

El platero romano Lorenzo de Caporali y su obra en la catedral de Sevilla

The Roman Silversmith Lorenzo de Caporali and His Work in the Cathedral of Seville

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

Facultad de Geografía e Historia. Universidad de Sevilla. Calle de Doña María de Padilla, s/n. 41004 Sevilla

anjo@us.es

ORCID: 0000-0002-7671-0936

Recibido/Received: 01/12/2022 – Aceptado/Accepted: 10/07/2023

Cómo citar/How to cite: Santos Márquez, Antonio Joaquín: “El platero romano Lorenzo de Caporali y su obra en la catedral de Sevilla”, *BSAA arte*, 89 (2023): 229-248. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.89.2023.229-248>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#) / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#)

Resumen: En este artículo se da a conocer la autoría del frontal de plata de la capilla de Nuestra Señora de la Antigua de la catedral de Sevilla. En concreto, gracias a una lectura correcta de sus punzones, sabemos que fue ejecutado por el platero romano Lorenzo de Caporali antes de septiembre de 1761, momento en que el canónigo Martín Alberto de Carvajal lo donó a este recinto mariano. Además, analizamos el estilo de la pieza y razonamos la vinculación de su promotor con la Ciudad Eterna a través de las novedades documentales que hemos podido localizar en diferentes archivos.

Palabras clave: platería; Roma; siglo XVIII; Lorenzo de Caporali; catedral de Sevilla.

Abstract: This article reveals the authorship of the silver altar frontal of the chapel of Nuestra Señora de la Antigua in the cathedral of Seville. Specifically, thanks to a correct reading of its punches, we know that it was executed by the Roman silversmith Lorenzo de Caporali before September 1761, when canon Martín Alberto de Carvajal donated it to this Marian chapel. In addition, we analyse the style of the piece and argue the connection between its patron and Rome thanks to the new documents we have found in different archives.

Keywords: silverwork; Rome; 18th century; Lorenzo de Caporali; Seville Cathedral.

La catedral de Sevilla guarda uno de los conjuntos argénteos más importantes de España.¹ Entre las piezas que atesora destacan verdaderas demostraciones del mejor arte de la platería española de todos los tiempos, como son la gran torre eucarística de Juan de Arfe, la urna de san Fernando o el rico altar de plata de las octavas, sin olvidar el excelente elenco de creaciones europeas y americanas, como lo prueban el portapaz gótico de Felipe V de Francia, el busto panormitano de santa Rosalía o el legado mexicano del arzobispo virrey Vizarrón. Y precisamente es tal su riqueza que aún hoy su ajuar argénteo ofrece gratas sorpresas que aumentan más si cabe su interés y revalidan la necesidad de mantener abierta esta línea de investigación. Pues cierto es que en la actualidad todavía existen interesantes trabajos que guardan celosamente su anonimato y gran parte de su historia, tal y como sucede con el frontal de plata que se ubica en el lugar para el que fue concebido, el altar de la capilla de la Virgen de la Antigua, el cual puede considerarse una de las piezas capitales de la platería catedralicia del siglo XVIII (fig. 1).



Fig. 1. Frontal de plata de la capilla de la Virgen de la Antigua.
Lorenzo de Caporali. 1761. Catedral. Sevilla

Se trata de una obra a la que se le venía atribuyendo un posible origen sevillano, aunque siempre mostró un mal encaje en la creatividad local, cuanto más que presenta unas marcas, repetidas en múltiples ocasiones por toda su superficie, que no son propias del marcaje hispano y de ahí que fuesen interpretadas desde antiguo como extraños punzones resultado de una restauración posterior.² Tan solo se conocía de su historia que había sido donada por el canónigo Martín Alberto de Carvajal en 1761, gracias a una inscripción que apareció en su alma de madera durante la restauración que le efectuó el orfebre Fernando Marmolejo en 1989,³ ofrenda confirmada por la doctora Sanz cuando sacó a la luz el registro de la pieza en el inventario de la capilla de la

¹ Sobre la platería de la catedral de Sevilla y su riqueza se pueden consultar los siguientes estudios generales: Sanz Serrano, (1976): 146-195; Palomero Páramo (1985): 575-645; Cruz Valdovinos (1992).

² *Exposición Valdés Leal...* (1923): 86; Sanz Serrano (1976): 169; Falcón Márquez (1989): 18.

³ Falcón Márquez (1989): 18.

Antigua.⁴ Sin embargo, tras un análisis de la obra y de dichos punzones, y profundizando en la biografía de su donante, estamos en condiciones de aseverar que tenemos ante nosotros un excelente trabajo de origen romano, tal y como lo argumentaremos seguidamente en este estudio.

Encontrar en la catedral hispalense esta imponente pieza de plata italiana no puede resultar extraño, si tenemos en cuenta la larga historia de relaciones que existieron durante el Barroco entre el cabildo catedralicio hispalense y la ciudad de los papas. Sabido es que el cabildo contaba con agentes radicados en la cabeza de la cristiandad de forma permanente, enviaba delegados para solicitar o solucionar de manera puntual alguna cuestión importante, o incluso sus prelados con la púrpura cardenalicia asistían a los cónclaves papales. Unas vías de comunicación que permitían el conocimiento de la creatividad romana por parte de sus capitulares y arzobispos, y de ahí que algunos, fascinados por la magnificencia de estas obras, tuvieran a bien a su regreso ofrecer a su templo metropolitano dádivas de tanta novedad y belleza, bien adquiriéndolas *in situ*, bien encargándolas a través de los referidos agentes. Ejemplos conocidos de este patrocinio fueron el desaparecido retablo de san Joaquín que envió Mateo Vázquez de Leca en 1624 durante su campaña inmaculista⁵ o la urna de oro de Luigi Valadier llegada gracias a la munificencia del canónigo Jerónimo Ignacio del Rosal en 1771,⁶ sin olvidar la magnificencia del cardenal Solís, quien derrochó una verdadera fortuna en sus estancias romanas y cuyo reflejo aún lo hallamos en el ostensorio de san Juan Nepomuceno que adquirió en Roma antes de 1775 y que legó tras su muerte a la seo hispalense.⁷ Por lo tanto, no es para nada insólito que una demostración de piedad de un miembro del cabildo catedralicio fuese el vehículo a través del cual llegó esta gran ofrenda a la Virgen de la Antigua.

No obstante, la documentación que hace referencia a esta donación silencia cualquier alusión a su procedencia. La primera mención al frontal de plata la hallamos en un auto capitular fechado el 27 de marzo de 1760 y en él el racionero Pablo de Zayas explica la intención de un devoto anónimo de ofrecer esta dádiva a Santa María de la Antigua para que fuese estrenada el día de la Natividad de la Virgen, la cual fue aceptada por el cabildo y se dio comisión al racionero para agradecer al donante tal desprendimiento.⁸ Una intención que no se hizo realidad hasta pasado el año, pues será en el cabildo del 9 de septiembre de 1761 cuando

⁴ Sanz Serrano (2010): 193.

⁵ Hazañas y La Rúa (1918): 135.

⁶ Palomero Páramo (1985): 628-629.

⁷ Sobre las relaciones con Roma del cardenal y su mecenazgo se pueden consultar: Moli Frigola (1990): 67-84; Asenjo Rubio (2011): 93-107; Ladero Fernández (2015): 1873-1886. Sobre el ostensorio del cardenal Solís, v. Palomero Páramo (1985): 627-628.

⁸ *Auto capitular*, 27 de marzo de 1760, Archivo de la Catedral de Sevilla (en adelante ACS), Fondo Capitular (en adelante FC), legajo 7174, ff. 40r-40v.

se anuncie la llegada de la ofrenda argétea.⁹ Este auto es mucho más explícito, ya que aquí se desvanece el anonimato del devoto y se apunta que la donación gratuita era del canónigo Martín Alberto de Carvajal, quien solo pedía a cambio que fuese utilizado los días de fiesta o solemnidades. Obligado el cabildo ante tal generosidad, este decidió dispensarle de cumplir con la manda forzosa de oratorio a la fábrica tras su fallecimiento y le concedió derecho de sepultura para él y su madre en esta capilla, liberándole incluso de los derechos de fábrica sobre la losa sepulcral. Un anuncio que se hizo una jornada después de su estreno, pues, como se hacía referencia un año antes, este se produjo el día de la Natividad de la Virgen, tal y como quedó recogido en el inventario de alhajas de la capilla, donde se especificó también que pesaba 960 onzas de plata según razón que había dado en la oficina de la contaduría Cristóbal Caro Talavera, el delegado del canónigo para traer el frontal a la catedral.¹⁰

Poco más refieren las fuentes documentales catedralicias sobre esta importante dádiva, aunque en este caso dicho silencio es remediado gracias a la interpretación exacta de los punzones que aparecen repartidos por toda la superficie de este vasto frente de plata. Huelga decir que muchas veces las marcas de platería han salvado este obstáculo que impera en la documentación y en esta ocasión aún con mayor razón, si cabe. Como dijimos en un principio, la historiografía que abordó el estudio de la pareja de punzones que de manera reiterada aparece estampada en su superficie no supo reconocer su verdadera exégesis. En efecto, estas marcas fueron simplemente descritas, aludiendo a la primera como una pareja de bastones cruzados y a la segunda como un hombre con lanza (fig. 2), las cuales indudablemente no se registraban en los listados de marcas hispanas conocidas. Cuanto más, el sistema de marcaje que presentaba la obra se alejaba del tradicional trío de marcas (ciudad, contraste y autor) que se impuso en todo el territorio español durante esta centuria con la normativa borbónica, siendo interpretados por esta razón como marcas decimonónicas de una posible reforma posterior, pues cierto es que será a fines del siglo XIX cuando comenzaron a prodigarse en la plata española símbolos en vez de marcas nominativas.¹¹ Sin embargo, ello carece de sentido, en tanto que, si así fuera, la pieza debería haber sido totalmente rehecha en ese momento, ya que, como quedó expresado, el par de punzones se repite en todas las partes del frente de plata. Evidentemente, el fallo de todos estos años ha sido no haber buscado fuera de las

⁹ *Auto capitular*, 9 de septiembre de 1761, ACS, FC, leg. 7175, ff. 193r-193v.

¹⁰ *Registro del frontal de la Antigua en el inventario de capillas de la catedral de Sevilla*, 9 de septiembre de 1761, ACS, FC, leg. 5131, f. 14r. El 11 de septiembre de dicho año el canónigo Carvajal agradeció al cabildo las concesiones realizadas a cambio de dicha dádiva. *Auto capitular*, 11 de septiembre de 1761, ACS, FC, leg. 7175, f. 197v.

¹¹ Por ejemplo, María Jesús Sanz Serrano en su estudio *La orfebrería sevillana del Barroco* y en el que realizó sobre la platería de la capilla en 2010 las interpreta como marcas decimonónicas, mientras que Teodoro Falcón Márquez las interpretó como marcas madrileñas modernas. Sanz Serrano (1976): 169; (2010): 196; Falcón Márquez (1989): 18.

fronteras españolas el origen de dichas marcas. Quizá el imponente tamaño de la pieza hizo en su momento descartar dicha posibilidad, algo que, como veremos, carece de fundamento ya que los punzones son sobradamente conocidos si se encuentra la clave de su interpretación, esto es, si se atiende a los punzones romanos de este periodo concreto.



Fig. 2. Punzones del frontal de plata de la capilla de la Virgen de la Antigua. Lorenzo de Caporali. 1761. Catedral. Sevilla

Partiendo de que en Roma siempre se utilizaron dos punzones, el de la ciudad y el del autor, si analizamos correctamente la marca de los referidos bastones, en realidad lo que reproduce son las dos llaves de san Pedro cruzadas y timbradas por el conopeo pontificio (fig. 3), sello que fue el distintivo de la plata labrada en la Ciudad Eterna durante toda la Edad Moderna. Concretamente en este caso, este *bollo camerale di garanzia* se corresponde con el usado por la *zecca* romana entre 1761 y 1763, por lo que debió de ser estampado meses antes

de su llegada en septiembre de 1761.¹² Y junto a él encontramos la marca del hombre en pie apoyado en una vara e inserto en un óvalo (fig. 4), esto es, el punzón de autoría del peregrino con su bordón que fue identificado por Anna Bulgari como el propio del reputado platero romano Lorenzo de Caporali (h. 1712-1777).¹³



Fig. 3. Punzón de la ciudad de Roma (*bollo* n.º 126, 1761-1763). Frontal de plata de la capilla de la Virgen de la Antigua. Lorenzo de Caporali. 1761. Catedral. Sevilla



Fig. 4. Punzón del platero romano Lorenzo de Caporali. Frontal de plata de la capilla de la Virgen de la Antigua. Lorenzo de Caporali. 1761. Catedral. Sevilla

Por lo tanto, gracias a esta última marca, no hay dudas de quién fue el creador de esta magnífica pieza, el cual además es un artista bien conocido dentro de los estudios de platería italiana del siglo XVIII. Perteneciente a una importante

¹² En concreto, no hay duda de que se corresponde con el punzón número 126, según la numeración dada por Costantino Bulgari. Bulgari Calissoni (1987): 42. El mismo punzón de ciudadanía aparece estampado en una pareja de candelabros de la iglesia de San Giovanni Decollato de Matelica fechados en 1762. Barucca (2007): 231.

¹³ Se diferencia con respecto al de su padre Benedetto de Caporali en que este recreaba un alabardero con su pica, el cual fue identificado por Costantino Bulgari como el usado también por Lorenzo tras la muerte de su progenitor. Bulgari (1958): 363. Sin embargo, Anna Bulgari Calissoni, tras descubrir un número representativo de obras, determinó que la diferencia sustancial entre el punzón paterno y el de Lorenzo se encontraba en la suplantación de la pica por el bordón de peregrino. Bulgari Calissoni (1987): 173.

familia de orfebres romanos, Lorenzo era hijo de Benedetto de Caporali (h. 1663-1753), con quien se formó en el arte de la platería, si bien en 1727 se encontraba como oficial en el taller de Giacomo Giardini, pasando a tener un obrador independiente en la *strada dei Condotti* en 1739.¹⁴ Sin embargo, no será hasta el 12 de junio de 1745 cuando obtenga el título de maestro, tras la renuncia de su padre al mismo, heredando también el taller paterno de la *via* del Corso y la insignia del *leofante* que lo identificaba.¹⁵ Además, para esos años ya se encontraba entre los más destacados orfebres de Roma, como lo prueba que fuese uno de los artífices elegidos por el monarca portugués João V para adornar y dotar del ajuar litúrgico apropiado su capilla dedicada a san Juan Bautista en la iglesia de São Roque de Lisboa.¹⁶ En concreto, su participación se centró en labrar un suntuoso cáliz de oro encargado en 1746 y entregado en 1749, el cual desapareció con la invasión francesa, pero que conocemos gracias a su dibujo recogido en el *Album Weale*.¹⁷ Una buena posición entre los orfebres de la ciudad que fue revalidada al ser elegido cuarto cónsul del Collegio degli Orefici ed Argentieri en 1755 y segundo cónsul en 1765,¹⁸ además de recibir algunos encargos del papa Clemente XIV.¹⁹ No obstante, a pesar de esta dilatada y destacada trayectoria artística, hasta la fecha se le conocía un corto catálogo de obras, entre las que se encontraban también labores de fundición en bronce, por lo que este frontal sevillano se convierte sin duda en su creación en plata conservada más sobresaliente y monumental.²⁰

Pero si las marcas son concluyentes sobre su origen, este se reafirma si tenemos en cuenta la traza y el estilo del frontal, donde no cabe la menor duda de que Caporali reproduce los parámetros establecidos para este tipo de piezas durante el Barroco romano. Tanto es así que su concepto de marco arquitectónico apaisado cobijando una gran tarja figurativa central se comenzó a emplear en Roma a partir del siglo XVII, siendo Gianlorenzo Bernini uno de sus gestores, como se puede comprobar en el diseño de un *paliotto* de plata que realizó para la catedral de Reggio Emilia entre 1668 y 1669 y que fue materializado por el

¹⁴ Bulgari (1958): 363-364.

¹⁵ Bulgari (1958): 364.

¹⁶ Vale (2010): 528-535.

¹⁷ En concreto, este cáliz con una patena en oro tuvo un peso de 10 libras y 11 onzas y su precio alcanzó la suma de 3.100 escudos. Bulgari (1958): 364. El dibujo del cáliz está magníficamente reproducido en el catálogo de la exposición *De Roma para Lisboa. Um álbum para o Rei Magnânimo*. Vale (coord.) (2015): 229.

¹⁸ Bulgari (1958): 364.

¹⁹ En concreto, realizó el marco de plata para los retratos en mosaico del emperador José II y de su hermano Pedro Leopoldo, gran duque de Toscana, regalados por el papa Clemente XIV a la emperatriz María Teresa de Austria entre 1772 y 1773. Branchetti (2008): 11-19.

²⁰ Otras obras importantes Lorenzo de Caporali son un cáliz de la iglesia de Santa Lucia de Montefiore dell'Aso, otro cáliz de la basílica de San Giovanni in Laterano de Roma y el frontal de bronce del altar de la Virgen de la iglesia de los Santi Ambrogio e Carlo al Corso de Roma. Bulgari (1958): 364; Bulgari Calisconi (1987): 173; Montagu (2007a): 234.

platero Rocco Tamburoni.²¹ Un esquema que se perpetuará en el *Settecento*, como se corrobora en los destacados ejemplos de Antonio Arrighi para la capilla de João V de Portugal ejecutados entre 1742 y 1744,²² en el frontal de Pietro Vaccari labrado entre 1768 y 1769 para la iglesia de Sant'Agostino de Roma²³ y en el bellísimo ejemplar de Luigi Valadier de la catedral de Monreale de 1770.²⁴ Por lo tanto, el frontal sevillano de la Antigua revalida la tendencia estructural del *paliotto* romano, si bien demuestra la riqueza e inventiva del propio orfebre a la hora de resolver su ornamentación e iconografía. Cierto es que, si nos centramos en detalles como, por ejemplo, los dos pilastrones extremos y cajeados, advertimos cómo plantea un esquema parecido al diseño de Arrighi y Vaccari, coincidiendo especialmente con este último incluso en sus detalles ornamentales. Salvando que en el de Sant'Agostino dichos elementos están elaborados en cobre dorado, comparte la sustitución del capitel por una cabeza de querubín, en el caso sevillano más voluminoso, con sus cuatro alas desplegadas y con una crestería avenerada enmarcando su encrespado cabello. Igualmente, en ambos ejemplos las cajas de estas pilastras son ornamentadas con una cadeneta de tres hojas abiertas en forma de veneras, que en el ejemplar que estudiamos se funde con un florón que nace en la base, además de enriquecerse con guirnaldas florales colgando de los laterales del querubín y la recreación de una cinta entorchada engalanando su marco (fig. 5).



Fig. 5. Detalle del pilastrón lateral derecho del frontal de plata de la capilla de la Virgen de la Antigua. Lorenzo de Caporali. 1761. Catedral. Sevilla

²¹ Mussini (1999): 236-237.

²² Montagu (2007b): 16-19; Vale (coord.) (2015): 169.

²³ Rocca (1984): 58-60; Pedrocchi (2010): 103-104.

²⁴ González-Palacios (2018): 313-327; (2019): 129-131.



Fig. 6. Detalle de la cartela central del frontal de plata de la capilla de la Virgen de la Antigua. Lorenzo de Caporali. 1761. Catedral. Sevilla

Y como quedó expresado, al igual que sucede en todos los ejemplos antes mencionados, el rectángulo central resultante es centrado por una gran cartela figurada recogiendo una historia hagiográfica (fig. 6). Bien es cierto que, en esta ocasión, reproduce un gran *cartouche* inspirado claramente en los diseños rococó, que solo vemos en el referido de Sant'Agostino de Roma, aunque el caso que estudiamos adquiere un carácter más abierto y monumental. Con un concepto ovalado, apaisado y de perfil mixtilíneo, se inicia en una base recta de donde se elevan dos ces abiertas y oblicuas con derivaciones conchíferas y vegetales que sostienen sendos trozos de cornisas y que a su vez se cierra en un arco desarrollado a través de dos tornapuntas que se unen en un pinjante central coronado por una venera abierta. En su interior acoge la legendaria historia de la invención de la venerada imagen de la Virgen de la Antigua, como no podría ser de otra manera (fig. 7). Esta narra la conducción nocturna del rey san Fernando, que se hallaba sitiando la ciudad, por un ángel al interior de la mezquita aljama almohade, el cual le indicó dónde se hallaba el sagrado icono, al que veneró y veló hasta el alba, volviendo de nuevo a su campamento y logrando burlar así la vigilancia de los musulmanes. Será el momento de la postración del rey santo ante la aparición de la Virgen en el pilar lo que se reproduce en este amplio medallón, y cuya resolución en esta ocasión remite a una composición que del mismo tema salió de los pinceles de Domingo Martínez para uno de los lienzos que fueron colgados en los muros de la capilla tras su remodelación total gracias

a la munificencia del prelado Luis de Salcedo y Azcona en 1738 (fig. 8).²⁵ Sin duda, la fuente de inspiración de esta pintura fue la literatura que desde hacía siglos se había generado en torno al icono y que pudo ser facilitada igualmente al platero para recrear este milagroso pasaje.²⁶ No obstante, cabe la posibilidad de que esta coincidencia se deba igualmente a que el comitente suministró al platero algún dibujo en el que se plantease esta misma iconografía tan sevillana, bien de la mano del referido pintor o bien de alguno de sus seguidores.²⁷ Sin embargo, no estamos ante una copia fiel del lienzo, sino que se trata de una interpretación hecha por el platero, aunque manteniendo la distribución de los personajes en la escena.



Fig. 7. *Aparición de la Virgen de la Antigua a san Fernando*, detalle de la decoración de la capilla de la Virgen de la Antigua. Domingo Martínez. 1738. Catedral. Sevilla



Fig. 8. *Aparición de la Virgen de la Antigua a san Fernando*, detalle de la cartela central del frontal de plata de la capilla de la Virgen de la Antigua. Lorenzo de Caporali. 1761. Catedral. Sevilla

²⁵ Valdivieso (1990): 111.

²⁶ El pasaje fue recogido por primera vez por Peraza (s. a. [ca. 1530]): 514r-515v, y repetido por Gudiel (1577): 40v, Espinosa de los Monteros (1635): 183, Maldonado Dávila y Saavedra (1672): 162v-163r, Carrillo y Aguilar (s. a. [1738]): 34 y Solís (1739): 121, entre otros muchos autores.

²⁷ De hecho, los dibujos preparatorios para estos lienzos existieron, como lo prueba el del lienzo *Milagro de san Diego de Alcalá*, cuyo dibujo se conserva en la Colección Brauer en Zúrich. Pérez Sánchez (2004): 42-43.

En consecuencia, está presidida por la figura del santo rey postrado de rodillas y acompañado por un ángel que lo arroja con una mano mientras que con la otra le muestra la aparición celestial del icono de la Virgen, ubicado a su derecha, tal y como lo compuso Martínez. Ciertamente es que en el relieve argénteo elimina a los sarracenos postrados y aletargados alrededor del mural y los sustituye por una pareja de ángeles que, en sus penachos de nubes, cierran la composición por ese ángulo, mientras que en la parte contraria, tras el santo, tampoco aparecen los abatidos musulmanes que reproducía el lienzo sevillano, sino que los sustituye por un joven lacayo salido del imaginario del platero, pues las fuentes del milagroso acontecimiento se reafirman siempre en la soledad del monarca.²⁸ Además, el fondo, a diferencia de la pintura, que muestra la oscuridad de la mezquita aljama donde transcurre la escena, Caporali lo resuelve con una arquitectura monumental abierta a un paisaje donde se dibujan el campamento militar y las naves varadas en el río a la espera de la conquista definitiva de la plaza. Detalles que sin duda parten de la inventiva del romano, habituado a estos escenarios mucho más grandilocuentes y vistosos. Destaca además la cuidadosa recreación del santo, siguiendo la iconografía encumbrada a partir de la estampa romana de 1630 abierta por el grabador francés Claude Audran el Viejo y de la que derivaron las composiciones pictóricas y escultóricas posteriores.²⁹ Así se aprecia en su atuendo, con la característica armadura, el manto de armiño y las puñetas que son propias del vestir del Seiscientos. Sin embargo, la elegancia con la que se lleva la mano al pecho en un acto de devoción y admiración, la piedad que muestra su rostro, así como las maneras de su acompañante, respiran aires dulcorados de un avanzado estilo dieciochesco. Por otro lado, la Virgen de la Antigua se recrea como *Vero Icono*, ciertamente algo terciada y mostrando una peana de nubes con cabezas de querubines añadida con la finalidad de mostrar con mayor efectismo la aparición celestial igual que en el lienzo de Martínez. Con un finísimo burilado se describen detalles tan sutiles como los bordados del vestido y el manto, así como los atributos propios de esta advocación mariana como son la flor que porta y enseña a su hijo y el pajarillo que este lleva en su mano, sin olvidar el trío de ángeles que la coronan.

En los recuadros laterales resultantes (fig. 9), se despliega una composición ornamental centrada por la recreación de una estilizada peana, de patas en forma de tornapuntas de las que cuelgan cadenas de abullonadas rosas y veneras abiertas que sirven de eje a este basamento y que, con una plataforma quebrada, dan paso al pebetero que centra la composición. Este perfumador adquiere forma de jarrón panzudo, de cuyos lados nacen dos ramales de nubes de humo, recordando a los diseños de este tipo de piezas que Giovanni Giardini da Forlì recoge en sus famosos *Disegni diversi inventati e delineati*, libro editado por

²⁸ También se podría pensar en su hijo Alfonso X el Sabio, que estaba presente en el asedio de la ciudad, según Gudiel (1577): 40r.

²⁹ Cintas del Bot (1991): 78-80.

primera vez en Roma en 1714 (fig. 10).³⁰ Este elemento es escoltado por dos elegantes tallos de azucenas, dispuestos en diagonal, enlazando los exteriores con la enmarcación que delimita estos campos ornamentales y los internos se ocultan tras la escena figurativa central. Un marco típicamente rococó formado a base de blandas tornapuntas que se van entrelazando hasta fundirse con el perfumador y su peana a través de prolongaciones vegetales que terminan en los enconchados de la rocalla. En la zona superior, estas rocallas aparecen sugeridas en los ángulos extremos, acogiendo estrellas de seis puntas, las cuales enmarcan un estrecho *cartouche* triangular que recibe dos palmas enlazadas. Unas flores, unos olores y una simbología en las estrellas y palmas que sin duda vienen a recrear las alabanzas marianas contenidas en las letanías lauretanas.



Fig. 9. Detalle del recuadro lateral derecho del frontal de plata de la capilla de la Virgen de la Antigua. Lorenzo de Caporali. 1761. Catedral. Sevilla

³⁰ Giardini da Forlì (1714): láms. 65-66.

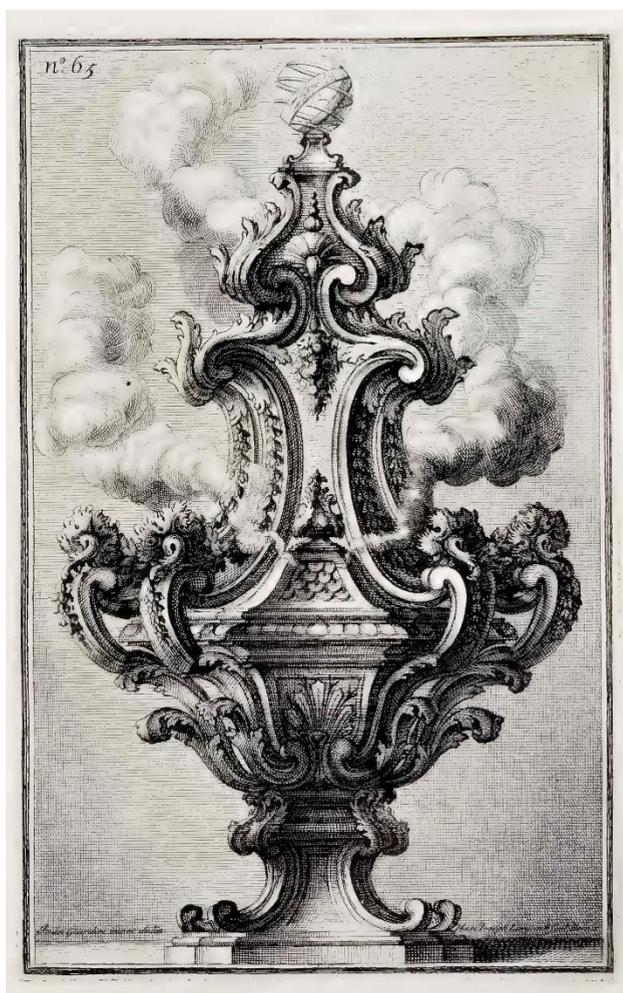


Fig. 10. Giardini da Forlì (1714): lám. 65 (quemador)

Por lo tanto, no solo los punzones nos permiten advertir el origen romano de esta monumental pieza de plata, sino que también lo hacen las características formales y estilísticas, que encuadran a la perfección con la producción romana de mediados del siglo XVIII. No obstante, aún nos queda dilucidar la vinculación del donante con la Ciudad Eterna. Como tuvimos ocasión de apuntar, el promotor de tan fastuosa pieza argéntea fue el canónigo Martín Alberto de Carvajal (1705-1797), rico de cuna y de antiguo linaje,³¹ el cual tuvo una esmerada formación en la Universidad de Sevilla, donde alcanzó el grado de doctor en Teología en

³¹ Por su expediente de limpieza de sangre, sabemos que nació en Sevilla el 14 de agosto de 1705, siendo su padre Cristóbal de Carvajal y su madre Francisca López, natural esta última del pueblo zaragozano de La Almunia de Doña Godina. *Expediente de limpieza de sangre de Martín Alberto de Carvajal*, 23 de junio de 1738, ACS, FC, leg. 7627, expediente n.º 35.

1726.³² Una información que precisamente conocemos gracias a su posible primer contacto con Roma, que tuvo lugar en 1732, cuando, demostrando sus dotes de oratoria, fue el encargado de pronunciar un sermón panegírico dedicado a la Purísima Concepción el día de su fiesta en la iglesia del Real Hospital de Santiago y San Ildefonso de la Nación Española por orden de Cornelio Bentivoglio de Aragón, ministro de los Reales Negocios de España.³³ En el panfleto, publicado para recordar la admirable elocuencia del presbítero, es presentado ya como miembro del claustro de la Universidad de Sevilla al ser regente de la Cátedra de Vísperas de Teología, postulándose además como opositor a la canonjía magistral de la seo hispalense. Y, si bien desconocemos las razones de esta estancia italiana, quizás para aumentar su formación teológica, su sola presencia nos permite aventurar que Carvajal debió de quedar fascinado por la magnificencia y fastuosidad de las artes de dicha ciudad pues, como tendremos ocasión de demostrar, no solo donará el referido frontal, sino que tendrá en su colección privada diversas creaciones de este origen.

Obviamente, el fastuoso regalo a su gran devoción mariana no se gestó en esta primera estancia, sino que deberán pasar unos años hasta consolidar su carrera eclesiástica en la catedral hispalense para llevar a cabo tal demostración de piedad. Su deseo de entrar en el capítulo catedralicio, advertido ya en el referido currículum del sermón romano, se hará realidad cuando el 23 de junio de 1738 presente las bulas de la ración entera que había gozado Luis Esteban para que se admitiese como propia, tal y como fue reconocida en ese mismo día por los capitulares.³⁴ No obstante, será quince años después cuando consiga ocupar una canonjía. En concreto, el 6 de julio de 1753, haciendo la consecuente protestación de fe, según mandaba el Santo Concilio de Trento, se le admitió como canónigo en el cabildo de la seo hispalense, siendo además inmediatamente nombrado postulador de la causa de la venerable Madre Dorotea ante la renuncia que de dicho cargo hizo José Quijano.³⁵ Al año siguiente, en concreto el 2 de abril de 1754, fue propuesto igualmente como postulador de la causa del venerable Padre Contreras, para que sacase el testamento del citado, que era solicitado en Roma, y “para lo demás que se ofresca”.³⁶ Un segundo nombramiento que se presentaba interino pero que sus fructuosas gestiones facilitaron que permaneciese en dicho puesto de por vida. En efecto, la primera misión importante a la que tuvo que hacer frente fue la de recopilar toda la

³² *Doctorado de Teología de Martín Alberto de Carvajal*, 1726, Archivo Histórico de la Universidad de Sevilla, 2.09. A.1. Libro 688-20, ff. 166-174. Una carrera intelectual que se verá recompensada con su entrada en la Real Academia Sevillana de Buenas Letras en 1752, v. *Memorias literarias...* (1773): LXXVII, y con su elección como rector de la Universidad de Sevilla en 1781, v. Núñez Roldán (2005): 238-239.

³³ Carvajal (1733).

³⁴ *Auto capitular*, 23 de junio de 1738, ACS, FC, leg. 7159, f. 86v.

³⁵ *Auto capitular*, 6 de junio de 1753, ACS, FC, leg. 7169, ff. 28r-28v.

³⁶ *Auto capitular*, 2 de abril de 1754, ACS, FC, leg. 7169, f. 17v.

documentación de dichas causas, que se encontraba dispersa en Roma. Así se expresó el cabildo el 4 de julio de 1754, cuando también decidió suprimir la plaza del agente que llevaba dichas gestiones, ya que no se consideraba necesario para mantener abierta una presencia fluida en Roma al poderse optar por una itinerancia en diferentes personas según la conveniencia del propio cabildo.³⁷ Y, de hecho, la eficacia de Carvajal en sus gestiones romanas permitió localizar en un almacén toda la documentación que se había generado durante años, pagando a través de un confidente 50 pesos escudos para poder acceder al mismo y proceder a que el archivo regresase a Sevilla.³⁸ Por lo tanto, si bien como reconocimos en un principio no tenemos una constatación documental del encargo o algún pago al platero, el referido cargo de postulador de las causas de la Madre Dorotea y del Padre Contreras que tuvo en estos años Carvajal lo ponen en vinculación directa y constante con la Ciudad Eterna, siendo evidente que fue el vehículo natural a través del cual el canónigo gestó el encargo de esta fastuosa pieza de plata destinada a su devoción más querida. De hecho, el frontal no fue la única dádiva de estos años, pues a principios de 1759 se registra en el inventario de la capilla de la Antigua la entrega por este mismo prebendado de una casulla confeccionada en “groot de Italia blanco” y bordada ricamente en oro y seda, con un jarrón con flores en la trasera como “señal para su reconocimiento”, según puntualiza el escribano del cabildo.³⁹ Un testimonio de su gusto por la creatividad italiana que igualmente se constata con otras obras que poseía en su colección particular. Estas las conocemos gracias a su testamento, escriturado el 14 de febrero de 1781, donde, además de entregar numerosas mandas dinerarias a instituciones religiosas, familiares y amigos, repartía igualmente los objetos más lujosos de su casa y oratorio.⁴⁰ Entre estos últimos se encontraban “la lámina de Nuestra Señora del Rosario que tengo pintada en Roma, y la de la Antigua también pintada en Roma, que una y otra están en el oratorio”, pinturas que legaba tras su muerte al también canónigo y su albacea Pedro José del Campo. Una referencia que de nuevo nos pone a Carvajal en relación con el mercado artístico romano. Además, ante la reproducción por pinceles romanos de su gran devoción, tal y como había hecho Caporali en el frontal, entendemos que debieron llegar estampas o dibujos locales de dicha advocación tan sevillana a Roma para conseguir materializar los deseos del canónigo.

Por lo tanto, después de todos estos datos no podemos más que aseverar lo que delataban las marcas en un principio y que se resume en que estamos ante una pieza singular y sobresaliente de la orfebrería romana dieciochesca, sin duda la más

³⁷ *Auto capitular*, 4 de julio de 1754, ACS, FC, leg. 7169, f. 33r.

³⁸ *Auto capitular*, 21 de octubre de 1754, ACS, FC, leg. 7169, f. 46v.

³⁹ Registro de casulla donada por Martín Alberto de Carvajal, 1 de enero de 1759, ACS, FC, leg. 9741, s. f.

⁴⁰ *Testamento de Martín Alberto de Carvajal*, 14 de febrero de 1781, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, Protocolos Notariales, leg. 13167, ff. 392r-395v.

importante obra conservada de Lorenzo de Caporali. Además, esta pieza de plata igualmente influyó de manera inmediata en otra obra financiada también por este mismo canónigo. En efecto, cuando Carvajal quiso ofrecer de nuevo otra dádiva argéntea, concretada en esta ocasión en el revestimiento de la credencia de dicha capilla siete años más tarde, acudió al sobresaliente orfebre local José Alexandre y Ezquerro, a quien sin duda debió imponer como condición el seguimiento del modelo romano, tal y como lo testimonia la obra conservada (fig. 11).⁴¹



Fig. 11. Frontal de credencia de la capilla de la Virgen de la Antigua.
José Alexandre y Ezquerro. 1767. Catedral. Sevilla

Una generosidad y devoción que se plasmó igualmente en otra serie de donaciones que siguieron a ambos frontales. Destacable debió de ser la cruz de plata sobredorada con un *Lignum Crucis* en su crucero que donó a la capilla de la Antigua el 7 de septiembre de 1783 y que había pertenecido al oratorio del cardenal Delgado y Venegas, del que lo había adquirido de su espolio.⁴² Una pieza desgraciadamente desaparecida, algo que no sucede con la pareja de azafates que, con la heráldica del cabildo en su centro, labró en 1796 el platero

⁴¹ Santos Márquez (2018): 82-84.

⁴² Registro del *Lignum Crucis* donado por Martín Alberto de Carvajal, 7 de septiembre de 1783, ACS, FC, leg. 5131, f. 20v.

Vicente Gargallo y Alexandre y que igualmente fue financiada por nuestro protagonista (fig. 12).⁴³



Fig. 12. Azafate. Vicente Gargallo y Alexandre. 1796. Catedral (tesoro). Sevilla

Un último testimonio material de su devoción a la Virgen de la Antigua que tuvo lugar poco antes de su óbito, acontecido el 3 de febrero de 1797, tras el cual recibió sepultura en aquella tumba que el cabildo catedralicio le cedió a perpetuidad en 1761 tras realizar aquella magnífica dádiva argéntea labrada en Roma y que aún hoy se puede admirar en un lateral de la entrada a este recinto mariano.⁴⁴

⁴³ *Registro de las bandejas donadas por Martín Alberto de Carvajal*, 25 de mayo de 1786, ACS, FC, leg. 5131, f. 29 r. Estas obras fueron estudiadas por Sanz Serrano (1976): 150, y por Cruz Valdovinos (1992): 284-286.

⁴⁴ Su epitafio aparece recogido en Matute y Gaviria (1887): 203.

BIBLIOGRAFÍA

- Asenjo Rubio, Eduardo (2011): “Promoción artística de Francisco de Solís y Cardona, Cardenal en la Roma del papa Clemente XIV, a través del patrimonio documental conservado en el Archivo Arzobispal de Sevilla”, en Rosario Camacho *et alii* (coords.): *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*. Málaga, Universidad de Málaga y Ministerio de Ciencia e Innovación, pp. 93-108.
- Barucca, Gabriele (2007): “51. Giuseppe Chiocca. Coppia di candelabri a cinque bracci simmetrici”, en Gabriele Barucca / Jennifer Montagu (eds.): *Ori e argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier* (catálogo de exposición). Milán, Skira, p. 231.
- Branchetti, María Grazia (2008): “Attorno ad un dono di Clemente XIV all'imperatrice Maria Teresa d'Asburgo. Il ritratto in mosaico dell'imperatore Giuseppe II e del fratello Pietro Leopoldo granduca di Toscana: la cornice e il trasporto a Vienna dai documenti dell'Archivio di Stato di Roma”, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 10, 10-27.
- Bulgari, Costantino G. (1958): *Argentieri, gemmari ed orafi d'Italia*, vol. 1: Roma, primera parte. Roma, Lorenzo Del Turco.
- Bulgari Calissoni, Anna (1987): *Maestri argenterii, gemmari e orafi di Roma*. Roma, Fratelli Palombi Editore.
- Carvajal, Martín Alberto de (1733): *Sermón panegírico de la Purísima Concepción que en el anual obsequio que se celebró el día 8 de diciembre de 1732 en la iglesia del Real Hospital de Santiago y San Ildefonso de la Nación Española en la ciudad de Roma...* Roma, Roque Bernabó.
- Carrillo y Aguilar, Alonso (s. a. [1738]): *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Antigua de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla. Descripción del nuevo adorno de su magnífica capilla. Relación de las solemnes fiestas y célebre novenario para su estreno*. Sevilla, Florencio José de Blas y Quesada. Disponible en: <https://archive.org/details/A0160273/mode/2up> (consultado el 24 de marzo de 2023).
- Cintas del Bot, Adelaida (1991): *Iconografía del rey san Fernando en la pintura de Sevilla*. Sevilla, Diputación de Sevilla.
- Cruz Valdovinos, José Manuel (1992): *Cinco siglos de platería sevillana* (catálogo de exposición). Sevilla, Tabapress.
- Espinosa de los Monteros, Pablo (1635): *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, primada antigua de las Españas*. Sevilla, Matías Clavijo. Disponible en: <https://archive.org/details/HArteR01T01c/page/n5/mode/2up> (consultado el 24 de marzo de 2023).
- Exposición Valdés Leal...* (1923): *Exposición Valdés Leal y de arte retrospectivo. Catálogo* (catálogo de exposición). Sevilla, Tipografía Gironés.
- Falcón Márquez, Teodoro (1987): *Platería en la catedral de Sevilla*. Sevilla, Universidad Internacional Menéndez Pelayo.
- Giardini da Forlì, Giovanni (1714): *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì, argentiere del Palazzo Apostolico e fonditore della Rev. Camera*.

- Parte seconda, dedicata alla Nobilissima Accademia del Dissegno.* Roma, Massimiliano Giuseppe Limpach.
- González-Palacios, Alvar (2018): *Luigi Valadier*. Nueva York, The Fick Collection.
- González-Palacios, Alvar (2019): *I Valadier*. Milán, Officina Libraria.
- Gudiel, Jerónimo (1577): *Compendio de algunas historias de España donde se tratan muchas antigüedades dignas de memoria y especialmente se da noticia de la antigua familia de los Girones y de otros muchos linajes*. Alcalá de Henares, Juan Íñiguez de Lequerica. Disponible en: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=4542> (consultado el 24 de marzo de 2023).
- Hazañas y La Rúa, Joaquín (1918): *Vázquez de Leca 1573-1649*. Sevilla, Imp. y Lib. de Sobrinos de Izquierdo.
- Ladero Fernández, Carlos (2015): “La apariencia en tiempos de cónclave. Bienes del cardenal Solís en la corte de Roma (1774-1775)”, en Juan José Iglesias Rodríguez *et alii* (eds.): *Comercio y cultura en la Edad Moderna*. Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 1873-1886. Handle: <http://hdl.handle.net/10261/186991>
- Maldonado Dávila y Saavedra, José (1672): *Discurso histórico de la Capilla Real de Sevilla*, Biblioteca Nacional de España, ms. 9134. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000088998> (consultado el 24 de marzo de 2023).
- Matute y Gaviria, Justino (1887): *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía, que contienen las más principales memorias desde el año de 1701, en que empezó a reinar el rey D. Felipe V, hasta el de 1800, que concluyó con una horrorosa epidemia*, t. III. Sevilla, Imp. de E. Rasco.
- Memorias literarias...* (1773): *Memorias literarias de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, t. I. Sevilla, José Padrino y Solís. Disponible en: <https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=398843> (consultado el 24 de marzo de 2023).
- Moli Frigola, Montserrat (1990): “Sevilla en Roma. Los viajes del cardenal Francisco de Solís en 1769 y 1774-1775”, *Archivo Hispalense*, 224, 67-84.
- Montagu, Jennifer (2007a): “60. Lorenzo de Caporali. Calice”, en Gabriele Barucca / Jennifer Montagu (eds.): *Ori e argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier* (catálogo de exposición). Milán, Skira, p. 234.
- Montagu, Jennifer (2007b): “La bottega degli Arrighi”, en en Gabriele Barucca / Jennifer Montagu (eds.): *Ori e argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier* (catálogo de exposición). Milán, Skira, pp. 13-21.
- Mussini, Massimo (1999): “Architettura, scultura e mecenatismo nella Reggio del Seicento”, en Paola Ceschi Lavagetto (coord.): *Il Seicento a Reggio. La storia, la città gli artisti*. Milán, Federico Motta Editore, pp. 213-247.
- Núñez Roldán, Francisco (2005): “La Universidad de Sevilla en el siglo XVIII”, en Ramón María Serrera / Rafael Sánchez Montero (coords.): *La Universidad de Sevilla 1505-2005. V Centenario*. Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación El Monte, pp. 205-239.
- Palomero Páramo, Jesús (1985): “La platería de la catedral de Sevilla”, en VV.AA.: *La catedral de Sevilla*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir, pp. 575-645.
- Pedrocchi, Anna Maria (2010). *Argenti sacri nelle chiese di Roma dal XV al XIX secolo*. Roma, L’Erma di Bretschneider.

- Peraza, Luis de (s. a. [ca. 1530]): *Historia de Sevilla*, Biblioteca Nacional de España, ms. 1924. Disponible en: <http://bdh.bne.es/bne/search/detalle/bdh0000045767> (consultado el 24 de marzo de 2023).
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (2004): “Dibujos de Domingo Martínez”, en Alfonso Pleguezuelo Hernández (ed.): *Domingo Martínez en la estela de Murillo*. Sevilla, Fundación El Monte, pp. 41-55.
- Rocca, Stefano (1984): “Due esempi di argenteria romana in Sant’Agostino”, *Bollettino d’Arte*, 28, 53-60.
- Santos Márquez, Antonio Joaquín (2018): *José Alexandre y Ezquerria y el triunfo de la rocalla en la platería sevillana*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Sanz Serrano, María Jesús (1976): *La orfebrería sevillana del Barroco*, t. II. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Sanz Serrano, María Jesús (2010): “Vicisitudes del ajuar de plata de la capilla de la Antigua de la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 22, 185-215. DOI: <https://doi.org/10.12795/LA.2010.i22.09>
- Solís, P. Antonio de (1739): *Historia de N. Señora de la Antigua venerada en la Santa Metropolitana y Patriarcal Iglesia de Sevilla*. Sevilla, Manuel de la Puerta.
- Vale, Teresa Leonor M. (2010): “Eighteenth-century Roman Silver for the Chapel of St John the Baptist in the Church of S. Roque, Lisbon”, *The Burlington Magazine*, 152/1289, 528-535.
- Vale, Teresa Leonor M. (coord.) (2015): *De Roma para Lisboa. Um álbum para o Rei Magnânimo* (catálogo de exposición). Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, Museu de São Roque, y Scribe.
- Valdivieso, Enrique (1990): “Pinturas de Domingo Martínez en la capilla de la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 3, 109-122. DOI: <https://doi.org/10.12795/LA.1990.i03.08>