sino también los escultóricos en madera, yeso, cera o barro y los moldes metálicos que ayudaban a dar forma a la plata.

La existencia de dibujos y esculturas con carácter contractual responde a un modo de adquirir las piezas del que, relativamente, ha sobrevivido bastante documentación. Sin embargo, no era el único. En el caso de la catedral del Salvador y del templo colegial del Pilar se han descrito con detalle las relaciones establecidas entre sus respectivos cabildos y los plateros encargados del cuidado de los bienes de plata y oro de la sacristía. Este privilegio aportaba una posición de estabilidad y, además, situaba al platero en un lugar preferente a la hora de recibir encargos de ambas instituciones.

Una tercera posibilidad, peor documentada, fue la venta directa en el establecimiento. Los inventarios, exámenes y otras referencias señalan que la actividad del taller pretendía autoabastecerse de los objetos con mayor volumen de mercado que no precisaban de personalización, como piezas de vajilla, anillos, pendientes y botones. En cuanto a los elementos de carácter devocional producidos en serie pueden destacarse las representaciones de la Virgen del Pilar, que a inicios del Seiscientos ya alcanzaron un éxito más que considerable entre la clientela.

Tras las cuestiones tocantes al proceso creativo y material de las piezas, a los tipos de contratación y al suministro de los diferentes materiales preciosos y auxiliares en el mercado zaragozano, se ha profundizado en las relaciones establecidas entre los argenteros locales y los de otras regiones. En este epígrafe, se ha atestiguado que la recepción de las novedades artísticas generadas en los talleres castellanos llegó, en primer lugar, por vía directa. Ha resultado muy significativo encontrar a maestros madrileños, toledanos, vallisoletanos o conquenses en la capital aragonesa, ya sea de manera puntual o fijando su residencia habitual. Asimismo, este movimiento se produjo en dirección inversa, por lo que los plateros

locales pudieron observar y aprender personalmente las tendencias en boga en la capital hispánica. Tampoco hemos olvidado el papel de las visitas reales y la presencia de personajes políticos del ámbito cortesano, que pudo resultar igual de sugestiva en la imposición de nuevas modas.

En cuanto a los contactos con otras regiones que también recogieron por cuenta propia las novedades artísticas destaca Navarra. En este ámbito geográfico, el episodio más destacado lo protagoniza José Velázquez de Medrano, artífice que poseía un profundo conocimiento de las tendencias clasicistas. Algunas de las más relevantes instituciones eclesiásticas aragonesas prefirieron su taller frente a los de los plateros locales, lo que hubo de ser un revulsivo para la modernización de las formas en Zaragoza. A todo ello, podemos sumar sus contactos con argenteros como Claudio Iennequi, quien trabajó a sus órdenes durante el primer sexenio del siglo XVII.

En tercer lugar, existió una fuerte vinculación con la platería catalana, la cual se remonta a tiempos medievales. A inicios del Seiscientos, las relaciones seguían siendo muy estrechas y, de hecho, la documentación indica que la mayor parte de los plateros zaragozanos documentados fuera de Aragón se encontraban en Cataluña.

En cuanto al ámbito internacional, el caso francés se ha desvelado como el más destacado, puesto que entre los individuos transpirenaicos encontramos algunos de los nombres más relevantes de la platería aragonesa de nuestro periodo de estudio, como lo fueron Claudio Iennequi y la dinastía de los Orphelin. Nuestra investigación ha tenido en cuenta la inestabilidad política, religiosa, social y económica que les empujó a emprender este viaje, así como la tibia acogida por parte de sus colegas navarros y aragoneses.

Todo ello constata una intrincada red de contactos de la que los argenteros zaragozanos formaban parte y que les conectaba con los centros creadores y receptores de las diferentes tendencias artísticas. Sin embargo, esto no impidió la supervivencia de rasgos renacentistas y manieristas o de elementos de especial éxito en el ámbito regional. En cualquier caso, la introducción del clasicismo en la platería zaragozana se produjo alrededor del año 1600, así como la presencia de elementos decorativos procedentes de los talleres cortesanos se localiza desde el año 1620 en cálices, fuentes y custodias.

Para el estudio de las diversas tipologías producidas en los talleres aragoneses hemos tenido en cuenta el impacto del Concilio de Trento en relación con la veneración de los personajes sagrados, el cuidado de las reliquias, la atención al decoro litúrgico y el culto a la Eucaristía. Fueron

estos principios los que animaron a la renovación de los tesoros parroquiales y catedralicios en el periodo de estudio elegido.

En el caso de los vestigios corporales, el formato preferido para los relicarios fue el antropomorfo y, especialmente, el de busto, lo que ha resultado en un especial protagonismo de la escultura en plata en nuestro estudio. Esta configuración permitía aunar en un mismo objeto la veneración de las imágenes, los santos y las propias reliquias, además de entroncar con la tradición aragonesa instaurada por el pontífice Benedicto XIII tras la donación de múltiples ejemplares a varias instituciones eclesiásticas aragonesas, a destacar las tres cabezas que se conservan en la Seo de Zaragoza. A imitación de estas, diversos templos adquirieron piezas análogas como elemento de emulación de una imagen de poder conocida. En el ámbito formal, se ha comprobado la influencia de la producción escultórica italiana en nuevas composiciones de mayor dinamismo.

Los postulados trentinos también influyeron en el éxito de los dispositivos eucarísticos. En este sentido, se han localizado los primeros ejemplos de custodias de sol confeccionadas en Zaragoza, situándolos en la década de 1620. Asimismo, se ha documentado la confección de diversas custodias procesionales que, desgraciadamente, se han perdido, y numerosos copones y cálices. Este proceso también puede hacerse extensible al resto de tipologías del ámbito litúrgico que, como hemos comprobado a través de una selección de piezas, siguieron produciéndose en los obradores locales para animar a unas correctas prácticas cultuales.

Un segundo motor, en este caso propiamente aragonés, que animó algunos proyectos relevantes fue la defensa de la tradición pilarista. En este ámbito, la producción artística tuvo un papel importante en la escenificación de las disputas entre las instituciones implicadas. En todo momento, cuando las fuentes han sido explícitas al respecto, hemos querido contextualizar la funcionalidad de las piezas en el ámbito procesional y litúrgico, así como sus paralelismos en el espacio doméstico.

Por último, hemos recogido una extensa nómina de plateros que demuestra la vitalidad de los talleres zaragozanos durante nuestro periodo de estudio. De los 286 argenteros encontrados pueden destacarse algunos nombres. Entre aquellos que adquirieron la maestría profesional en la década de 1580, Diego Arnal sobresale como un artífice que ocupó paralelamente los cargos de platero de la Seo, el Pilar y el Reino, muestra de un prestigio profesional plasmado en piezas de gran mérito. En la generación posterior, que inició su actividad independiente en la primera década del siglo XVII, destacaron especialmente Claudio Iennequi y Miguel Cubels. El primero llegó a Zaragoza en 1606 de la mano de José Velázquez de Medrano y, en los años siguientes, recibió múltiples encargos

de carácter eucarístico y escultórico, con destacables resultados en toda su producción conservada. Por otra parte, Cubels supo aprovechar su privilegiada posición como platero del Pilar para organizar un relevante taller cuya longevidad le hace sobrepasar los límites cronológicos de la presente tesis doctoral.

ESTHER ORTIZ GUTIÉRREZ

**HISTORIA CRONOLÓGICA E ICONOGRÁFICA DEL CONJUNTO
ESCULTÓRICO DE LAS PUERTAS DE LA BASÍLICA DE NUESTRA
SEÑORA DEL PILAR DE ZARAGOZA**

Abril de 2025 [Director: Dr. José María Salvador González
(Universidad Complutense de Madrid)
y Tutor: Dr. V. David Almazán Tomás (Universidad de Zaragoza)]

Miembros del tribunal

Presidente: *Dr. Jesús Cantera Montenegro*
(Universidad Complutense de Madrid)

Secretaria: *Dra. Elena Barlés Báguena (Universidad de Zaragoza)*

Vocal: *Dr. Herbert González-Zyma (Universidad Complutense de Madrid)*

La basílica del Pilar es el monumento identitario por excelencia de los aragoneses. Su trascendencia religiosa y su calidad artística han traspasado las fronteras autonómicas, alcanzando reconocimiento nacional e internacional. Si bien es cierto que el Pilar ha suscitado la reiterada atención del mundo académico, aún quedan cuestiones por resolver. Este es el caso de las treinta y seis puertas con bajorrelieves marianos, prácticamente ignoradas por los investigadores, relegándolas a una mera obra ornamental de carácter menor. Sin embargo, la realidad es muy diferente ya que se trata de un conjunto escultórico de gran complejidad artística e iconográfica del que fueron partícipes prestigiosos artistas. Por consiguiente, la presente tesis tiene por objeto brindar una aproximación historiográfica y especialmente iconológica de las minusvaloradas puertas talladas de la basílica del Pilar. No obstante, conviene aclarar que esta investigación no es solo un estudio iconográfico, sino una historia iconológica mediante la cual se ha analizado individualmente el devenir simbólico de los emblemas del conjunto escultórico de las puertas del Pilar.