

# actas

XIII

CONGRESO

CEHA

ANTE EL NUEVO MILENIO

RAÍCES CULTURALES,

PROYECCIÓN Y ACTUALIDAD

DEL ARTE ESPAÑOL

XIII CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

*Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección  
y actualidad del arte español*

Granada, 31 de octubre - 3 de noviembre de 2000

*Volumen II*

© Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Granada

ISBN.: 84-8444-193-8  
Depósito Legal: Gr.-1.450/2000

*Fotocomposición, impresión y Encuadernación:*  
Editorial Comares, S.L. (Granada)

---

## Lo español y lo autóctono en el Barroco colonial: la platería americana de las iglesias de Villarrobledo (Albacete)

JOSÉ SÁNCHEZ FERRER

En Villarrobledo se conserva en buena parte un legado colonial encuadrado cronológicamente en el primer cuarto del siglo XVIII. Las obras fueron donaciones de miembros de la familia Morcillo.

Este noble linaje se instaló en Villarrobledo en la época bajomedieval; allí arraigó y desde entonces ha formado parte de la nobleza local y sus miembros han participado activamente en la historia de la villa. Tenemos noticias de varios que tuvieron una acción destacada en la empresa de Indias durante la primera mitad del siglo XVIII; de ellos únicamente señalaremos a dos, ambos directamente relacionados con la donación de las piezas del citado legado, don Diego y don Pedro Morcillo Rubio de Auñón.

Don Diego Morcillo Rubio de Auñón (1642-1730)<sup>1</sup>. Nació en Villarrobledo. Ingresó en la or-

den de la Santísima Trinidad, profesando en el convento de Toledo; estudió en Alcalá de Henares y pasó al convento de Madrid. Desempeñó numerosos cargos, entre ellos los de predicador de Carlos II y teólogo de la Real Junta de la Concepción. En 1704 fue presentado por Felipe V para el obispado de Nicaragua, pasando varios años más tarde —no antes de 1708— a ocupar la sede episcopal de La Paz. En 1711 fue nombrado arzobispo de Charcas y en 1716 Virrey interino de Perú, cargo que volvió a tener, esta vez en propiedad, desde 1720 a 1724. Ocupó la silla arzobispal de Lima en 1723. Murió en 1730 y estuvo enterrado en el panteón de los Virreyes hasta 1743, año que fueron trasladados sus restos a un mausoleo mandado construir por su sobrino don Pedro Morcillo en la capilla de la Concepción de la catedral de Lima. A lo largo de su vida realizó múltiples donaciones a las instituciones religiosas con las que tuvo mayor relación, destacando las que hizo a su pueblo natal.

Don Pedro Morcillo Rubio de Auñón (1683-1747)<sup>2</sup>. Nació en Villarrobledo. Fue sobrino car-

<sup>1</sup> Se trata sobre este prelado y virrey en la bibliografía siguiente: CAVALLERIA Y PORTILLO, Fco. de la. *Historia de Villa-Robledo*. (1751). Edición facsímil. Instituto de Estudios Albacetenses. Albacete, 1987. Págs. 177-210; ALCEDO, A. *Diccionario Geográfico de las Indias Occidentales o América*. BAE, I, 426. III. Págs. 28, 151 y 183; BAQUERO ALMANSA, A. *Hijos Ilustres de la Provincia de Albacete*. Madrid, 1884. Págs. 115-122; *Enciclopedia Universal*. Espasa Calpe. Tomo XXXVI. Pág. 949; EGAÑA, A. *Historia de la Iglesia en América Española*. BAC núm. 256. Madrid, 1966. Pág. 761; MENDIBURU. *Diccionario biográfico del Perú*. VIII. Lima, 1934. Págs. 16 y 28; SANDOVAL MULLERAS, A. *Historia de mi pueblo*. Villarrobledo, 1983; CAULÍN, A., HERNÁNDEZ CARRIÓN Y MOLINA, J. *Albaceteños en la empresa de Indias*. Diputación de Albacete. Albacete, 1992. Págs. 118-120; *Anuario de Estudios Americanos*. VIII. CSIC. Sevilla, 1950. Pág. 211 y sigs.; BLEIBERG, C. *Diccionario de Historia de España*. Alianza Editorial. Madrid, 1986. Pág. 1.122 y sigs.; TORIBIO

MEDINA, J. *Diccionario biográfico colonial de Chile*. Pág. 558; ALDEA VAQUERO et. al. *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. CSIC. Madrid, 1973. Pág. 1.740.

<sup>2</sup> Hay datos sobre su vida en: CAVALLERIA Y PORTILLO, Fco. de la. *Historia.... op. cit.* Págs. 299-309; CAULÍN, A. HERNÁNDEZ CARRIÓN Y MOLINA, A. *Albaceteños.... op. cit.* Pág. 122; EGAÑA, A. *Historia.... op. cit.* Págs. 803, 951, 998 y 1,030; LOPOTEGUI-ZUBILLAGA. *Historia de la Iglesia en la América Española*. BAC. Madrid, 1965. Págs. 440 y 767 y sigs.; KONETZKE, R. *América Latina, época colonial*. Siglo XXI. Madrid, 1971; BAQUERO ALMANSA, A. *Hijos.... op. cit.* Págs. 122-124.

nal del virrey-arzobispo don Diego Morcillo, quien siempre le protegió, distinguiéndole con numerosos nombramientos. Obtuvo la canongía de la catedral de Charcas; posteriormente fue consagrado como obispo de Dracén por su tío quien, nombrándole obispo auxiliar de Lima, le convirtió en coadjutor suyo. Unos años más tarde fue designado obispo de Panamá y en 1743 obtuvo la mitra de Cuzco, que ostentó hasta su muerte, acaecida en 1747. Al contrario que el virrey, no fue proclive a las donaciones; no obstante, se tiene noticia de una al convento de Carmelitas Descalzas de su pueblo.

El Padre Francisco de la Cavallería, natural de Villarrobledo, en su libro sobre la villa, escrito en 1751, hace relación de los objetos litúrgicos o cultuales que tanto don Diego como don Pedro Morcillo donaron a los conventos e iglesias de la población<sup>3</sup>. Creo que el testimonio del jesuita se puede estimar como fiable porque lo escribe veinte años después de la muerte del primero y sólo cuatro de la del segundo; por tanto, narra hechos contemporáneos suyos y cita unas piezas que debían ser bien conocidas por muchas personas y, seguramente, por él mismo.

Según el autor mencionado, don Diego Morcillo hizo las donaciones siguientes:

— Iglesia parroquial de San Blas. Mandó hacer el retablo mayor.

— Iglesia parroquial de San Sebastián (en la que fue bautizado y de la que era feligrés). Mandó construir la capilla mayor, su retablo principal y otro dedicado a Nuestra Señora de la Paz; dio: dos cálices, uno de oro y otro de plata sobredorada, y ambos con sus patenas correspondientes; una custodia de plata esmaltada, de dieciseis libras de peso, un arca de lo mismo de «peregrina hechura»; un palio de tisú de oro con flores; platos de plata, vinajeras y campanilla para el servicio del altar; y una lámpara para la imagen de la Virgen de la Paz.

— Ermita de La Virgen de la Caridad. Mandó hacer y dorar el retablo mayor; envió: una lámpara que pesaba siete arrobas; dos arañas de plata «de irregular grandeza»; una figura de plata del Cerro del Potosí, para peana de la imagen, y trono co-

rrespondiente; una cadena de oro con un pectoral de diamantes y otras muchas joyas para la ornamentación del vestido de la Virgen; un cáliz y patena de oro y vinajeras, platos y campanilla de plata; otras alhajas menos importantes.

— Fundó el convento de Carmelitas Descalzas.

El sobrino del virrey, don Pedro Morcillo, legó al convento de Carmelitas Descalzas, fundado por su tío, «una preciosa Lampara, una Custodia de plata sobredorada, y el precioso servicio del Altar».

El conjunto de objetos artísticos del barroco colonial iberoamericano que se conserva en Villarrobledo está constituido por dos retratos al óleo del Virrey Morcillo, dos custodias, la peana y el arco de altar de la Virgen de la Caridad, un relieve en madera en el que se representa a San Miguel venciendo al diablo y, posiblemente, una cruz pectoral. Por tanto, hay tres obras que no están incluidas en lo relacionado: los dos retratos y el relieve.

Uno de los retratos está colgado en el claustro del convento de San Bernardo de la población; es un óleo sobre lienzo que mide 181 cms. de alto por 138 de ancho; en él aparece don Diego, sedente, acompañado por su secretario de cámara, de pie, don Juan de la Peña. El segundo está en el presbiterio del santuario de Nuestra Señora de la Caridad; es otro óleo sobre lienzo, éste de 142 cms. de alto por un metro de ancho, y en él se muestra únicamente la figura sedente del virrey. Ambos son de hechura americana, pintados entre 1711 y 1716 y creo que no forman parte de la lista del Padre de la Cavallería porque no forman parte de la donación de objetos litúrgicos o de culto.

El relieve es una excelente obra de madera tallada y policromada de considerable tamaño que hoy se puede contemplar sobre una de las paredes del interior de la iglesia parroquial de San Blas. Se representa la escena de la victoria de San Miguel contra Lucifer con un dinamismo y una composición del más puro barroquismo y una iconografía netamente americana (foto 1). No tenemos datos que nos permitan atribuir esta bella obra a donante alguno.

Además de todo esto, es tradición antigua en Villarrobledo la de considerar la corona de oro que posee la Virgen de la Caridad como pieza de orfebrería iberoamericana donada por el Virrey Morcillo a la patrona de la población, pero no es así.

Los directivos de la Cofradía accedieron ama-

<sup>3</sup> CAVALLERÍA Y PORTILLO, Fco. de la. *Historia.... op. cit.* La relación de lo donado por don Diego está en las págs. 196 a 198; la de lo remitido por don Pedro en la 307.

blemente a mi petición<sup>4</sup> de estudiar las más destacadas joyas de oro de la imagen, objetos que se guardan en una entidad bancaria: la corona de la Virgen, la del Niño —muy pequeña— y una cruz pectoral. Grande fue mi sorpresa, y enorme su consternación al saberlo, cuando descubrí que la inscripción que lleva la corona de la Virgen mostraba que no había sido regalada por el gran benefactor de la población. La transcripción de la frase no deja lugar a dudas: «LA DIO A LA V(IRGE)N DE LA CAR(IDA)D DE VILLARROBLEDO EL SR. DO(CTO)R D. LUCAS BONILLA CAVALLERO DE SN. JUAN INQUISIDOR CARTAA(;)». Ante la evidencia de la inscripción, es difícil imaginar los mecanismos que dieron origen a esta tradición ya que en el texto del Padre de la Cavallería no se menciona, ni ambiguamente siquiera, el obsequio de una corona a la Virgen, hecho que de haberse producido no hubiera sido silenciado en el libro.

La cruz pectoral, es una hermosa pieza de oro que tiene el frente cubierto por grandes esmeraldas engastadas. No se ve marca ni inscripción alguna y su hechura podría ser colonial. La tradición villarrobletense señala que también fue un regalo del virrey Morcillo; aquí está más fundada que en el caso de la corona porque entre las donaciones a la ermita de la Virgen de la Caridad que el Padre de la Cavallería cita figura «una Cadena de oro, con un Pectoral de Diamantes exquisitos: y otras muchas Joyas de Rubíes, y Esmeraldas, para gala del vestido». A pesar de la no coincidencia de la clase de piedra preciosa entre texto y pieza, es considerable la posibilidad de que fuese enviada por don Diego Morcillo<sup>5</sup>.

Tras todo lo expuesto, pasaremos a tratar de las piezas de platería que han llegado a nosotros del extenso legado que hicieron los Morcillo a instituciones religiosas de Villarrobledo. Comenzaremos por las custodias porque fueron las piezas que alcanzaron las formas más expresivas y variadas de todos los objetos eclesiásticos y civiles, seguramente

por el alto valor simbólico que poseían como portadoras del supremo mensaje eucarístico.

*La custodia de la parroquia de San Sebastián* (foto 2).

Es una custodia de sol anónima labrada en plata sobredorada. Tiene una altura de 77 centímetros y una anchura de base de 33'5 centímetros; el diámetro del círculo exterior del sol mide 36 centímetros y 19 el del viril. Es propiedad de la parroquia de San Sebastián, aunque, por seguridad, se guarda en el convento de Carmelitas Descalzas de la localidad.

El pie tiene base de planta mixtilínea que se apoya en ocho pequeñas patas, cuatro situadas debajo de láminas con decoración vegetal que prolongan las esquinas del cuadrado, y cuatro bajo los semicírculos convexos de la zona central de los lados; el basamento es planiforme y de borde vertical liso y su parte superior está decorada por botones circulares sobre los semicírculos y por grabados que presentan finas labores vegetales. La peana, de perfil convexo, posee decoración vegetal grabada en bandas planas, a la manera de costillas pero sin relieve, y espejos o cabujones ovalados recubiertos de esmaltes en azul y ocre; una serie de orificios practicados en diferentes puntos nos indican que la ornamentación se completaba con una serie de aplicaciones, hoy perdidas, de, seguramente, cabezas de querubines o diseños fitomorfos.

El astil se compone de tres cuerpos superpuestos bien diferenciados: el gollete y primer cuerpo con decoración de cabezas de querubines alados, costillas, tornapuntas pareadas y esmaltes ovalados; el nudo, aovado, del tipo de jarrón, voluminoso y con gran desarrollo, ornado con tornapuntas pareadas, cabujones de esmalte y decoración repujada y cincelada que llena toda la superficie restante; el tercer cuerpo, pedestal y cuello que sostienen el sol, es más estrecho pero con la misma intensidad e igual estructuración decorativa de tornapuntas pareadas, esmaltes y costillas.

El sol, muy amplio, es de gran complejidad, tanto estructural como ornamental. El viril presenta una caja plana de gran desarrollo, cajeadada por abultados bordes que enmarcan un anillo decorado con roleos y cabujones ovalados esmaltados iguales que los anteriormente citados; de la caja nacen tres series de elementos:

a.—Tres cueros o abstracciones del tan abundante motivo de las cabezas de ángeles con alas. Los

<sup>4</sup> Fue decisiva para ello la intervención del párroco de la iglesia de Santa María de Villarrobledo Juan Miguel Romero, a quien le agradezco mucho su mediación.

<sup>5</sup> También quiero dejar constancia que las dos cruces pectorales que figuran en los retratos del virrey, la cruz está sobre un triángulo; la que se guarda en Villarrobledo está sobre un rombo.

laterales han perdido los remates; el superior termina en una cruz romboidal del mismo tipo que las españolas.

b.—Una ráfaga de rayos que constituye el mayor de los tres resplandores que tiene labrados. Los rayos se distribuyen en dos agrupaciones de cuatro y dos de tres que están separadas por los elementos de la primera serie y por el cuello de la custodia, respectivamente; se alternan los triangulares de lados rectos y los ondulados y todos son cajeados y abiertos en el remate por cabezas de querubines alados que marcan la circunferencia exterior.

c.—Otra ráfaga de rayos que trazan un resplandor intermedio. Está formada por rayos de menor longitud que los anteriores y todos ondulados, distribuidos de forma semejante a la descrita antes pero, en este caso, formando grupos de cinco y de tres unidades. Son alternantes con los de la serie precedente y rematados de la misma forma que ellos.

Dentro del viril, sustituyendo a la lúnula, aparece el último resplandor, formado por un anillo del que parten veintiseis rayos rematados con el mismo motivo iconográfico que los anteriores.

En el borde de la base se grabó la inscripción siguiente: «EL ILMO / SR. MO. DN. F. DIEGO / MOR / CILLO RUBIO OBIS / PO DE NICA / RAGVA DIO ESTA / (DIBUJO DE UNA CUSTODIA) / PA. EL / SSOO. S. STO. / DE S. SEVAN. DE VAROB / LEDO 1708».

La pieza carece de marcas en lugar visible y no conozco documentación sobre ella, pero sus características ponen de manifiesto su pertenencia a la estilística novohispana; sin embargo, es difícil adscribirla a un centro concreto. En general, sus caracteres apuntan a lo mexicano, pero algunos elementos decorativos del sol lo hacen en otra dirección.

Al observar la base, peana y estil podemos apreciar que la existencia de costillas, aunque en pequeño número, la persistencia de elementos manieristas, la yuxtaposición tan perfectamente marcada de los cuerpos, los abundantes óvalos de esmaltes de color azul y melado, la morfología del nudo y el afán naturalista de la decoración nos hablan de la capital, México, o de un centro muy influenciado por ella. Sin embargo, la profusión decorativa del sol, y más en fecha tan temprana, parece indicar un centro con gran carga imaginativa y ornamental, como podría ser Puebla de los

Ángeles, el segundo centro más importante del virreinato de Nueva España. Es cierto que el sistema decorativo poblano no es tan purista como el que muestra esta custodia y tiene rasgos más indigenistas pero el remate de los rayos es característico de sus talleres.

Ante la imbricación de caracteres, podría pensarse en una población del virreinato que aunque alejada geográficamente de los dos centros más importantes recibiese fuertes influencias artísticas de lo mexicano y menores de lo angelpoblano. Del hecho de que don Diego Morcillo fuese el obispo de Nicaragua<sup>6</sup> y del que en los legados coloniales suelen predominar los objetos que tienen un definido carácter de la zona de residencia del donante, hay que pensar que pudiese ser en la capital nicaragüense, León, donde se labrase este ostensorio, y a ella le atribuimos provisionalmente la custodia. De ser así, debido a la gran calidad de la pieza, este poco conocido centro pasaría a ser importante y estaría caracterizado por una mezcla de influencias y por una carga decorativa grande y original.

Es una pieza de gran interés por su gran calidad técnica, tanto en el labrado de la plata y en el trabajo de los esmaltes, masa vítrea que tiene un importante papel decorativo, como en el resultado estético-formal, bello de proporciones y pleno de armonía y equilibrio; no obstante, el soberbio sol destaca del conjunto al tomar el papel jerarquizante de la obra, con una concepción en la que se compensa sabiamente una compleja estructura radial centrífuga con una intencionalidad centrípeta direccional que hace converger en la forma eucarística la sucesión de seis circunferencias y un triple resplandor.

*La custodia del convento de Carmelitas Descalzas* (foto 3).

Es una anónima custodia de sol de plata sobredorada; tiene 58 centímetros de altura, 26 centímetros de diámetro en el sol y 9'5 centímetros en el del viril. Se guarda en el convento de las Carmelitas Descalzas de Villarrobledo.

El pie tiene la base cuadrada y cada uno de sus

<sup>6</sup> Aunque conocemos pocas noticias del paso de don Diego Morcillo por aquellas tierras, sabemos que en 1706 solicitó a Felipe V la fundación de un Colegio de la Compañía en León y que mandó hacer en esa ciudad la Sala del Cabildo, lo que pone de manifiesto su actividad en esa población al frente de su episcopado.

lados está decorado por una ancha cresta o chambrana calada e invertida que muestra en su centro una cabeza alada de querubín envuelta en abundante decoración fitomorfa que se prolonga por la parte inferior hasta constituir un punto de apoyo de la base. Las superficies angulares del basamento son lisas y pulidas y en las esquinas se montan figuritas de querubines alados con la cabeza forzadamente echada hacia atrás que se resuelven hacia abajo en chapas en espiral que constituyen patas. La peana es planiforme y de borde convexo, con carnosa y abundante decoración vegetal repujada y cincelada que se completa con aplicaciones de plata en su color con esmaltes verdes y azules.

El astil es abalaustrado con tres cuerpos bien definidos: el pedestal, sobre gollete poco marcado, con asas de compleja decoración; el nudo, poco voluminoso y apenas diferenciado con respecto a los cuerpos restantes, ornamentado con asas formadas por cariátides fitomorfas o sirenas aladas de fundición muy estilizadas y curvadas y con las cabezas hacia atrás; el pedestal del sol, con aplicaciones en plata en su color esmaltados en verde y azul y asas del mismo tipo y en la misma posición que las del nudo.

Sobre un corto, ancho y complejo diseño se desarrolla un sol calado y profusamente decorado en torno a una caja del viril de frente cóncavo con pequeñas aplicaciones de plata en su color, esmaltadas. El sol se resuelve en un doble resplandor: el interior está constituido por el juego decorativo de roleos vegetales que se entrelazan densamente; el otro por catorce rayos de contorno triangular formados, unos por cabezas de ángeles con facciones de rasgos mestizos, los otros por diseños vegetales, en sucesión alternativa y todos rematados por una flor de seis pétalos. El rayo restante, el superior, tiene una estructura ornamental diferente y se remata con una cruz. El abigarramiento decorativo se ve acentuado por los pares de aplicaciones de plata en su color con esmaltes verdes y azules, una de una cabeza de querubín alado y otra de un diseño vegetal, que refuerzan la radialidad de los rayos cubiertos exclusivamente con decoración vegetal.

La pieza no tiene inscripción y carece de marcas visibles, como es habitual en la platería del Virreinato de Perú, pero la referencia del Padre de la Cavallería hace indudable que es la que regaló don Pedro Morcillo al convento de Carmelitas

Descalzas de su villa natal, fundado por su tío, el Virrey. Cristina Esteras indica que se labró en 1721<sup>7</sup>; por tanto, pertenece a un momento en el que está en pleno apogeo la platería peruana y a una fase de creación de unos modelos diseñados a base de la fusión de caracteres específicos de varios talleres.

En el transcurso de las últimas décadas del siglo XVII se produjo una adecuación de las formas a las novedades propuestas por el barroco decorativo a través de la incorporación de un sistema de ornamentación envolvente que transforma, sin alterar apenas las estructuras, los modelos anteriores. Como en España, se mantiene el núcleo estructural básico del objeto, en general una traza purista, pero se recubre de un ornamento superficial cada vez más abigarrado que en América queda definido por un repertorio propio derivado de la representación de lo autóctono y de sus relaciones con lo español y con lo cristiano. Allí, de un arte que comienza con una dominante tendencia metropolitana se va pasando a otro con independencia decorativa y formal que alcanzará su pleno desarrollo en el siglo XVIII, evolucionando de lo puramente hispánico a lo americano con matices hispánicos<sup>8</sup>. Estas formas de transición condujeron a la afirmación de modalidades regionales netamente limeñas, cuzqueñas y de otros lugares que a finales del siglo se definieron plenamente, estableciéndose ciertos prototipos que caracterizaban a las diferentes regiones del Virreinato<sup>9</sup>. A lo largo de los primeros años del siglo XVIII, al tiempo que se inicia el camino que ha de conducir hacia el ornato más recargado, voluptuoso y denso y el predominio de temas naturalistas y hacia el definitivo alejamiento de lo español, se registra el intento de integrar en unos modelos globales las invenciones y lenguajes propios de los diferentes centros que lle-

<sup>7</sup> ESTERAS MARTÍN, C. «Catálogo» en AA. VV. *Exposición sobre platería del Perú virreinal (1535-1825)*. Madrid-Lima, 1997. pág. 112.

<sup>8</sup> PANIAGUA PÉREZ, J. «La platería americana del siglo XVII como proyección de la hispánica». *Actas del Congreso Proyección Histórica de España en sus tres culturas: Castilla y León, América y el Mediterráneo* (1991). Valladolid, 1993, págs. 599-605.

<sup>9</sup> STASTUY, F.—«Platería colonial, un trueque divino» en AA. VV. *Tradición y sentimiento en la platería peruana*. Pub. Obra Social y Cultural Cajasur. Córdoba, 1999. pág. 170 y sigs.

va consigo la reciprocidad de influencias entre los focos artísticos más significativos. Esto hace, por ejemplo, que los ostensorios limeños jueguen con la incorporación transformada de elementos prestados de otros centros, particularmente del Cuzco; que las custodias de Ayacucho y Cuzco tengan muy parecidos sus diseños, tanto estructural como decorativamente; que Arequipa y Cuzco se influyan mutuamente; que los centros del altiplano incorporen elementos provenientes de talleres bastante distantes; y que la filigrana —con tradición ya en el siglo precedente—, se ponga ahora plenamente de moda, desborde Ayacucho, población con la que siempre se había identificado esta técnica, y se practique también en los talleres de Lima, Cuzco, Arequipa o Potosí<sup>10</sup>. Se pone de manifiesto una intención de unificar los lenguajes plásticos de forma que los centros labran custodias que a la vez que características singulares propias, reflejan otras que son comunes en todo el virreinato<sup>11</sup>. Así se generalizan los rasgos siguientes:

— Aumento de énfasis puesto en el sol como consecuencia de que éste constituye en centro medular del mensaje eucarístico, lo que se traduce en la ampliación de su diámetro y en la progresiva intensificación de la ornamentación. En torno al viril se suele estructurar un doble resplandor: el interior por la trama decorativa, que cada vez es más intrincada llegando al virtuosismo decorativo; el exterior por los remates de los rayos, que con gran frecuencia son expansiones con forma de cabezas de querubines.

— Ritmo creciente de las asas, tanto en tamaño como en cantidad y complejidad, adquiriendo fuerte proyección lateral.

— Incorporación de bustos de querubines alados y de sirenas con los cuerpos arqueados y las cabezas forzadas hacia atrás para poder dirigir su mirada al viril.

— Utilización de esmaltados verdes y azules que complementan cromáticamente adornos aplicados de recargado diseño, frecuentemente de plata en su color.

— Empleo de bases cuadradas con caladas chambranas caídas.

A este momento estilístico pertenece la custodia de las Carmelitas de Villarrobledo. El Padre de la Cavallería, en su breve y nada detallada biografía de don Pedro Morcillo, indica que éste regaló la custodia al convento antes de alcanzar la mitra, lo que consiguió hacia 1723, año en el que su tío obtuvo la silla episcopal de Lima, posición desde la que consagró obispo de Dracén a su sobrino y le nombró obispo auxiliar de la capital del Virreinato del Perú. Hasta entonces estuvo en la región de Charcas, en el norte del Virreinato del Plata, de donde era obispo don Diego Morcillo. Vivió, pues, una decena de años en esa área andina donde los centros plateros más importantes eran La Paz y, sobre todo, Potosí, ciudad minera donde la plata se labró espléndidamente, estando su platería a la altura de lo que su opulenta población demandaba. Cristina Esteras<sup>12</sup> considera la custodia potosina y los escasos indicios históricos que conocemos también apuntan en esa dirección, aunque no podemos descartar la posibilidad de que fuera La Paz el centro de elaboración.

Tres elementos tipológicos reflejan esta pertenencia. Por una parte, el recargamiento y gran densidad del ornato del sol, que aunque común en las custodias plenamente barrocas peruanas, se encuentra más desarrollado en la zona andina; por otra, el interés por la simetría que muestra el entramado de los tallos-cintas del resplandor interior, tan propia del altiplano; finalmente, una frecuente característica de la zona, el remate de los rayos con las flores en lugar de con las genéricas cabezas aladas de querubines tan propias de otras áreas coloniales iberoamericanas y que aquí figuran en la base de las primeras.

Bella custodia también ésta, aunque con más paralelos que la anterior debido a que a finales del primer cuarto del siglo XVIII se generalizan varios rasgos en las custodias peruanas y por ello, el modelo, de alguna manera, se fija y multiplica, dando lugar a abundantes piezas que responden a parecidos presupuestos artísticos.

*La peana y el arco de la Virgen de la Caridad* (foto 4).

Cuando está en su santuario, la imagen de la Virgen de la Caridad aparece sobre una peana y bajo un arco de altar; ambos objetos son de plata

<sup>10</sup> ESTERAS MARTÍN, C. *Platería del Perú Virreinal...*. op. cit. Pág. 57.

<sup>11</sup> STASTUY, F. «Platería colonial...». op. cit. Pág. 184 y sigs. y 203.

<sup>12</sup> ESTERAS MARTÍN, C. «Catálogo...». op. cit., pág. 112.

y los dos proceden de talleres de orfebrería iberoamericana de época colonial.

*La peana* (fotos 5 y 6).

La peana es obra anónima; está repujada y cincelada y representa el cerro rico del Potosí (Bolivia). Tiene forma troncocónica, con una altura de 33 centímetros y un diámetro en la base de 46 centímetros. A todo su alrededor, como un bordillo puesto delante de la montaña, lleva una orla de gruesa plata repujada en la que se representa un friso vegetal constituido por una sucesión de diferentes plantas propias de la flora de la zona entre las que descuellan unas grandes flores de pétalos carnosos y movida composición tratadas con un volumen muy resaltado.

La representación del cerro es realista y detallada pero los distintos elementos que están integrados en él no guardan las proporciones naturales. En la media ladera delantera se modelaron el pequeño promontorio que confiere al cerro su fisonomía característica —en el centro de su parte superior se labró un gran cuero con las armas del Virrey—, la vegetación del lugar, los edificios de la población —entre los que se distingue perfectamente la iglesia de San Francisco—, los caminos que conducen a las numerosas y aterrazadas bocas de las minas de plata, el ir y venir de los indios conduciendo las recuas de llamas y caballerías, los pastores con sus ganados, etc. En la media ladera restante, se completó la representación de la intrincada red de caminos que conducían a las entradas de las galerías, del paisaje vegetal del promontorio y de la actividad humana que allí tenía lugar.

En la base de la orla vegetal que rodea el cerro se grabó la inscripción siguiente: (mitad delantera) «PEANA DE N. S. DE LA CARIDAD DE BILLARROBLEDO EN 20 DE HENERO DE 1719 A.»; (mitad posterior) «BERDADERA COPYA O RETRATO DEL CERRO RYCO DE POTOSY QUE MANDO HACER EL YLUSTRYSIMO D. FRAY DYEGO RUBIO MORCYLLO DE AVÑON DYGNISYMO ARÇOBISPO DE LA PLATA». Por tanto, la inscripción documenta la identidad del donante —aunque en la leyenda esté cambiado el orden de los primeros apellidos—, la fecha de ejecución, el destino de la pieza y lo que en ella figura representado.

La peana fue encargada por don Diego Morcillo cuando ocupaba en la Audiencia de Charcas la si-

lla arzobispal de La Plata, en la época intermedia entre sus dos nombramientos de Virrey de Perú.

La pieza no posee marca visible, pero la estilística señala un taller del altiplano andino del virreinato. El motivo representado y la proximidad de Potosí a la ciudad de La Plata hacen prácticamente seguro que el centro productor de la peana fuese esta importantísima ciudad minera.

Es una pieza realmente singular, por su iconografía, que es genuinamente americana, y porque no debió ser frecuente su labrado. No he encontrado ningún otro ejemplar en la bibliografía que conozco sobre platería colonial peruana remitida a España<sup>13</sup>.

*El arco de altar* (foto 7).

El arco que enmarca la imagen es de medio punto elaborado con doble plancha de plata y está cubierto por las dos caras con ornamentación repujada y cincelada y se sostiene sobre dos pies o pilares en los que sus extremos se encuentran embutidos. Tiene 97 centímetros de alto, 70 de ancho y la anchura de la banda es de 15 centímetros.

Está formado por una ancha calle bordeada en todo su desarrollo por dos cordones o baquetones florales limitados por contarios que representan perlas y festoneada en ambos lados por sendas cresterías caladas formadas por cintas, la exterior, y por tallos vegetales, la interior, que se entrecruzan rítmicamente siguiendo una distribución geométrica y que son rematadas de tramo en tramo por elementos florales.

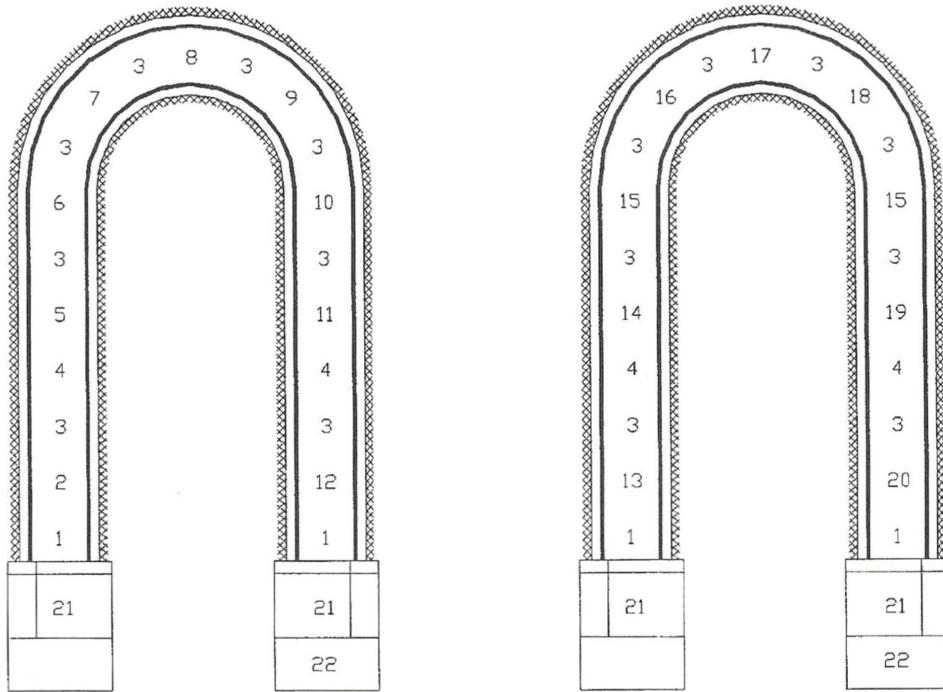
El campo central tiene completamente cubierto el fondo con una densa decoración vegetal de la

<sup>13</sup> ESTERAS MARTÍN, C. «Catálogo...». *op. cit.*; PALOMERO PÁRAMO, J. M. Exposición *Plata labrada de Indias. Los legados americanos a las iglesias de Huelva*. Patronato Quinto Centenario. Huelva, 1992; AA. VV. *Tradición... op. cit.*; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, G. *La platería americana en la isla de Palma*. Caja General de Ahorros de Canarias. 1994; AA. VV. *Platería iberoamericana*. Fundación Santillana. 1993; IGLESIAS ROUCO, L. S. *Platería hispanoamericana en Burgos*. Burgos, 1991; ESTERAS MARTÍN, C. *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*. 1993; ESTERAS MARTÍN, C. *Platería hispanoamericana. Siglos XVI-XIX*. Exposición diocesana badajocense. Badajoz, 1984; PÉREZ MORERA, J. «Orfebrería americana en La Palma». *Coloquio de Historia canario-americana. VIII*. (1988). Las Palmas, 1991; SÁEZ, M. y ESTERAS, C. «Presencia del arte hispanoamericano en Galicia: la platería». *Actas de las Primeras Jornadas Presencia de España en América: aportación gallega*. Pazo de Mariñán, 1987, págs. 667-688.

que emergen una serie de individualizados motivos iconográficos alineados según una rígida simetría axial

cuya distribución e identificación recogemos en el esquema siguiente:

ICONOGRAFÍA DEL ARCO DE ALTAR DE LA VIRGEN DE LA CARIDAD VILLARROBLEDO



Parte anterior

Parte posterior

1. Querubín en postura frontal sosteniendo una guirnalda vegetal
2. Medallón con un olivo sobre un cuero
3. Tres flores colocadas a tresbolillo
4. Querubín de perfil sosteniendo una guirnalda vegetal
5. Medallón con una puerta sobre un cuero
6. Dios Padre bendicente sobre nubes y querubín
7. Medallón con gran flor
8. Paloma del Espíritu Santo con ráfaga sobredorada
9. Medallón con escalera
10. Cristo bendicente sobre nubes y querubín
11. Medallón con un pozo sobre un cuero
12. Medallón con azucenas sobre un cuero
13. Medallón con una palmera sobre un cuero
14. Medallón con una torre sobre un cuero
15. Querubín en posición frontal pero con piernas de perfil
16. Medallón con sol radiante antropomorfo
17. Anagrama de Jesucristo y corazón con los clavos abajo
18. Medallón con estrella y luna antropomorfa
19. Medallón con un templo sobre un cuero
20. Medallón con un ciprés sobre un cuero
21. Ángel con alas y tocado de plumas en sobredorado
22. Inscripción

A la vista de lo representado podemos hablar de un rico y complejo repertorio iconográfico que clasificaremos en cuatro grupos temáticos:

a) Representaciones vegetales. Están constituidas por el denso fondo y los grupos de tres flores a tresbolillo.

b) Representaciones de querubines.

c) Programa iconográfico relacionado con la Inmaculada Concepción.

d) Representación de las Santísima Trinidad y anagrama de Cristo.

Es una decoración que procede, como sucede casi siempre en las producciones novohispanas y peruanas, de modelos europeos copiados de los libros y estampas que los difundieron por América, aunque, como es también habitual, aparecen algo transformados debido a la interpretación y adaptación de los mismos en el mundo colonial. A este repertorio manierista europeo se incorporan elementos autóctonos, siendo, en este aspecto, los más importantes los del primer grupo temático. Por el contrario, el tratamiento es propio del barroco andino de la zona, dando lugar esta simbiosis a una típica creación del barroco local.

El arco tampoco tiene marca visible y en la cara delantera del pie de la derecha y en la trasera del pie de la izquierda se grabó la misma frase: «SE HIZO A DEVOCION DE / DN. THOMAS MORCILLO AUÑ / ON PRESBITERO Y DN. BARTHE. / RUIZ ROMERO SU MAIORDO»; inscripción que pone en entredicho la donación de la pieza por parte del Virrey. Analizaremos con cierto detalle la cuestión.

El arco es de procedencia americana y tiene como características estilísticas:

— Abigarrada fronda vegetal como fondo de la banda central.

— Interés por la composición simétrica en todo el conjunto que se organiza tomando como modelo el grutesco.

— Inclusión, alternando con los motivos del programa, de figuras desnudas, en este caso ángeles con interpretación formal andina.

— Presencia plena del *horror vacui*.

— Acusado levantamiento de los motivos iconográficos con respecto al fondo decorativo de follaje, lo que confiere al programa claridad compositiva.

Estas características sitúan la tipología de la pieza en el altiplano peruano-boliviano, pudiendo ser el

área de La Paz —obispado que ocupó don Diego en torno a 1710— o Potosí —perteneciente a la Audiencia de Charcas y diócesis de La Plata, de la que fue arzobispo entre 1711 y 1723— los lugares donde estaba el taller en que fue elaborada, sin que estilísticamente pueda descartarse cualquier otro de esta zona andina<sup>14</sup>.

El tantas veces citado Padre de la Cavallería, cuando se refiere a esta donación del Virrey dice: «una figura de lo mismo (de plata) del cerro del Potosí, para Peana de la Milagrosa Imagen, y Trono correspondiente de bella idea»; creo que hay que interpretar que ese «Trono» es el arco que estamos tratando y, por tanto, considerar que la pieza fue donada por don Diego. Esta interpretación queda reforzada por la iconografía de peana y arco, ya que creo, como veremos, que está relacionada.

A la vista de un testimonio bibliográfico de la época que hace referencia a la donación de los dos elementos a la Virgen por don Diego Morcillo, de una estilística semejante en ambas piezas, de las que una está labrada en Potosí e indudablemente donada por el Virrey, y de una iconografía complementaria, se puede deducir que arco y peana fueron encargados por una misma persona y hechos, seguramente, al mismo tiempo, existiendo gran posibilidad de que el arco también fuera labrado en Potosí.

No se conserva ninguno de los libros de fábrica ni de los de cofradías de Villarrobledo y ello nos impide investigar más a fondo la cuestión. Creo que, quizás, la inscripción citada solamente se refiera a la donación de los pies-base del arco porque su estilística es diferente, aún teniendo en cuenta la impronta indiana de las figuras de querubines alados tocados con penachos de plumas que tienen sus frentes. Probablemente, con posterioridad a la recepción del arco, el capellán — otro Morcillo, que así completaba el regalo de su ilustre familiar — y el mayordomo de la ermita mandaron hacer los soportes para sostenerlo.

3.—Una interpretación iconográfica del conjunto.

<sup>14</sup> Las características del arco pueden encontrarse también en otros centros. ESTERAS MARTÍN, C. «Noticias acerca de la platería puneña. Los frontales de la catedral de Puno y de la iglesia de Carabuco». *Archivo Español de Arte*. Madrid, 1982, 55 (218), págs. 209-216; y *Arequipa y el arte de la platería. Siglos XVI-XX*. 1993.

Las representaciones de plantas naturalistas y de querubines alados que forman los dos primeros grupos temáticos del arco no aportan nada singular a la iconografía del conjunto, son manifestaciones habituales de la estilística de la platería del virreinato peruano, y aun de la iberoamericana.

La serie de símbolos labrados a lo largo del arco-olivo, puerta, flor, escalera, pozo, azucenas, palmera, torre, sol, estrella y luna y ciprés —que constituyen el tercer grupo iconográfico forman una completa versión del conocido y generalizado programa iconográfico, tanto en España como en sus colonias americanas, de la Inmaculada Concepción basado en el *Cantar de los Cantares*, programa que está en perfecta consonancia con la finalidad de servir de marco laudatorio a una imagen mariana. Tampoco en este grupo podemos encontrar una intencionalidad fuera de lo habitual.

Sin embargo, creo que las representaciones de la Trinidad, en el anverso, y del anagrama de Cristo y la situación preferente en el arco del sol y la luna antropomorfas, en el reverso, están relacionadas con la peana, y todo ello con una iconografía concreta que existía en Potosí.

En esta ciudad surge una advocación mariana que muestra el sincretismo entre el cristianismo y las antiguas religiones indias, es la de la *Virgen del Cerro*. En el Museo de la Casa de la Moneda de Potosí se guarda un conocido cuadro al óleo de principios del siglo XVII que la representa (fot. 8) y creo que su iconografía nos puede dar el sentido del regalo que el Virrey hizo a la patrona de su villa natal.

Según Teresa Gisbert y José de Mesas<sup>15</sup>, se trata de una imagen que simultáneamente representa a María y a la Pachamama (diosa indígena); en su iconografía se muestra el Cerro del Potosí con rostro femenino y manos resplandecientes. Los autores citados indican que el texto del agustino Ramos Gavilán en su *Historia de la Virgen de Copacabana* explica esta iconografía cuando dice que Cristo es una piedra cortada de pies y manos;

es decir, que Cristo es la víctima impedida de defenderse y huir; esta piedra es luciente como el diamante y el seno que la cobija es la montaña. Así, María, entraña que cobija a Cristo-Diamante, está figurada como el Cerro de Potosí. Según Ramón M.<sup>a</sup> Serrera<sup>16</sup>, la escena es una síntesis de religión y minería que refleja una cosmovisión teológica centrada en la plata.

La montaña, pues, con todos los detalles que caracterizan su realidad —a la que se le han incorporado devotos en actitud orante—, en el cuadro se convierte en el manto de la Virgen, una Virgen que está siendo coronada por la Trinidad en presencia del rey de España, el Papa, un cacique, un caballero de la orden de Santiago, un cardenal y otros representantes de la sociedad de la época y que tiene el mundo, o una esfera conteniendo los edificios de la ciudad<sup>17</sup>, bajo sus pies; sobre el horizonte, a ambos lados del cerro, respectivamente, el radiante sol y la luna, con la estrella dentro de su círculo, antropomorfos, convierten el *Pulchra ut luna, electa ut sol* en el lema sintetizador de la alabanza mariana.

Creo que algo basado en lo expuesto es lo que esencialmente se ha querido poner de manifiesto en el trono de la Virgen de Villarrobledo: la imagen, sobre una peana del cerro del Potosí, que sustituye al manto, está aureolada por la Trinidad y rodeada por los símbolos marianos que tanto arraigaron en la mentalidad popular a través de su enumeración en las Letanías formando oraciones responsoriales en las que tomaban parte los fieles y entre los que, aquí, por su posición, se hacen destacar al sol y a la luna, con la estrella. A todo se añade el anagrama de Cristo con el corazón y los clavos con la finalidad de incluirlo en el contexto iconográfico e individualizar su persona en la concepción teológica general de la serie. La iconografía restante —el mundo vegetal, las nubes y los ángeles— constituye la escenografía conceptual y ornamental con la que el barroco y lo iberoamericano rodean al hecho religioso.

Sin duda, se deseaba exaltar a la Virgen de la

<sup>15</sup> GISBERT, T. y MESA, J. DE. «El arte del siglo XVII en Perú y Bolivia» en SEBASTIÁN LÓPEZ, S.; MESA FIGUEROA, J. de; y GISBERT DE MESA, T. *Arte iberoamericano desde la colonización a la independencia (segunda parte)*; Vol. XXIX del «Summa Artis». Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1985, pág. 113.

<sup>16</sup> SERRERA, R. M.<sup>a</sup>. «Las Indias españolas en el siglo XVII» en *Descubrimiento, colonización y emancipación de América*. Vol. 8 de *Historia de España*. Ed. Planeta, Barcelona, 1990, págs. 348 y 349.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

Caridad, pero se buscó hacerlo a través de la creación de un entorno visual y programático que la relacionase con el mundo alto peruano en el que vivía y del que era prelado don Diego Morcillo. Ése

es el motivo por el que creo que peana y arco fueron enviados por el Virrey, ambos constituyen un todo iconográfico destinado a, en cierta manera, «indianizar» a una Virgen española.



1.—*Victoria de San Miguel sobre Lucifer*. Relieve policromado en madera. Anónimo. Siglo XVIII.  
Parroquia de San Blas. (Foto S. Vico).



2.—Custodia. Anónima. 1708. Plata sobredorada. León (Nicaragua). Convento de Carmelitas Descalzas.



3.—Custodia. Anónima. 1721. Plata sobredorada. Potosí (Bolivia). Convento de Carmelitas Descalzas.



4.—Imagen de la *Virgen de la Caridad* en el altar de su santuario.



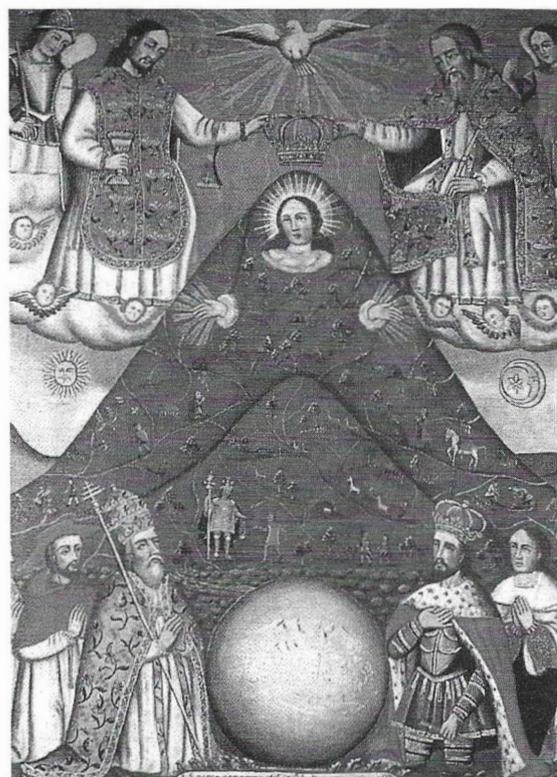
5.—Peana representando el Cerro del Potosí (mitad delantera). Anónima. 1719. Plata en su color. Potosí (Bolivia). Santuario de la *Virgen de la Caridad* (Foto S. Vico).



6.—Peana representando el Cerro del Potosí (mitad trasera). Anónima. 1719. Plata en su color. Potosí (Bolivia). Santuario de la *Virgen de la Caridad*.



7.—Arco de altar, detalle del anverso. Anónimo. 1719. Plata en su color. Potosí. (Bolivia). Santuario de la *Virgen de la Caridad*.



8.—*La Virgen del Cerro del Potosí*. Pintura al óleo. Anónimo. Principios del siglo XVII. Museo de la Casa de la Moneda. Potosí (Bolivia).