



**EL PLATERO VICENTE GARGALLO Y ALEXANDRE
(1742-1808): NOVEDADES BIOGRÁFICAS Y SU TRABAJO
EN LA CATEDRAL DE SEVILLA**

**THE SILVERSMITH VICENTE GARGALLO Y ALEXANDRE
(1742-1808): BIOGRAPHICAL NEWS AND HIS
WORK IN SEVILLE CATHEDRAL**

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

Recibido: 17/05/2023 / Aceptado: 11/12/2023

RESUMEN

En este trabajo se dan a conocer novedades tanto biográficas como artísticas del platero Vicente Gargallo y Alexandre. En primer lugar, se hace un recorrido por su trayectoria vital, que hasta el momento era totalmente desconocida. Y, seguidamente, se atiende a su faceta como platero catedralicio y a sus trabajos más relevantes, en los que comprobamos el debate existente en este periodo de transición, entre la tradición rococó practicada por el orfebre y su forzada adecuación a las novedades del Neoclasicismo impuestas por la élite del cabildo catedralicio.

Palabras clave: platería, catedral de Sevilla, Vicente Gargallo y Alexandre, biografía, platero catedralicio.

ABSTRACT

In this paper, both biographical and artistic news of the silversmith Vicente Gargallo Alexandre are disclosed. In the first place, there is a tour of his vital trajectory

which until now was totally unknown. And then, attention is paid to his facet as a cathedral silversmith and his most relevant works, in which we verify the existing debate in this period of transition, between the Rococo tradition practiced by the goldsmith and his forced adaptation to the Neoclassicism imposed by the elite of the cathedral.

Keywords: silverwork, cathedral of Seville, Vicente Gargallo y Alexandre, biography, cathedral silversmith.

La platería en Sevilla durante el siglo XVIII vivirá un periodo de verdadero esplendor. Conocidas son las glorias logradas durante el Barroco por el jerezano Juan Laureano de Pina y sus seguidores Manuel Guerrero de Alcántara y Tomás Sánchez Reciente durante la primera mitad, a los cuales les seguirán durante la segunda parte de la centuria “la generación de la rocalla”, compuesta por Blas Amat, Juan Bautista Zuloaga y José Alexandre y Ezquerro, sin olvidar los maestros de transición al Neoclasicismo que vivieron durante las últimas décadas del siglo y cuyos protagonistas fueron Vicente Gargallo y Alexandre, Antonio Méndez y Juan Ruiz¹. Y a pesar de poder establecer sin dificultad esta evolución histórica a través de sus figuras más relevantes, el estado de la cuestión sobre el conocimiento de muchos de estos maestros está aún falto de una verdadera profundización. Si exceptuamos los referidos Pina, Sánchez Reciente y José Alexandre, del resto aún tenemos grandes lagunas acerca de sus trayectorias vitales y artísticas.

Por esta causa, reivindicamos el estudio de estas figuras para poder entender con claridad y mayor profundidad el devenir histórico de la platería sevillana, pues revela esta necesidad el ingente número de obras conservadas y su calidad. Ello es lo que vamos a hacer con Vicente Gargallo y Alexandre, el cual, al igual que el resto de los mencionados, tuvo una posición preponderante en el panorama artístico de la ciudad². Sin embargo, a pesar de la numerosa producción conocida

1 Los estudios sobre platería sevillana que en gran medida dieron a conocer la importante actividad artística de estos maestros fueron los de SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1976; *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981; CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, Tabapress, 1992; SANTOS MÁRQUEZ, A. J., “Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano”, en RIVAS, J. (coord.), *Estudios de Platería, San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 331-346; *José Alexandre y Ezquerro y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2018.

2 La única reseña biográfica realizada sobre este orfebre hasta la fecha es la que se incluye en el trabajo de CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos... op. cit.*, pp. 363-364.

a nivel regional, pues su obra está repartida por todo el antiguo territorio arzobispal hispalense, pocos datos han trascendido sobre su vida, su personalidad y su consideración. De ahí que en este artículo nos centremos en dos puntos esenciales para poder solventar dichas lagunas: por un lado, dar a conocer sus datos vitales esenciales, para luego adentrarnos en sus actuaciones como platero catedralicio, donde podremos reconocer particularmente cómo se enfrentará a los cambios de gusto estético que coinciden con su periodo de actividad.

1. NUEVAS NOTICIAS SOBRE LA VIDA DE VICENTE GARGALLO Y ALEXANDRE

Si bien hasta el momento solo se conocía de su biografía su relación de parentesco con José Alexandre y Ezquerro, gracias a la investigación documental podemos hoy establecer los aspectos esenciales de su vida que nos permitirán entender ciertamente su importancia y proyección en la capital hispalense.

En primer lugar, hay que aclarar que verdaderamente se trata de un sobrino del referido platero, que también era de origen aragonés. De hecho, lo sabemos por su expediente matrimonial fechado en 1782, ya que tuvo que solicitar dispensa papal para poder desposarse con su prima hermana Vicenta Alexandre Rendón, la única hija de José Alexandre y Ezquerro³. En este expediente, resuelto favorablemente por el breve de Pío VI del 4 de enero de 1782, como era habitual, se aportaban las partidas de bautismo de los contrayentes, por lo que sabemos con exactitud dónde y cuándo nació nuestro protagonista. Su bautizo se celebró el 9 de noviembre de 1742 en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, siendo sus padres Juan Gargallo y Andrea Alexandre y su padrino el hermano Martín Olaguer de San Francisco. Pero, además de su origen aragonés, en dicho expediente los testigos de la unión (su suegra Beatriz Rendón, Catalina Rodríguez y Ramón González, contador provincial de artillería) coincidieron en afirmar que había llegado a Sevilla hacía nueve años, esto es, en 1773. Precisamente cuando se establece en la ciudad, su esposa tenía solo 13 años, ya que por su partida bautismal sabemos que nació en 1760, por lo que había entre ellos una amplia diferencia de edad. Además, Vicente no llegó solo: le acompañaba su hermano Andrés, quien en ese mismo año realizó su examen de maestría⁴. De ello deducimos que ambos se habían formado en Zaragoza, ya que pertenecían a una familia de plateros, aunque las posibilidades que ofrecía el taller sevillano de su tío, el

3 Archivo General del Arzobispado de Sevilla (AGAS). Expedientes matrimoniales apostólicos, legajo 9144, 1782, expediente matrimonial de Vicente Gargallo y Vicenta Alexandre.

4 AGAS. Archivo Gremio de Plateros (AGP), legajo 3, libro segundo de exámenes (1756-1867), ff. 77 v-78.

platero episcopal que trabajaba para lo más granado de la época, condicionó sin duda dicho traslado⁵. Más cuando, como hemos comentado, José Alexandre no tenía sucesor en su familia que pudiera continuar con su labor, por lo que probablemente llamó a los hijos de su hermana Andrea para que hicieran carrera en la capital andaluza bajo su autoridad. No obstante, será Vicente quien restará como oficial en la casa de su tío hasta su muerte el 21 de mayo de 1781, momento en que su tía Beatriz Rendón, atendiendo los deseos de su difunto marido y con la necesidad de continuar con el taller abierto, concertó su matrimonio con su hija, para lo cual pidieron la referida dispensa, y de ahí que también Vicente acudiera al gremio para obtener el título de maestro de platero de mazonería, superando su examen el 23 de enero de 1782⁶. Además, para mantener en las mismas condiciones el obrador de platería, en la dote recibida por su esposa, según escritura pública fechada el 11 de mayo y valorada en 240.878 reales y medio de vellón correspondiente a su herencia paterna, además de los múltiples bienes muebles, joyas y plata, recibió las herramientas de platero⁷. La ceremonia se celebró al día siguiente en la parroquia del Sagrario, tal y como Vicenta Alexandre declarará en el testamento de su marido.

Por lo tanto, si fue un matrimonio de conveniencia o por amor lo desconocemos, pero lo cierto es que existía un claro interés por parte de Beatriz Rendón y el propio Vicente Gargallo de mantener el taller y su posición pues, ciertamente, no solo heredó las herramientas e instalaciones, ubicadas en los soporales de la plaza de San Francisco, sino también la posición de su tío. Hay que recordar que José Alexandre y Ezquerria se convirtió en el platero episcopal durante las prelaturas de los cardenales Solís (1755-1775) y Delgado y Venegas (1776-1781), por lo que, siguiendo esta deriva, Vicente se convirtió en su digno sucesor⁸. Una ocupación que le permitirá mantener su privilegiado lugar entre los talleres de la ciudad, al ser el encargado de establecer diseños y ejecutar los encargos más relevantes que se desarrollaron durante toda su vida en el amplio territorio episcopal y de ahí la multiplicación de su obra prácticamente en toda

5 Creemos que pudieron hacerlo con su padre Juan Gargallo, aunque este había muerto para 1758. SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre...*, *op. cit.*, p. 23. No obstante, en los estudios de platería zaragozana no hallamos ningún Juan Gargallo, y sí a Juan Dargallo, que fue un reputado platero, también el oficial de la seo de la capital aragonesa y cuyo hijo Antonio Dargallo le sucedió a su muerte en 1756. Unos datos que creemos que pueden corresponderse con la misma persona, y cuyo apellido familiar al pasar a Sevilla los escribanos pudieron adaptar a Gargallo. ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, t. I, pp. 111-112.

6 AGAS. AGP., legajo 3, libro segundo de exámenes (1756-1867), ff. 125-v.

7 Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe). Protocolos Notariales de Sevilla (PNS), legajo 13169, oficio 19, libro 1º 1782, ff. 705-715v Dicho legado aparece totalmente desarrollado en SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre...*, *op. cit.*, pp.28-32.

8 SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre...*, *op. cit.*, pp. 33-58.

Andalucía occidental⁹. Esta circunstancia condicionó también su acceso a la platería catedralicia, ya que, cuando murió su oficial Juan Bautista Zuloaga en 1786, inmediatamente fue el elegido para sustituirlo.

Coincidiendo con este nombramiento, registró ante notario junto a su esposa un poder para testar el 4 de agosto de 1786¹⁰. Un documento en el que advierte que, por estar enfermo, no pudo redactarlo y por esta causa apoderaba a su esposa para hacerlo si le llegara su muerte, algo que no sucederá hasta pasados veinte años. El poder está plagado de generalidades, de modo que lo único que nos concreta es que el matrimonio para esta fecha tenía dos hijas, María Jacinta y Manuela María, ambas de corta edad y que morirán en poco tiempo. Lo sabemos por el definitivo testamento redactado tras la muerte del platero en 1808, ya que, finalmente su esposa tuvo que recurrir al referido poder para escriturararlo el 15 de noviembre de dicho año, informando que Vicente Gargallo y Alexandre había fallecido el 29 de agosto anterior¹¹. Según se expresa en la primera manda, su entierro aconteció el día 30 y fue sepultado en la iglesia de la Casa Grande de San Francisco, celebrándose una misa de réquiem cantada con treinta sacerdotes y el rezado de un novenario posterior. Y, haciendo uso de las disposiciones del referido poder, Vicenta determinó las misas que por su alma se debían de decir en la ciudad. Concretó que serían cien repartidas en: veinticinco en la parroquia del Sagrario, diez en el convento de San Antonio, otras diez en el de San Diego y las últimas cinco serían celebradas por el presbítero Luis Montero en este último cenobio, pagando por todas ellas seis reales. Igualmente, acogiéndose a la libertad dada por su marido, establecía que daría las limosnas acostumbradas en los testamentos, especialmente al Santo Sepulcro de Jerusalén.

No obstante, lo más interesante son las referencias que ofrece sobre la familia. Vicenta indica la dote que entregó a su marido y cómo este no aportó nada al matrimonio, por lo que se ratifica lo beneficiosa que fue esta unión para el platero. Igualmente apunta que sus hijas María Jacinta y María Manuela habían fallecido, pero que luego llegó un varón, Juan María Gargallo, nacido en 1797, ya que tenía en este momento diez años y medio. Por esta razón, el menor era nombrado su único heredero, quedando bajo la tutela materna, sin que ello perjudicara a la hacienda de Vicenta, convirtiéndose además en su única albacea, ya que en el poder también había señalado que fuera su suegra Beatriz Rendón, la cual ya había fallecido.

9 Cruz Valdovinos recoge la mayor parte de esta creatividad. CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos...*, op. cit., pp. 363-364.

10 AHPs. PNS., legajo 13178, oficio 19, libro 2º 1786, ff. 575-576v.

11 AHPs. PNS., legajo 13229, oficio 19, libro 1º 1808, ff. 959-962v.

Desafortunadamente poco más se puede extraer de estas últimas voluntades, donde las cuestiones económicas y laborales quedaron al arbitrio de Vicente Alexandre, la cual también escrituró la tutela de su hijo. Lo hizo el 22 de diciembre de 1810, presentando un auto del segundo asistente de la ciudad, don José González de Andía, por el cual se la nombraba tutora y curadora de la persona y bienes de Juan María Gargallo¹². Además, quiso que su hijo continuase con la tradición laboral de la familia, por lo que el 21 de septiembre de 1809 lo puso a aprender el oficio en el taller de José Juan Guzmán, quien se había formado con su abuelo¹³. Y, tras pasar los duros años de la invasión francesa, con diecinueve años, Juan María Gargallo realizó su examen de maestría como platero de oro el 29 de enero de 1816¹⁴.

2. DE LA CONSIDERACIÓN A SU CREATIVIDAD EN LA CATEDRAL HISPALENSE, A SU MAL ACOMODO A LOS NUEVOS GUSTOS DE SUS CAPITULARES

Como dijimos en un principio, la producción de Vicente Gargallo y Alexandre se encuentra repartida en muchas iglesias del antiguo arzobispado hispalense debido a su posición privilegiada como platero episcopal. Ciertamente, plantear un estudio exhaustivo de toda esta producción nos llevaría mucho tiempo y espacio, por lo que, nos ceñiremos a su trabajo como platero catedralicio, el cual es representativo para conocer la consideración que tuvo en tanto la élite cultural de la Iglesia hispalense se localizaba en su cabildo, siendo por ello la avanzadilla de todos los cambios estéticos que se produjeron en la platería de la ciudad. De hecho, su creatividad estuvo condicionada por el periodo de transición estética que le tocó vivir, donde las formas del tardobarroco comenzaban a languidecer en favor de un academicismo neoclásico que triunfaba en las esferas del poder. Ante esta situación, Vicente Gargallo fue bastante conservador, pues se mantuvo apegado a las formas del Rococó que, si bien en un principio fueron del agrado del cabildo, con el paso de los años chocaron con los nuevos postulados neoclásicos que llegaban desde Madrid y que muchos de sus miembros aceptaron, lo que, como veremos, generará un cierto rechazo a su obra.

Este problema no existía cuando fue elegido para sustituir a Juan Bautista Zuloaga tras su muerte en 1786. De hecho, los capitulares, en la reunión del 13

12 AHPS. PNS., legajo 13233, oficio 19, libro 2º 1810, ff. 76-77v.

13 AGAS. AGP., legajo 6, libro de registro de aprendices (1779-1829), f. 68. SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre...*, op. cit., p. 24.

14 SANZ SERRANO, M. J., *Antiguos libros de la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986, p. 204; AGAS. AGP., legajo 3, libro segundo de exámenes (1756-1867), f. 181.

de septiembre de dicho año, ante las solicitudes presentadas para suplantarlos, expresaron que “ninguno jusgaban pudiese desempeñar el dicho oficio mejor que Dn Vicente Gargallo y Alexandre”, por lo que se le asignó el título de “platero de esta Iglesia y Fábrica”¹⁵. Una decisión en la que se advierte su reconocimiento como el orfebre mejor valorado en la ciudad, demostrado en los cinco años que llevaba ocupando la platería episcopal y en un momento en el que aún el Rococó era el estilo dominante.

De manera inmediata, los libros de contabilidad comienzan a registrar numerosos descargos al platero por sus funciones de reparación y limpieza de la plata catedralicia, detallándose en algunas ocasiones trabajos de cierta entidad labrados *ex novo* para su culto. Esto es lo que sucede en el descargo fechado el 7 de enero de 1787, cuando se registra el pago a Gargallo y Alexandre de 268.498 maravedíes por haber labrado un juego de doce candelabros, además de las composiciones ejecutadas hasta final de dicho año¹⁶. Unas piezas que se pueden identificar con el juego conservado en la catedral de sencillos candeleros torneados que presentan su marca (Fig. 1).



Fig. 1. Vicente Gargallo y Alexandre, Candelabro, 1787. Catedral de Sevilla © Fondo Gráfico Archivo IAPH. Autor/a: "Gómez Álvarez de Salina, Inmaculada".

15 Archivo de la Catedral de Sevilla (ACS). Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7197, 1786, ff. 241-241v.

16 ACS. Fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 6356, f. 441v.

Bien diferente fue el destino de la obra en plata que labró para el racionero Gonzalo Muñoz Caballero. Este había dejado tras su muerte un legado a la catedral en forma de escultura de Nuestra Señora de la Concepción “vestida de plata sinclada que con la peana y corona es como de dos tercias de vara en alto”, esto es, unos 50 centímetros de altura, y en cuyo basamento se custodiaba una reliquia “de los cabellos de la Virgen Santísima con su auténtica”. Presentada al cabildo el 7 de enero de 1789 por su albacea, el también racionero Francisco Aguilar y Ribón, este recalcó que el deseo del finado era que dicho relicario sirviera en las octavas y “se colocase entre las demás reliquias que adornan el altar”¹⁷. Al registrar dicho relicario en el inventario catedralicio, el secretario tuvo a bien anotar que había sido hecha por nuestro protagonista y que pesaba 95 onzas y 11 adarmes (5 kilos y medio), los cuales importaban 2.033 reales y 8 maravedíes, habiendo pagado el racionero por su hechura 1.350 reales¹⁸. Una destacada escultura relicario que desgraciadamente el infortunio posterior la hará desaparecer. De hecho, estará en la catedral tan solo treinta años, pues será una de las piezas que se fundieron en Cádiz para financiar la guerra contra los franceses.

En dicho año también recibió el encargo de labrar las nuevas varas del palio del Santísimo Sacramento, tal y como aparece recogido en el inventario catedralicio. Estas ocho varas con sus cañones y nudetes cincelados de tres varas de alto (2 metros y medio) y sus perillas, habían pesado 54 marcos, 3 onzas y 12 adarmes, recibiendo el platero por todo su coste 11.438 reales con 16 maravedíes de vellón. Unas varas que servían al palio rico utilizado “en las procesiones que se celebran con el SSmo Sacramento el Jueves Santo y vispera y octavo día del Corpus y se estrenaron en la vispera del Corpus de este año de 1790”¹⁹.

Unas procesiones claustrales para las que también sirvió otra de las grandes creaciones de nuestro platero. En concreto, nos referimos a la custodia de oro, una obra cuya conclusión la catedral llevaba más de doscientos años esperando, siendo Vicente Gargallo el que finalmente solucionará los problemas que aquella presentaba. El proyecto era el de fabricar una custodia de asiento en oro pensada para servir en la procesión claustral de la octava del Corpus y portar al Santísimo Sacramento desde el Sagrario hasta el altar mayor y viceversa en la

17 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7200, 1789, f. 10. Aparece registrada en el libro de los espolios, fábrica, inventarios, legajo 5130, f. 74.

18 ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 9742, f. 84. El recibo del relicario firmado por Vicente Gargallo aparece reseñado en el libro de espolios. ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 5130, f. 74.

19ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 9742, f. 159.

víspera y al finalizar estos cultos²⁰. Una idea que nació en 1608 y que nunca se había llegado a terminar por múltiples razones, y que, a partir de la entrada en la platería catedralicia de Juan Bautista Zuloaga, tomó gran impulso. Su trabajo lo inició en 1752, partiendo del diseño realizado por Jerónimo Balbás en 1715, aunque la dificultad para recaudar el oro, los problemas con su ley, las modificaciones que se fueron introduciendo en el proyecto y, especialmente, los cambios de gusto estético que por el paso del tiempo se produjeron en el seno del cabildo, postergaron su conclusión. En este sentido, fue vital la influencia neoclásica que chocó con el modelo barroco proyectado por Zuloaga, lo cual determinó que incluso el cabildo recibiese de la Academia de San Fernando un proyecto totalmente clásico, firmado por el arquitecto Miguel Fernández en 1779, para solventar los múltiples defectos que se le achacaban a la pieza del platero sevillano. Será entonces cuando el cabildo se plantee el dilema de volver de nuevo a iniciarla desde cero o, por el contrario, adecuarla a las nuevas exigencias neoclásicas, decantándose por esta segunda opción en la reunión del 23 de noviembre 1786²¹. Sin embargo, los trabajos siguieron parados y volvió a plantearse un nuevo proyecto, ahora diseñado por el arquitecto Mateo de Molina, igualmente de la Academia de San Fernando, en la reunión del 29 de mayo de 1789²². A pesar de ello, el 19 de junio siguiente, abogando los capitulares por la necesidad de la pieza y por la posibilidad de que con las reformas oportunas se pudieran eliminar los defectos que presentaba la pieza barroca, se encomendó que fuese valorada por Vicente Gargallo y Alexandre²³. Para conseguirlo, el 7 de agosto se le pidió al platero que armara la custodia de oro con los elementos que se tenían acabados, determinándose finalmente que se mantuviese dicho proyecto con las modificaciones oportunas, especialmente eliminando el pelicano del remate y haciendo otro “más ligero y agradable”, además de solventarse los problemas de financiación del oro y su hechura²⁴.

El oro labrado y en pasta fue entregado a Vicente el 7 de septiembre de 1789, quien estuvo trabajando en la pieza hasta 1791, informándose de su conclusión el 13 de mayo, cuando incluso se decidió que fuese utilizada para la

20 Sobre esta obra y su historia se puede consultar: SANZ SERRANO, M. J., “La custodia de oro de la Catedral de Sevilla”, en RIVAS CARMONA, J. (ed.), *Estudios de platería, San Eloy 2003*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 569-594. Otro estudio que aborda este mismo tema es el de GÁMEZ MARTÍN, J., “La promoción de las artes en tiempos de crisis y cambios de mentalidad: fábrica, iconografía y fundición de la custodia de oro de la catedral de Sevilla”, en *IX Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010, pp. 143-157.

21 SANZ SERRANO, M. J., “La custodia de oro...”, *op. cit.*, p. 577.

22 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7200, 1789, ff. 124-126.

23 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7200, 1789, ff. 137-137v.

24ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7200, 1789, ff. 186v-188.

procesión del Corpus Christi de ese año, sustituyendo a la de Arfe²⁵. Y será el 3 de junio, ante los capitulares, cuando Jerónimo del Rosal, como delegado de la obra, expuso la cuenta de la custodia de oro firmada por Gargallo, aprobándose por el referido cabildo y manifestando su satisfacción por el trabajo realizado, y mandando incluso hacer una gratificación al platero y a sus oficiales²⁶.

Según rezaba en la relación presentada por el platero, Gargallo se tuvo que enfrentar a reconstruir una pieza que estaba aún a medio hacer y enmendar muchas de las irregularidades que se habían detectado. Diseñó un nuevo basamento, ahora circular, donde dispuso los relieves del Antiguo Testamento y las figuras de Noé y su familia que habían sido ejecutados con anterioridad²⁷. Encima colocó otra peana octogonal con otros relieves de una secuencia veterotestamentaria, cuyo suelo o pavimento donde se colocaba el viril fue ejecutado por el zaragozano²⁸. Sobre ella se levantaban ocho pilastras con estípites delanteros que soportaban los cuatro arcos del tabernáculo. De esta estructura faltaban por hacer tres estípites, por lo que lo desbarató el existente y ejecutó los cuatro con sus capiteles “de mejor ideal, nuevos y más ligeros”. Delante de las pilastras colocó las figuras de ocho apóstoles y los cuatro restantes en la cornisa superior de los soportes columnarios. Los arcos sustentaban la cúpula que estaba ya labrada y decorada en su anverso y reverso con relieves que narraban la vida de Cristo, desde su nacimiento hasta los pasajes de su resurrección²⁹. En

25 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7202, 1791, ff. 41v.-42

26 Toda la información que seguidamente expondremos sobre la custodia, lo que labró Gargallo y sus elementos estructurales, está recogida en ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7202, 1791, ff. 47v-52 y documentos insertos.

27 En concreto, todos los relieves que incorporó en este basamento reprodujeron las veinte estampas que se adquirieron al pintor Pedro Tortolero, siendo algunas de ellas labradas por Juan Gómez de Luque en 1761. SANZ SERRANO, M. J., “La custodia de oro...”, *op. cit.*, p. 575. GÁMEZ MARTÍN, J., “La promoción de las artes ...”, *op. cit.*, pp. 148-149. Los relieves que aparecían en este basamento eran los ocho siguientes: la Creación del Universo, la Creación de la Tierra, la Creación de Adán, Adán y Eva y la tentación de la serpiente y su Expulsión del Paraíso, Noé con sus hijos en el arca, su sacrificio, Abraham y Melquisedec, Sacrificio de Isaac y, el octavo, la Bendición de Jacob y el sueño de la Escala del Cielo. Las ocho figuras son Noé y su mujer, sus tres hijos y tres nueras.

28 En concreto los diez pasajes del zócalo inicial eran: José vendido por sus hermanos y el sueño de José, el Faraón y José con sus profecías, la zarza ardiente de Moisés, el paso por el Mar Rojo, Aarón como sumo sacerdote ofreciendo el incienso a Dios, la serpiente de bronce en el desierto, Sansón derribando las columnas del templo, David y Goliat, Dedicación del Templo por Salomón, Jonás y la ballena, y Jonás vomitado por la ballena.

29 Cada arco tenía una cartela en su interior con los temas del Nacimiento del Señor, la Adoración de los Reyes, el Bautismo de Cristo y las Bodas de Caná. En la parte exterior de la media naranja se hallan ocho laminas con la Oración del Huerto y el Prendimiento de Cristo, la Presentación a Pilatos, los Azotes a Cristo, la Coronación de Espinas, el *Ecce Homo*, Cristo con la cruz a cuestas, la Crucifixión, la Resurrección y la Ascensión. En el interior de la media naranja otros cuatro relieves que recogían los temas del *Noli me tângere*, la Aparición de Emaús, la Aparición del Resucitado a sus doce apóstoles y finalmente la alegoría del triunfo del Santísimo Sacramento.

las pechinas se reproducían los cuatro Padres de la Iglesia Latina y en la clave Dios Padre rodeado de ángeles, custodiando así al ostensorio con Dios Sacramentado testimoniado por “todo lo historiado y verdades del antiguo y nuevo Testamento y Yglesia”. Un diseño remodelado que no debió ser muy diferente al que planteó el mismo Vicente Gargallo para el templete eucarístico de la parroquia de Aznalcázar, labrado entre 1794 y 1798, el cual desgraciadamente desapareció en la Guerra Civil (Fig. 2)³⁰.



Fig. 2. Vicente Gargallo y Alexandre, Templete eucarístico, 1794-1798. Parroquia de San Pablo de Aznalcázar, desaparecido © Fototeca Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla.

30 AMORES MARTÍNEZ, F., “Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento en los pueblos del Aljarafe de Sevilla (1500-1850)”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones escurialenses, 2003, vol. 1, p. 540.

El segundo cuerpo era una creación completa de Vicente Gargallo y estaba resuelto a modo de “una linterna” de traza cuadrada, enmarcada por cuatro cartelas con las virtudes cardinales y con angelitos con campanillas “previniendo la adoración que se debe al Santísimo Sacramento”, rematándose estas tarjas por un serafín. En el interior de esta linterna se alzaba la imagen de la Asunción de María Santísima sobre nubes con ángeles y coronada con las doce estrellas. Cuatro medallas adornaban el interior de su bóveda con las imágenes de san Miguel, san Gabriel, san Rafael y el santo Ángel Custodio. En su parte exterior, otras tantas acogían a las de la Virgen del Pilar, san Eloy, san Vicente Ferrer y san Cristóbal, devociones que fueron puestas por el propio orfebre y que las colocó porque encomendó “su desempeño a Dios por mediación de la Virgen y estos santos”. Remataban este segundo cuerpo cuatro ángeles de cuerpo entero con panes y racimos de uvas enmarcando la Fe con la cruz en una mano y el cáliz y la hostia en la otra, figura que sustituyó al pelícano que afeaba el proyecto de Zuloaga.

Su peso final alcanzó los 438 marcos, 1 onza y 3 adarmes (100 kilos y 700 gramos de oro) y su precio fue de 10.001 pesos escudos de plata, sobrando 29 marcos con 3 onzas y 6 adarmes y medio de oro que se emplearon en cuatro faroles con peana y corona auríferas que le acompañarían en las parihuelas en la procesión, a la vez que se confeccionaron unos faldones de lama de oro, piezas todas ellas que costeó la fábrica catedralicia³¹.

Sin embargo, como bien es sabido, esta obra terminada por Gargallo tuvo poco recorrido. Entre las peticiones de apoyo económico que Carlos IV solicitó a las diferentes iglesias de sus reinos para poder afrontar la guerra contra Francia, el 14 de mayo de 1798 se leyó ante los capitulares la concordia que se había llegado con el rey para que cada arzobispado entregase la suma de diez millones de reales en dos años, informando la diputación de hacienda que, para ese momento, el hispalense tan solo había conseguido reunir un millón trescientos mil reales, faltando para el primer plazo en junio otros setecientos mil reales y para noviembre otros tres millones más. Por esta razón, la diputación de hacienda solicitó al cabildo poder fundir la custodia de oro “que es la alhaja de maior precio” y reducirla a dineros, de modo que, junto a otra plata catedralicia, se podría llegar a las cuantías requeridas³². Una solicitud que se le concedió a dicha diputación, mandándose que se llevara junto a los faroles de oro y otras piezas de plata a la Casa de la Moneda para su fundición el 3 de julio de dicho

31 Este tisú fue adquirido a Fernando Prieto por un valor de 257.412 maravedíes, según reza el recibo fechado el 6 de junio de 1791. ACS. Fondo capitular, fábrica, libros de cargo y data, legajo 4627, data de fábrica de 1791, f. 6v.

32 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7209, 1798, ff. 45v-46.

año³³, presentándose diez días más tarde la certificación de dicha institución donde los ensayadores Carlos de Rojas y Nicolás de Lama refrendaban que la custodia pesó 434 marcos, 5 onzas y 1 tomín de oro y que se había traducido a 1.203.413 reales con 30 maravedíes de vellón³⁴. Por lo tanto, se solventaba gran parte de la deuda inmediata del cabildo, aunque ello conllevó la pérdida de una de las grandes creaciones de la catedral, en la que había tenido una decisiva intervención el propio Vicente Gargallo. No tenemos la menor duda de que detrás de esta decisión estuvo presente el naciente rechazo a las formas tardo-barrocas que se identificaban con nuestro platero, tal y como se advertirá en otros trabajos posteriores.



Fig. 3. Vicente Gargallo y Alexandre, Bandeja de la capilla de la Antigua, 1796.0 Catedral de Sevilla © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla

33 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7209, 1798, ff. 60-60v.

34 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7209, 1798, ff. 64v-65 y certificación adjunta.

Precisamente, por estas demandas estatales de plata, se le encomendó una de sus obras hoy conservadas. En concreto, en 1795, en una petición gubernamental de plata anterior, el cabildo hispalense había ofrecido una pareja de azafates de la capilla de la Antigua, lo cual hizo que un gran devoto de esta advocación mariana decidiera reponerlas financiando otra pareja. En concreto, fue el 25 de mayo de 1796 cuando era anunciado a los capitulares, siendo su donante el canónigo Martín Alberto de Carbajal (1705-1797), el cual años antes había donado el frontal de plata y la credencia de esta capilla³⁵. Las dos bandejas costaron 4.449 reales y medio y hoy las podemos admirar en el tesoro catedralicio (Fig. 3). Inspirado en el diseño que Damián de Castro realizó para las bandejas que el cardenal Delgado y Venegas donó a la catedral en 1777³⁶, presentan el mismo carácter alabeado en su borde, salpicado de motivos de rocalla, así como los gallones helicoidales que recorren su fondo y nacen de un medallón central sobredorado donde se reproducen las armas del cabildo: la Giralda enmarcada por las dos jarras de azucenas³⁷. Una bella y magistral creación, típica de un fiel seguidor de la estética rococó y alejada del academicismo cortesano, donde no tenemos duda que se impuso el criterio del anciano mecenas, quien conocía bien el trabajo de este taller familiar, pues José Alexandre había trabajado para él en varias ocasiones.



Fig. 4. Vicente Gargallo y Alexandre, Incensario, 1797. Catedral de Sevilla © Fondo Gráfico Archivo IAPH. Autor/a: "Gómez Álvarez de Salina, Inmaculada".

35 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7207, 1796, f. 53v.

36 PALOMERO PARAMO, J., "La platería en la Catedral de Sevilla", en VVAA., *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1985, pp. 624-625.

37 ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 5131, f. 29, la obra fue estudiada por SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana... op. cit.*, t. II, p. 150 y CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos..., op. cit.*, pp. 284-286.

Una estética rococó que también se reconoce en otra de sus obras conservadas. A fines de diciembre de 1797, recibió otros 166.540 maravedíes por las composiciones realizadas en el tesoro argénteo y por el valor de dos incensarios nuevos para el altar mayor (Fig. 4)³⁸. En ellos, tanto el quemador como el cuerpo de humo repiten el carácter alabeado propio de la estética de la rocalla, la cual también aparece repujada y calada en ambas partes, aún con un carácter blando y asimétrico propio de un orfebre que se siente cómodo con este tipo de diseños.

Sin embargo, cada vez era mayor el número de canónigos que renegaban de la rocalla, y ello se evidenció en el criterio estético que a partir de estos años comenzó a imponerse en las sesiones capitulares. Con respecto a Gargallo, hallamos esta tendencia en el encargo que recibe de realizar el trío de ánforas para la misa Crismal del Jueves Santo, en la que se consagraban el crisma y los óleos de catecúmenos y enfermos para su posterior reparto a las parroquias diocesanas³⁹. El 13 de enero de 1797, los mayordomos de fábrica advertían la necesidad de su renovación ante el deterioro que experimentaban las antiguas⁴⁰, y, el 21 de enero siguiente, se determinó una resolución muy reveladora de la nueva deriva estética del cabildo: se solicitó al canónigo doctoral que estaba en la Corte que encargase al aragonés Antonio Martínez la hechura de las tres ánforas “y que cuide sean del mejor gusto, según corresponde a la grandeza de esta Santa Iglesia”⁴¹. Está claro que los miembros del cabildo ya se habían doblegado al gusto académico, cuyo mejor representante a nivel nacional era la fábrica de platería de Antonio Martínez de Madrid⁴². El 22 de noviembre, el mayordomo presentó al cabildo los diseños enviados por Martínez para que eligiesen el más adecuado, proponiendo que, tras su decisión, este fuese ejecutado por el platero de la fábrica⁴³. Por lo tanto, en esta resolución finalmente se le imponía a Gargallo el labrar una obra que siguiera el más puro neoclasicismo, algo que supo ejecutar sin dificultad, recibiendo por su plata y hechura 35.000 reales el 13 de diciembre de 1798⁴⁴.

Por fortuna, las tres ánforas se conservan y son plenamente neoclásicas (Fig. 5). En efecto, son unas jarras sobrias y sencillas, con peana circular,

38 ACS. Fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 6357, f. 341.

39 RIVAS CARMONA, J., “Las ánforas de óleos: estudio de una tipología de platería”, en RIVAS, J. (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2012*, Murcia, Editum, 2012, p. 510.

40 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7208, 1797, f. 6

41 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7208, 1797, f. 7v

42 Sobre este orfebre y su fábrica de platería ver MARTÍN, F., *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011.

43 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7208, 1797, f. 100v

44 ACS. Fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 6357, f. 362.

cuerpo semiesférico y cuello troncocónico, además de presentar dos asas rectangulares y una tapadera superior. El adorno se basa en guirnaldas de flores y hojas con lazos, óvalos laureados, hojas lanceoladas de acantos, frisos con grecas, punteados y margaritas simétricas, además de gallones en la tapadera, todo ello propio de los trabajos de la fábrica Martínez⁴⁵. Sin embargo, en esta ocasión hay que buscar el origen de este diseño en el Neoclasicismo romano, y más concretamente en Luigi Valadier, quien supo difundir sus propuestas por toda Europa⁴⁶. Sin duda, estamos ante otro ejemplo de la manera de actuar de los capitulares en estos años y que hemos comentado también a propósito de la custodia de asiento, como era la de solicitar el criterio de los académicos para conseguir la llamada “corrección del arte”⁴⁷.



Fig. 5. Vicente Gargallo y Alexandre, Crismera, 1798. Catedral de Sevilla © Cortesía del Cabildo Catedral de Sevilla.

45 Se conservan otras ánforas de óleos de Martínez en la catedral de Zamora de 1803, las cuales son parecidas a las sevillanas, aunque sus asas son curvas y su tapadera diferente.

46 En concreto se conserva un diseño de ánfora similar fechado en 1780. LEONE, F., “Album Valadier della Pinacoteca Comunale di Faenza, catalogo dei disegni”, en COLIVA, A., *Valadier Splendore della Roma del Settecento*, Roma, Galleria Borghese-Officina Libreria, 2019, p. 84.

47 En efecto, cuando son registradas en el inventario, se describen como “obra lisa de muy buen perfil y en blanco”, lo que ya está determinando el cambio definitivo de gusto entre los miembros del cabildo. ACS. Fondo capitular, fábrica, inventarios, legajo 9742, f. 202.

Y precisamente esto parece que también sucedió con la última gran obra que realizará para la catedral. Se trata de la lámpara de la capilla de San José, un espacio que se estaba renovando totalmente en estilo neoclásico y donde el criterio academicista se había impuesto en todos sus detalles ornamentales⁴⁸. Pues bien, en 1800 se le encargó una lámpara de plata para esta capilla, la cual fue acabada al año siguiente y presentada ante el cabildo el 19 de junio, advirtiéndolo los fabriqueros que su coste había duplicado los 18.000 reales que se habían fijado por contrato, por lo que se rechazó la obra⁴⁹, algo que volvió a suceder el 13 de julio cuando Gargallo volvió a solicitar la aceptación de la lámpara⁵⁰. Detrás de esta decisión capitular, creemos que no solo estaba la falta de medida por parte del platero en calcular su peso y precio, sino también las claras diferencias existentes entre la propuesta de Gargallo y el estilo predominantemente clásico que imperaba en este renovado recinto. Pues ello se advierte cuando, a pesar del rechazo inicial, el platero aragonés volvió a demandar el 6 de marzo de 1804 la admisión de la lámpara y el cobro de su coste, pues tenía en ella invertida una importante cantidad de plata⁵¹. Y ante dicha petición, el 8 de marzo se expuso el tema en la reunión capitular y “después de una dilatada conferencia se acordó se presente esta lampara no obstante estar reprobada esta obra a fin de tomarla si gustase al cabildo”⁵². Una cuestión de gusto que finalmente hará que el 15 de marzo, tras inspeccionar la obra y el memorial del platero quien había rebajado su valor, fuese de nuevo rechazada, aunque el platero consiguió que se le condonasen los 2.767 reales abonados en origen “con la condición de que ni judicial ni extrajudicialmente haya de reclamar la lampara”⁵³. Por lo tanto, con esta decisión salomónica se desechó la obra de Vicente Gargallo, en gran medida porque su diseño aún estaba dentro del aparatoso Rococó, como lo demuestran otros ejemplos de lámparas conservadas de su taller, como el caso de la del presbiterio de la parroquia de Santa María la Blanca de La Campana (Fig. 6), coetánea a este encargo catedralicio⁵⁴.

48 Sobre la renovación neoclásica de la capilla de San José ver RECIO MIR, A., “El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, pp. 253-273. Con anterioridad, en 1799, se le abonaron 2474 reales con 8 maravedíes por el costeo de una lámpara para la capilla de la Candelaria. ACS. Fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 6357, f. 382v.

49 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7212, ff. 106-106v.

50 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7212, f. 127v.

51 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7215, f. 31.

52 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7215, f. 32v.

53 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7215, f. 33.

54 Esta lámpara presenta la inscripción que la fecha en 1797. CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Cinco siglos...*, *op. cit.*, pp. 292-293.



Fig. 6. Vicente Gargallo y Alexandre, Lámpara, 1797. Parroquia de Santa María la Blanca de La Campana (Sevilla) © Fotografía del autor.

3. CONCLUSIONES

Tras este último encontronazo con el cabildo, el platero prácticamente ya no será demandado para labrar obra alguna de entidad en la catedral, centrándose en las consabidas labores que llevaba parejas el cargo de platero catedralicio⁵⁵. No hay que olvidar que para esos años contaba con una avanzada edad y que es indudable que su mal acomodo al nuevo gusto neoclásico que se había

⁵⁵ La última cantidad la recibe su esposa el 11 de mayo de 1808, ya fallecido, por un valor de 37672 maravedíes por labores de reparación en las alhajas del templo y limpieza de las lámparas del monumento. ACS. Fondo capitular, contaduría, libramientos, legajo 6359, f. 424.

impuesto entre los capitulares jugaba totalmente en su contra, aunque en el resto de la clerecía diocesana seguía contando con grandes adeptos y sus obras seguían siendo muy bien acogidas. Lo cierto es que, a pesar de ello y hasta su muerte, Vicente Gargallo y Alexandre estará ocupando dicho cargo, aunque, una vez fallecido, el cabildo tuvo bien claro que quería en su puesto a un convencido neoclásico, eligiendo al utrerano Juan Ruiz el 31 de agosto de 1808⁵⁶.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORES MARTÍNEZ, F., “Culto y fiesta en torno al Santísimo Sacramento en los pueblos del Aljarafe de Sevilla (1500-1850)”, en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*, San Lorenzo del Escorial, Ediciones escurialenses, 2003, vol. 1, pp. 523-544.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, Tabapress, 1992.
- ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1981.
- GÁMEZ MARTÍN, J., “La promoción de las artes en tiempos de crisis y cambios de mentalidad: fábrica, iconografía y fundición de la custodia de oro de la catedral de Sevilla”, en *IX Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, Sociedad Extremeña de Historia, 2010, pp. 143-157.
- LEONE, F., “Album Valadier della Pinacoteca Comunale di Faenza, catalogo dei disegni”, en COLIVA, A., *Valadier Splanadore della Roma del Settecento*, Roma, Galleria Borghese-Officina Libraria, 2019, pp. 81-184.
- MARTÍN, F., *El aragonés Antonio Martínez y su Fábrica de Platería en Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2011.
- PALOMERO PÁRAMO, J., “La platería en la Catedral de Sevilla”, en VVAA., *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1985, pp. 575-641.
- RECIO MIR, A., “El retablo de San José y la implantación neoclásica en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, nº 11, 1998, pp., 253-273.
- RIVAS CARMONA, J., “Las ánforas de óleos: estudio de una tipología de platería”, en RIVAS, J. (coord.), *Estudios de platería, San Eloy 2012*, Murcia, Editum, 2012, pp. 509-522.
- SANTOS MÁRQUEZ, A. J., “Los Sánchez Reciente, una familia de plateros del Setecientos sevillano”, en Rivas, J. (coord.), *Estudios de Platería, San Eloy 2007*, Murcia, Universidad de Murcia, 2007, pp. 331-346

56 ACS. Fondo capitular, secretaría, autos capitulares, legajo 7219, 1808, f. 64.

- SANTOS MÁRQUEZ, A. J., *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2018.
- SANZ SERRANO, M. J., “La custodia de oro de la Catedral de Sevilla”, en RIVAS CARMONA, J. (ed.), *Estudios de platería, San Eloy 2003*, Murcia, Universidad de Murcia, 2003, pp. 569-594.
- SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1976.
- SANZ SERRANO, M. J., *Antiguos libros de la platería sevillana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1986.
- SANZ SERRANO, M. J., *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 1981.

Antonio Joaquín Santos Márquez

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Sevilla
<https://orcid.org/0000-0002-7671-0936>
anjo@us.es