

Príncipe de Viana

2015

Año LXXVI Núm. 262



VIII Congreso General de Historia de Navarra Comunicaciones

Historia Moderna. Historia Contemporánea.
Historia del Arte y Patrimonio

Volumen II

SEPARATA

Platería y joyería italiana en Navarra

Ignacio Miguéliz Valcarlos



Gobierno
de Navarra

PRÍNCIPE DE VIANA

VIII Congreso General de Historia de Navarra

Comunicaciones

Historia Moderna. Historia Contemporánea. Historia del Arte y Patrimonio
Volumen II

SUMARIO

HISTORIA MODERNA

Ana Zabalza Seguín

De Olite a Barcelona. El viaje de Menaut de Santa María (1461) 537

Markria Souhila

Navarra entre mudéjares y moriscos 557

Pilar Arregui Zamorano

El proceso recopilador del derecho navarro entre 1556 y 1574. El *Fuero Reducido* de Navarra y la obra de Pasquier 565

Mercedes Galán Lorda

Navarra en la Corte española: evolución de la figura de los «agentes» en la Edad Moderna 581

Alfredo Floristán Imízcoz

Los juramentos de los fueros de Aragón y de Navarra en 1677..... 603

Javier Ruiz Astiz

Negocio editorial y protoperiodismo en Navarra: estudio de la relación de sucesos impresa por Martín de Labayen en 1647 619

María Elba Ochoa Larraona

Redes comerciales, redes sociales: los mercaderes navarros en la Europa del Renacimiento 635

Pablo Larraz Andía / Pedro Fondevila Silva

Navarra hacia el mar. Avance de la investigación sobre los grafitos navales de la ermita de San Zoilo de Cáseda 649

Jonathan E. Carlyon

Indianos, segundones y el contexto trasatlántico de la reforma económica en la *Theorica, y práctica del comercio y de marina* [1742] de Gerónimo de Uztáriz... 673

M.^a Iranzu Rico Arrastia

El control de la diócesis de Pamplona desde Roma: el ejemplo de las visitas *ad limina* del obispo Pedro Cirilo Uriz y Labayru..... 685

HISTORIA CONTEMPORÁNEA

Víctor Manuel Arbeloa

La minoría vasconavarra y el divorcio (enero-febrero de 1932) 697

Gerardo Arriaza Fernández La transición democrática en Navarra y la opinión pública: «De la dictadura a la consolidación de la democracia» (1975-1982).....	709
M.ª Pilar Encabo Valenciano Los límites de Navarra, historia y actualidad.....	719
José Fermín Garralda Arizcun Haciendas e «ingenios» en Cuba tras el desastre de 1898. Las haciendas del vínculo de Zozaya en la provincia de Matanzas.....	735
Gaspar Castellano de Gastón El obispo D. Miguel José de Irigoyen (1785-1852).....	755
Pedro del Guayo Litro Pamplona durante la guerra de la Independencia	767
Jesús Tanco Lerga Un periodista navarro, Manuel Aznar, testigo y cronista de la Gran Guerra (1914-1918).....	783
Mercedes Vázquez de Prada La oposición al colaboracionismo carlista en Navarra.....	795
 HISTORIA DEL ARTE Y PATRIMONIO	
Pilar Andueza Unanua El comercio con Francia en el siglo XVIII, fuente de financiación del consumo suntuario en el espacio doméstico. El caso de los Vidarte, principales exportadores de lana	807
Julia Baldó Alcoz Influencias mediterráneas en el patrimonio artístico medieval de las órdenes militares navarras: una primera aproximación.....	821
Ignacio Miguélez Valcarlos Platería y joyería italiana en Navarra.....	835
Almerindo E. Ojeda di Ninno Fuentes grabadas del biombo novohispano del Museo de Navarra	853
Juan Antonio Olañeta Molina Nuevas propuestas sobre la escultura románica en Navarra. Algunos ejemplos inéditos de intercambios artísticos en el ámbito pirenaico.....	861
Esteban Orta Rubio Mecenazgo y filantropía en la Navarra del Barroco. Doña Magdalena de Eguiaras y Pasquier (1574-1645).....	877
María Josefa Tarifa Castilla La colección de obras de arte de Juan Piñeiro, fundador del Colegio de la Compañía de Jesús de Pamplona (1580)	891

Juan Carlos Valerio Martínez de Muniáin Ciudades ideales que subyacen bajo las ciudades navarras	907
Jorge Aliende Rodríguez La escultura de José López Furió fuera de Navarra	929
María Álvarez-Villamil Bárcena / Ignacio Menéndez Pidal de Navascués El fondo musical de la Casa de Navascués. El testimonio de una práctica musical en el entorno privado de una familia hidalga de Navarra	941
José Javier Azanza López Navarra global y Greco centenario: o cómo fijar la imagen de un mito artístico en la memoria colectiva	955
Fernando Cañada Palacio / Roberto Ciganda Elizondo Inventario Arquitectónico de Navarra, una herramienta integral para la gestión del patrimonio inmueble	973
José M.^a Muruzábal del Solar La sala de exposiciones de García Castañón de Pamplona: un viaje del arte local al arte global.....	985
Silvia D. Sádaba Cipriain Análisis del impacto mediático de los Encuentros de Pamplona (1972).....	1001
Pedro Luis Lozano Úriz El fondo documental de la Ciudadela de Pamplona.....	1019
Francisco Javier Zubiaur Carreño Los <i>frailles</i> del Museo de Navarra en el discurso artístico internacional	1027



Año 76
Número 262
2015

Platería y joyería italiana en Navarra

Ignacio MIGUÉLIZ VALCARLOS*

La conservación de piezas de platería foránea en los templos navarros es algo recurrente a lo largo de los siglos del Antiguo Régimen, ya que en esos momentos llegaron a las iglesias del Viejo Reino numerosas piezas procedentes de otros talleres, tanto hispanos como americanos y europeos¹. Efectivamente, la recepción de piezas foráneas va a constituir uno de los capítulos más ricos dentro de la platería no solo navarra sino también hispana. En relación con ello a lo largo de los siglos del Renacimiento y el Barroco se produjo la llegada a Navarra de diversas piezas de procedencia italiana, que no se van a limitar solo a piezas de orfebrería, sino que también van a incluir pinturas, esculturas u ornamentos, a la par de lo que estaba ocurriendo en el resto de iglesias españolas².

La presencia de estas piezas en los templos navarros se va a deber por un lado a la pertenencia de Navarra y gran parte de los territorios italianos a la Monarquía Hispánica, y por otro al papel rector de Roma en relación a asuntos eclesiásticos, y la vinculación que una parte de los cargos de la catedral de Pamplona tenían con la Santa Sede³.

Así, procedentes del ducado de Milán, del reino de Nápoles y de los Estados Pontificios nos encontramos una serie de piezas de platería y joyería, articuladas en torno a cuatro tipologías predominantes. La primera estaría compuesta por unos relicarios realizados en Roma, de gran vistosidad y muy decorativos, pero de escaso valor económico, ya que estaban labrados en una fina chapa de plata que se aplicaba sobre una estructura de madera. El segundo tipo de alhajas serían unas piezas realizadas con sobrepuestos de coral, producción típica de

* Universidad de Navarra.

¹ M.^a C. Heredia Moreno, A. Orbe Sivatte y M. Orbe Sivatte, *Platería Hispanoamericana en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1992.

² J. M. Cruz Valdovinos, *Platería europea en España. 1300-1750*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997, pp. 21-26.

³ J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos de Pamplona. S. XVIII*, t. VII, Pamplona, Eunsa, 1989, pp. 52-53; y «Episcopado y cabildo», en *La catedral de Pamplona*, t. I, Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1994, pp. 59-62.

Nápoles y Sicilia, de gran riqueza decorativa gracias a la carga cromática y estética que este material producía. De la misma procedencia serían la tercera de las tipologías, una serie de relicarios realizados en filigrana de plata, que, al igual que los anteriores, resultan de gran vistosidad y escaso valor económico. Finalmente, la cuarta tipología, procedente del ducado de Milán, responde a unas pinturas sobre cristal, *verre eglomisé*, imitando esmalte, que se montaban formando joyas devocionales o incluso se adaptaban a piezas de platería de mayor envergadura. Y junto a estas tipologías nos encontramos con otras obras que responden a tipologías habituales dentro de la liturgia, como cálices, que llegaron a Navarra debido a encargos o donantes puntuales.

PIEZAS VENIDAS DE ROMA

Provenientes de talleres romanos se conservan en Navarra una serie de relicarios realizados en chapa de plata sobre madera⁴. Estas piezas, de fuerte carga decorativa y escaso valor económico, fueron posteriormente imitadas en talleres españoles. El culto a las reliquias ocupó un importante lugar dentro de la religiosidad hispánica, ya que eran un recordatorio de la vigencia de los santos como modelos morales. De esta forma se convertían en ejemplo y guía espiritual para los creyentes, compartiendo sus virtudes con los fieles que se acercaban a ellas o las poseían. Debido a ello, pronto se vio la necesidad de conservar estas reliquias de manera digna, para lo cual se emplearon estuches o cajas, todos ellos piezas de orfebrería, ebanistería o eboraria, que adoptaron diferentes formas⁵. Uno de los modelos más habituales, y que presentan los relicarios aquí estudiados, es el que sigue los mismos modelos de custodias⁶, lo cual no es de extrañar ya que ambas tipologías perseguían un mismo fin, la de mostrar a la veneración de los fieles el objeto que contenían, la Sagrada Forma, las custodias, y las reliquias, los relicarios.

En la iglesia católica la devoción a las reliquias alcanzó un importante auge a lo largo del siglo XVI, debido a la negación de las mismas, así como de los santos, que hacían los protestantes. Debido a ello, la sesión XXV del Concilio de Trento estableció la obligación del culto a las reliquias y la condena de aquellos que lo negaban. El culto a las reliquias vivió un renovado auge en el siglo XVIII, tras el redescubrimiento de las catacumbas romanas y la masiva aportación de reliquias de los que se consideraron como primeros mártires cristianos. Estas reliquias fueron ampliamente demandadas por personas llegadas a Roma, tanto en peregrinación, como por cuestiones oficiales, como por la visita *ad limina*, lo que hizo que la demanda y exportación de reliquias fuese muy numerosa⁷.

⁴ Estas piezas son analizadas con mayor detalle en I. Miguéliz Valcarlos, «Relicarios romanos en Navarra», *Presencias e Influencias exteriores en el Arte Navarro. Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, 2009, pp. 661-671.

⁵ J. M. García Iglesias, *En olor de santidad. Relicarios de Galicia*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004.

⁶ M.^a J. Sanz Serrano, «Ostensorios y relicarios en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya*, n.º 193-195, 1986, pp. 82-98.

⁷ Fue tal el auge de las reliquias en estos momentos que incluso se llegaron a exportar cuerpos enteros, como los enviados por don Pascual Beltrán de Gayarre, arcediano de la Cámara de la Catedral de Pamplona, quien en 1729 mandó a dicho templo desde Roma los cuerpos momificados de santa Columba, santa Deodata, san Inocencio y san Fidel, así como el de san Bonifacio a su parroquia natal de Garde. J. Goñi Gaztambide, *Historia de los obispos...*, op. cit., pp. 270-273.

Aunque por lo general las reliquias eran vendidas en sencillas tecas ovales que posteriormente se aplicaban a una pieza de mayor tamaño en el lugar de destino, también se realizaron una serie de relicarios más elaborados, en chapa de plata sobre alma de madera, siguiendo los modelos de custodia, pero de escaso valor económico. Se trataba de piezas de poco peso, y por tanto fáciles de transportar. Este modelo de relicario responde a ejemplos simplificados de tipos más complejos y de mayor desarrollo elaborados en talleres romanos para comitentes de la zona⁸. Pronto estos modelos alcanzaron gran difusión, tanto por la vistosidad de sus hechuras como por el escaso valor económico de los mismos, siendo recurrentes dentro de la producción de los plateros romanos, como podemos ver por el grabado de Giovanni Giardini que reproduce una de estas piezas⁹.

La popularidad que alcanzaron estos relicarios fue tal que se imitaron no solo en centros italianos, como Nápoles, Sicilia, Génova o Bolonia¹⁰, sino también en varios talleres hispanos, como Córdoba o Zaragoza¹¹. La asunción de estos tipos por parte de obradores hispanos produjo obras plenas de barroquismo, esquemas estilísticos todavía vigentes en los talleres españoles cuando en los obradores romanos estas piezas habían evolucionado ya hacia modelos clasicistas. Alhajas que responden a esta tipología se conservan en diferentes iglesias de Córdoba, Galicia, Gipuzkoa, Navarra, Soria o Toledo¹², así como en Portugal¹³, tanto realizadas en Roma como en talleres locales.

Todas estas obras presentan la misma articulación en su estructura, con ligeras variantes, siguiendo el modelo de custodias, pudiendo apreciarse una evolución en cuanto a la ornamentación desde los postulados barrocos a los clasicistas. Así, todos tienen una base mixtilínea triangular, compuesta por un zócalo moldurado, generalmente de madera, que en los más ricos se sustituye por plata, sobre el que se asientan dos patas que sustentan un cuerpo de perfil triangular sinuoso, de contornos rotos, con un rico juego de entrantes y salientes. Astil mixtilíneo de contorno quebrado, cuyo perfil recuerda a los volúmenes periformes invertidos habituales en los nudos de las piezas de astil en la platería de estos momentos, y que da paso al ostensorio. Este con viril

⁸ Ejemplos de estos relicarios podemos verlos en las iglesias de la provincia de Macerata. M. Gianantempo López, *Ori e argenti. Capolavori di Oreficeria sacra nella provincia di Macerata*, Macerata, Federico Motta Editore, 2001, pp. 45, 197, 199, 204, 206, 228, 230, 248 y 250.

⁹ G. Giardini, *Promptuarium Artis Argentariae*, Roma, Fausti Amidei, 1759, grabado n.º 15.

¹⁰ G. Roccatagliata, *Argenti Genovesi. La Torretta*, Génova, Tormena Editore, 1992, pp. 28 y 179; M. Vitella, *Gli Argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese*, Termini Imerese, Comunità Ecclesiale di Termini Imerese, 1996, pp. 77-78, 88, 96-97 y 105-106; F. Varignana (coord.), *Il Tesoro di San Pietro in Bologna e Papa Lambertini*, Bolonia, Minerva Edizioni, 1997, pp. 92 y 217; y C. Castello y E. Castello, *La Scultura in Argento nel Sei e Settecento a Napoli*, Nápoles, Franco di Mauro Editore, 2000, p. 159.

¹¹ M. Nieto Cumplido y F. Moreno Cuadro, *Eucharistica Cordubensis*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1993, p. 221; I. Miguélez Valcarlos, «Relicario de san Francisco Javier», en R. Fernández Gracia (coord.), *San Francisco Javier y las Artes. El poder de la imagen*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2006, pp. 414-415.

¹² Piezas de este tipo se recogen entre otros, en M. Nieto Cumplido y F. Moreno Cuadro, *Eucharistica Cordubensis*, op. cit., p. 221; J. M. García Iglesias, *En olor de santidad...*, op. cit., pp. 148-149; I. Miguélez Valcarlos, *El Arte de la Platería en Gipuzkoa. Siglos XV-XVIII*, San Sebastián, Diputación Foral de Gipuzkoa, 2008, pp. 263 y 613-614; J. Herrero Gómez, *Platería soriana. 1600-1800*, Soria, Diputación Provincial de Soria, 2000, pp. 249-250; y M. Pérez Grande, *La platería en la colegiata de Talavera de la Reina*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1985, pp. 129-131 y lám. xxx.

¹³ T. L. Vale, «Obras de ourives italianos em Portugal no século XVIII. Os relicarios-ostensório dos Arrighi e de Antonio Gigli: exemplos da difusão de um modelo», en G. de Vasconcelos e Sousa (coord.), *Actas do II colóquio português de Ourivesaria*, Porto, Universidade Católica Portuguesa, 2009, pp. 81-97.

central, que puede adoptar formas circulares o rectangulares, rectas o quebradas, está enmarcado por una rica gloria de contorno sinuoso, de gran movimiento y aparatosidad, generalmente rematada por una cruz vegetal. Estas piezas suelen presentar un eje central con un recorrido vertical que divide la obra en dos mitades simétricas.

Se trata de obras de gran riqueza plástica, con un movimiento exacerbado conseguido gracias a los contornos quebrados y sinuosos, con un bello juego de luces y sombras. Toda esta estructura se reviste de una rica y abigarrada decoración, que se articula por medio de ces, compuestas por cintas planas de diferentes volúmenes, elementos vegetales y geométricos y querubines, que recubren por completo el perfil de las piezas, rompiendo sus líneas arquitectónicas y estructurales, así como enmarcan diversos motivos en la base, nudo y ostensorio. Todo ello se completa mediante un bello efecto cromático al conjugar las superficies lisas con las trabajadas, así como con la alternancia de la plata sobredorada con la plata en su color, obteniendo ricos contrastes.

Siguiendo estos modelos, en una colección privada de Pamplona se conserva un relicario del Lignum Crucis (fig. n.º 1a), labrado en plata y con marcas de localidad de Roma, el *padiglione* sobre unas llaves cruzadas, y de autor, FT, atribuidas al platero Francesco Topai (1735-1778)¹⁴. En la misma colección se conservan cuatro piezas más, pero de metal plateado (fig. n.º 1b), que siguen el mismo tipo estructural que el anterior, aunque se trata de obras más tardías, fechables en el último cuarto del siglo XVIII. De las mismas fechas, y también siguiendo tipos barrocos pero con un ritmo y ornamentación de gusto clasicista son el conjunto de cuatro relicarios que se conservan en la iglesia de San Andrés de Azpilkueta¹⁵ (fig. n.º 1c), así como el custodiado en Santiago de Elizondo, igual a los anteriores y fechado en 1776 gracias a la inscripción que presenta, *DE LA YGLESLA PARROQUIAL DE ELIZONDO BOL. 1776*. Relicarios semejantes se conservan en la parroquia de la Santa Cruz de Aguilar de Codés, en el convento de clarisas de Olite y otro relicario aparecido en el mercado recientemente.

Tal y como hemos dicho, estas piezas pronto fueron copiadas por talleres hispanos, como los de Zaragoza, conservándose en varias parroquias navarras piezas de este centro siguiendo modelos romanos. Así, en Santa María de Sangüesa se custodian los relicarios de san Francisco Javier (fig. n.º 2a) y san Pedro, el primero con marcas de Zaragoza y del platero Vicente Rozes¹⁶. Junto a ellos nos encontramos otras dos piezas labradas por el platero Juan José de Madrid a mediados del siglo XX, imitando a los anteriores. En este caso son obras que siguen los modelos ya vistos en cuanto a su estructura, pero que presentan una

¹⁴ Este maestro fue designado en 1758, y por un periodo de tres años, como diputado del gremio, mientras que en 1761 fue aprobado como joyero, estando registrado como platero en sendas direcciones de Roma. Entre sus obras cabe citar un relicario en la iglesia de San Pedro a Sezze y un ostensorio en la colegiata de Cantinao. C. Bulgari, *Argentieri, gemmari e orificeri d'Italia*, Roma, Fratelli Palombi, 1980, p. 478, n.º 1042.

¹⁵ Estas piezas conservan sus estuches de viajes, realizados en hojalata. En las fechas en que llegaron a la parroquia ocupaba la rectoría de dicha iglesia don Esteban Yáñez, primero como rector adjunto de 1758 hasta 1776, y de pleno derecho desde esta última fecha hasta 1791, cuando le sustituyó Pedro Felipe de Córdoba, natural de Azpilkueta. Archivo Diocesano de Pamplona (ADP), C/ 2166, n.º 22 y C/ 2606, n.º 15.

¹⁶ Dichas marcas están estampadas, en los laterales del zócalo de la base, CESATE, correspondiente a Zaragoza, y VROZE, atribuida al artífice zaragozano Vicente Rozes. J. F. Esteban Lorente, *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, 3 vols., Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, vol. I, pp. 150-151.



Figura n.º 1. a). Relicario del Lignum Crucis. Roma. Francesco Topai. Tercer cuarto del s. XVIII. Colección particular. Pamplona. b). Relicario. Roma. Anónimo. Último cuarto del s. XVIII. Colección particular. Pamplona. c) Relicarios. Roma. Anónimo. c. 1776. Iglesia de San Andrés de Azpilkueta.

rica decoración de gusto rococó. A modelos similares responden los relicarios de Santiago, en la iglesia homónima, y san Sebastián, en la de El Salvador (fig. n.º 2b), este último con las armas de Sangüesa en el zócalo de la base y con auténtica de 1759¹⁷.

¹⁷ Esta reliquia fue regalada a la iglesia de El Salvador por don Fermín de Lubián. Sin embargo el relicario probablemente lo habría mandado hacer con posterioridad el Regimiento de la ciudad, dado que ostenta su escudo de armas, siguiendo el modelo de los relicarios de la parroquia de Santa María. La presencia de elementos clasicistas en convivencia con otros de tipo rococó nos indican la ejecución de esta obra en el último cuarto del siglo XVIII, y no en el momento en que esta fechada la auténtica.



Figura n.º 2. a) Relicario de San Francisco Javier. Zaragoza. Vicente Rocés. Tercer cuarto del s. XVIII. Iglesia de Santa María. Sangüesa. b) Relicario de San Sebastián. Zaragoza. Anónimo. Último cuarto del s. XVIII. Iglesia de El Salvador. Sangüesa. c) Relicarios. Zaragoza. Blas Castillo. Último cuarto del s. XVIII. Iglesia de San Julián de Obanos.

También de procedencia zaragozana son el conjunto de cuatro relicarios de la parroquia de San Juan Bautista de Obanos (fig. n.º 2c), dos de ellos siguiendo los modelos ya vistos anteriormente, y otros dos con el ostensorio modificado con una ventana de gran formato, de perfil troncopiramidal para adaptarse a la reliquia que exponen. Todas las piezas presentan estampadas las marcas de Zaragoza y de contraste de dicha ciudad. Aunque carecen de marcas de autoría, forman conjunto con unas sacras de la misma iglesia con punzones del platero zaragozano Blas Castillo¹⁸.

PIEZAS VENIDAS DE SICILIA

También del virreinato de Nápoles, concretamente de Sicilia, se conservan en iglesias navarras otro conjunto de piezas de orfebrería, que siguen dos modelos diferentes, uno de ellos con piezas realizadas en filigrana de plata y el otro con coral.

Al primero de estos grupos responde una serie de relicarios de filigrana de plata compuestos por una teca oval rodeada por una bella y rica labor de filigrana formando dibujos florales y vegetales, con copete en forma de corona o lazo. Se trata de una serie de piezas realizadas de manera masiva para la exportación en Sicilia pero comercializadas desde Roma, para atender la demanda de iglesias y particulares al albur del auge de las reliquias que se vivió en el siglo XVIII. Debido a su escaso valor material se difundieron con profusión, siendo numerosos los ejemplares de este tipo conservados en iglesias navarras y españolas, así como por particulares¹⁹. En la catedral de Pamplona se custodian varios de estos relicarios, entre otros el del Velo de la Virgen María, de mayores proporciones y abigarramiento decorativo, y los de san José de Cupertino y del Lignum Crucis (fig. n.º 3), de menor tamaño y que se ajustan a los modelos imperantes a mediados del siglo XVIII. De la misma época, pero de mayor complejidad es el relicario de san Fermín de las Carmelitas Descalzas de Pamplona (fig. n.º 4a), que adopta la forma de un águila bicéfala, figura tradicional dentro de la plástica siciliana, que inscribe una teca ovalada en el pecho, con corona a manera de copete.

Y junto a estos relicarios, creemos que también sería de procedencia siciliana un cáliz del convento de Carmelitas Descalzas de Pamplona (fig. n.º 4b) que sigue modelos retardatarios de gran sencillez en cuanto a su estructura arquitectónica, que se ve enriquecida con una decoración sobrepuesta de filigrana de plata que lo recubre por completo, salvo en la copa. Esta ornamentación se

¹⁸ Todas las piezas presentan la marca de la ciudad de Zaragoza, un león rampante surmontado por corona, y la de contraste, P/copón/C, atribuida al platero zaragozano Patricio Castán. Estas marcas se complementan con la del platero zaragozano Blas Castillo, que figuran estampadas en las sacras con que hacen juego estos relicarios. J. F. Esteban Lorente, *La platería de Zaragoza...*, op. cit., pp. 107-108; A. Fernández, R. Munoa y J. Rabasco, *Marcas de la plata española y virreinal*, Madrid, 1992, p. 96; y M.ª C. García Gainza, *Catálogo monumental de Navarra. Vol. V**.* Merindad de Pamplona. Imoz-Zugarramurdi, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1996, pp. 345-346.

¹⁹ Ejemplo de este tipo de relicarios son los enviados a su parroquia nativa de Lazcano en 1743 por don Ambrosio de Albisu, canónigo de la catedral pamplonesa y prior del monasterio de Nuestra Señora de Velate. Estos relicarios se colocaban sobre una custodia de filigrana de plata también regalada por dicho canónigo. I. Migueliz Valcarlos, «Aproximaciones al estudio de la platería barroca en Gipuzkoa. Una custodia siciliana en Lazkao», en *Ondare. Revisión del Arte Barroco en Eukal Herria*, San Sebastián, Eusko Ikaskuntza-Sociedad de Estudios Vascos, 2000, pp. 601-609.

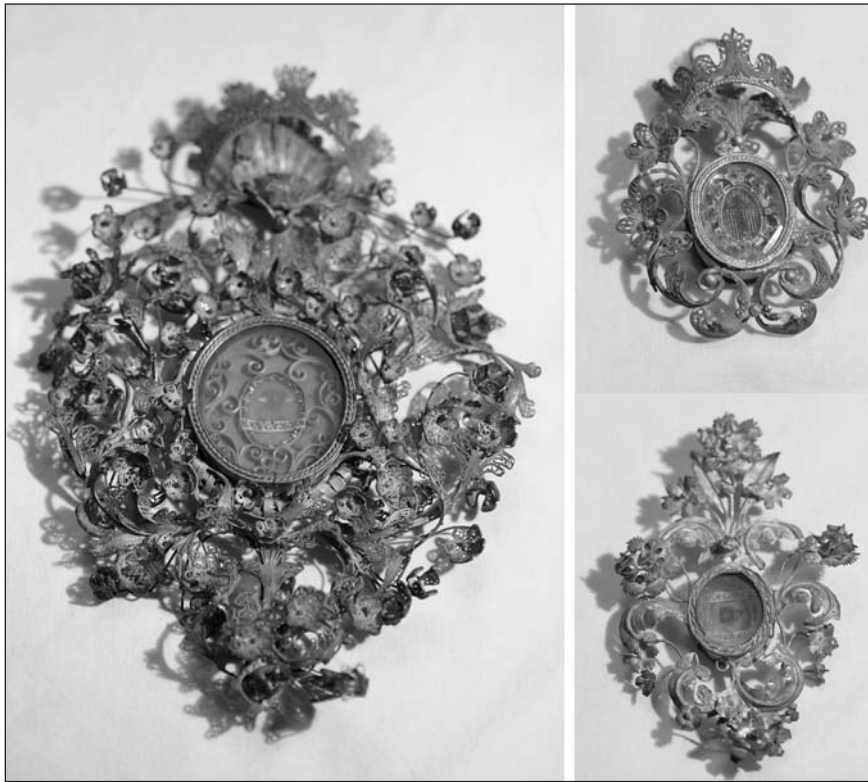


Figura n.º 3. Relicarios del Velo de la Virgen María, de san José de Cupertino y del Lignum Crucis. Sicilia. Anónimos. Tercer cuarto del s. XVIII. Catedral de Pamplona.



Figura n.º 4. a) Relicario de san Fermín. Sicilia. Anónimo. Tercer cuarto del s. XVIII. Carmelitas Descalzas. Pamplona. b) Cáliz. Sicilia. Anónimo. Tercer cuarto del s. XVIII. Carmelitas Descalzas. Pamplona.

articula por medio de motivos vegetales esquemáticos, que en la base enmarcan un águila bicéfala, en el nudo cabezas de querubín sobrepuestas, y en la sub-copa rosetas vegetales.

De mayor vistosidad es el grupo de piezas realizadas con coral²⁰, ya que la utilización de esta materia orgánica, en su variedad de color rojo intenso, otorga a estas piezas una apariencia exótica y sorprendente, ajena a lo que se realizaba no solo en los talleres navarros, sino en los hispanos y americanos, en los que tan solo el uso de los esmaltes y de pedrería podían dotar a las obras de platería de valores cromáticos semejantes. El trabajo en coral para la creación de piezas de orfebrería experimentó un fuerte desarrollo a lo largo del siglo XVI, sobre todo en Sicilia. En esta isla encontramos la pesca y manufactura de este material sobre todo en Trápani, donde radicó el mayor centro de producción, siendo utilizado también para la elaboración de sus piezas por parte de los plateros de Palermo. Los maestros de Trápani se especializaron en la creación de diversas figuras talladas en coral, con las más variadas iconografías, aprovechando para ello las formas naturales de los troncos coralinos, así como piezas de platería con decoraciones articuladas con incrustaciones de coral.

La pieza de orfebrería con coral más antigua conservada por los templos navarros son unas manillas del tesoro de la Virgen del Sagrario de la catedral de Pamplona (fig. n.º 5a)²¹, datables a finales del siglo XVI o principios del XVII. En origen formarían una banda, cadena o collar, bien de cuello o de cintura, que se habría modificado para adaptar su uso por la Virgen, recogiendo por primera vez entre las joyas de Nuestra Señora del Sagrario en el inventario de bienes de dicha imagen de 1771²². Ambas alhajas se articulan en base a la combinación de piezas de coral, formando esquemáticas flores de lis enfrentadas y balaustres, con entrepiezas de oro esmaltado, de forma romboidal, compuestas por motivos en forma de ese enfrentadas. Se trata de unas obras de gran plasticidad, con un exquisito trabajo del coral, de color rojo intenso, cuyo cromatismo se completa con el del esmalte presente en las entrepiezas, en tonos blancos y azul ultramar. Estas últimas son similares a las de un collar del museo del seminario episcopal de Caltanisseta, otro de colección privada de Ena y un tercero en la catedral de Siracusa, así como a otras piezas conservadas en Sicilia²³.

Excepcional y de carácter único en Navarra es una figura de san Sebastián (fig. n.º 5b), datable en la primera mitad del siglo XVII, labrada en coral y asentada sobre una peana de filigrana de plata (13 x 7,5 x 7,5 cm) conservada en una colección particular navarra. Se trata de una pieza de pequeñas dimensiones, tallada en un tronco de coral de color rojo intenso y apoyada en una base de perfil troncopiramidal realizada en filigrana de plata. El santo se representa según su iconografía habitual, atado al tronco de un árbol, mientras que a sus

²⁰ Estas piezas son analizadas con mayor detalle en I. Miguéliz Valcarlos, «Orfebrería siciliana con coral en Navarra», *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, n.º 3, 2011, pp. 105-121.

²¹ *Idem*, «El tesoro de la Virgen del Sagrario en los siglos del Barroco», en R. Fernández Gracia (coord.), *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro. n.º 1. Estudios sobre la catedral de Pamplona. In memoriam José María Omeñaca*, Pamplona, Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro, 2006, pp. 227-258.

²² «Dos ristas de coral con 29 piezas de oro esmaltadas». Archivo de la Catedral de Pamplona (ACP), Sacristía y Obrería Mayor, 1771-1779, Inventario de las alhajas y ornamentos de las Santa Iglesia, 1771, s/f.

²³ M.^a C. di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo, Flaccovio editore, 2000, pp. 55, 58 y 68.

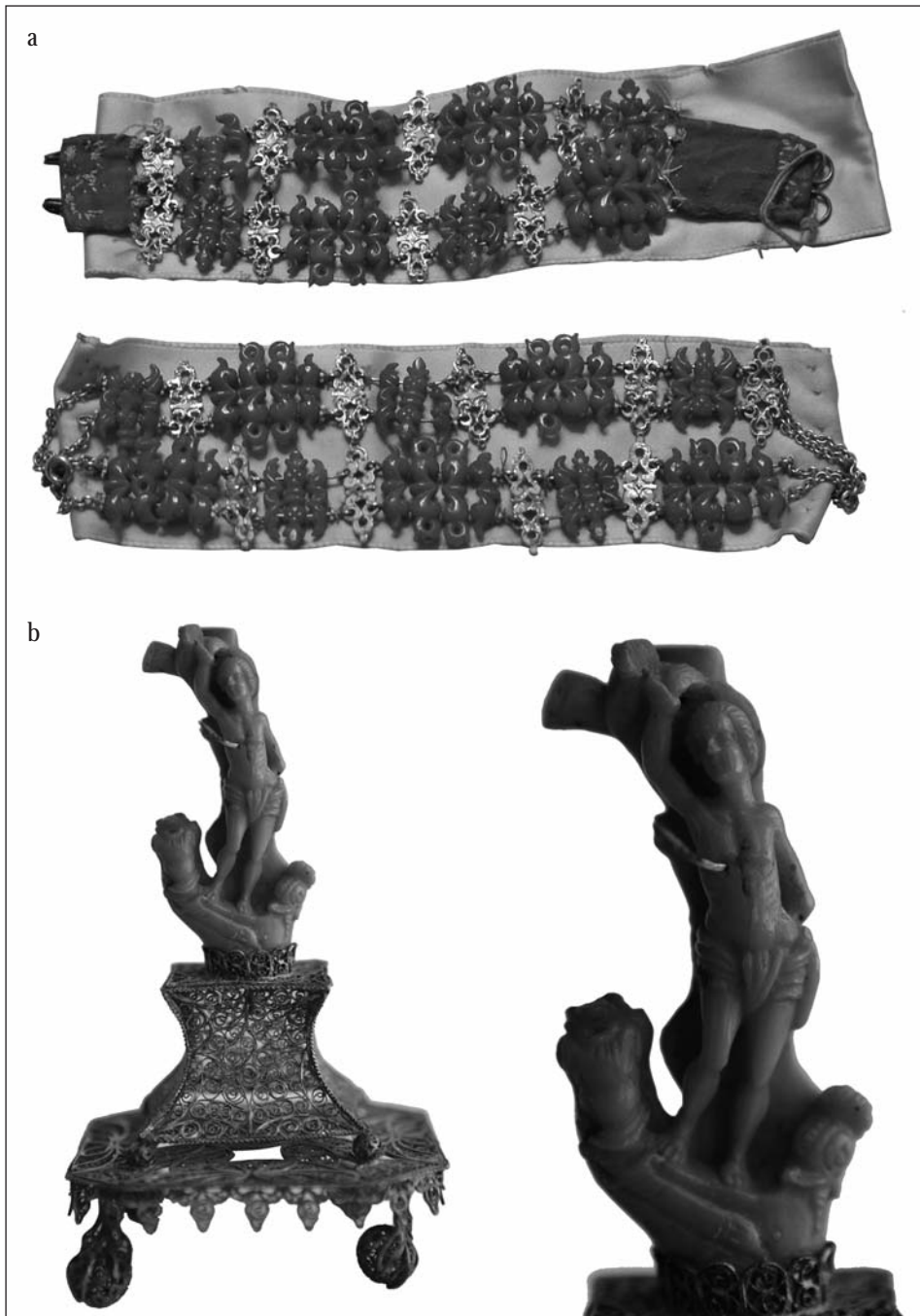


Figura n.º 5. a) Manillas. Anónimo. Finales del s. XVI-principios del s. XVIII. Catedral de Pamplona. b) San Sebastián. Anónimo. Primer mitad del s. XVIII. Colección particular. Pamplona.

pies se disponen su armadura y otros arcos militares, adaptándose al perfil del trozo de coral sobre el que está labrado. La utilización del coral rojo y la plata en su color otorga a esta pieza gran riqueza cromática, mientras que la representación del santo de composición cerrada y carácter estilizado, presenta un ritmo serpentino, con un delicado trabajo en los paños, de plegado rígido y estático, de líneas horizontales. El detallismo y preciosismo en la ejecución de

esta figura fue posible gracias a la introducción del trabajo con el buril a finales del siglo XVI, se cree que por parte del platero trapanés Antonio Ciminello, lo que permitía aplicar soluciones estéticas y técnicas en la ejecución de figuras de pequeño tamaño, consiguiendo de esta forma mayor minuciosidad en la ejecución de estas imágenes²⁴. La llegada de esta pieza a Navarra habría que vincularla con un miembro del linaje de los Redín, señores del palacio de su mismo nombre, varios de cuyos hijos detentaron cargos militares en Sicilia. Entre ellos destaca don Martín de Redín y Cruzat (1590-1660), que llegó a ser virrey y capitán general de Sicilia en 1656, puesto que abandonó al año siguiente al ser nombrado gran maestro de la Orden de Malta²⁵.

En el Museo de la Encarnación de Corella y procedente de la parroquia del Rosario de dicha ciudad, se conserva una custodia de bronce sobredorado con aplicaciones de coral y esmalte (75 cm) datable hacia 1660 (fig. n.º 6a). Se



Figura n.º 6. a) Custodia. Anónimo. C. 1660. Museo de la Encarnación de Corella. b) Cornice-Custodia. Anónimo. Primera mitad del s. XVIII-segundo cuarto del s. XVIII. Iglesia de San Julián. Vidaurreta.

²⁴ C. del Mare y M.^a C. di Natale, *Mirabilia Coralii. Capolavori barocchi in coralli tra maestranze ebraiche e trapanesi*, Nápoles, Arte, m, 2009, pp. 106-107.

²⁵ J. M.^a Huarte, «El "Capuchino Español"». Fr. Francisco de Pamplona. 1597-1651. Nuevos documentos de su vida», *Boletín de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Navarra*, 1927, pp. 335-414; J. Ibarra Murillo, *Biografías de los Ilustres Navarros del siglo XVII*, Pamplona, Imprenta de Jesús García, 1951, pp. 185-186. Creemos que de la misma procedencia sería un cáliz de bronce dorado y coral vendido por la casa de subastas Christie´s en el remate de la colección del conde de Guenduláin en 2005. *Fine European Furniture, Sculpture, Tapestries and Carpets, Including Property from a European Noble Family*, Christie´s, Londres, 10 de noviembre de 2005, p. 9.

trata de una obra que presenta una rica decoración que la recubre por completo sin enmascarar sus líneas arquitectónicas, a base de esmalte opaco de color blanco e incrustaciones de coral de color rojo intenso, que se articulan por medio de gallones convexos, balaustres y formas en coma y radiales siguiendo un dibujo de elementos florales. Completan la decoración cruces de Malta²⁶, camafeos con pequeñas representaciones de santos y bustos de querubines de alas explayadas. Son varias las custodias de coral de procedencia siciliana que se han conservado en España, como las de los museos diocesanos de Valladolid y Calahorra, o la del Museo de Pontevedra²⁷. Presenta también similitudes con sendas custodias de la Galería Regional de Sicilia en el palacio Abatellis, en Palermo²⁸. Esta obra aparece ya asentada en el inventario de bienes de la parroquia del Rosario de 1693²⁹, en el que se indica que fue donada a la citada iglesia corellana por un hijo nativo de dicha ciudad, don José Bruno de Luna y Sesma (1616-1672)³⁰.

En la iglesia de Vidaurreta se conserva un marco o *cornice* de bronce dorado, coral y esmaltes (33 x 40 x 2,5 cm) (fig. n.º 6b) datable a finales del siglo XVI y principios del XVII, que en el segundo cuarto del setecientos se adaptó como ostensorio, añadiéndole un pie y un astil de bronce dorado. El marco es octogonal, con el eje transversal de mayor longitud, con una rica decoración a base de incrustaciones de coral de tonalidad roja intensa, y esmalte de color blanco y azul. La ornamentación se articula por medio de gallones y botones convexos, una cenefa espigada de motivos en uve que convergen en el centro, y una crestería de tornapuntas de ces vegetales rematadas, de forma alterna, por espejos ovales con aplicaciones de rosetas y querubines de alas explayadas rematados por tres rosetas de coral. Por el reverso, el marco presenta una chapa de bronce sobredorado con decoración de rameado de buril, cintas planas y ces que se entrecruzan y entrelazan, formando un dibujo de lazada central enmarcada por ces paralelas a la orilla. Similares en cuanto a su estructura o decoración a esta pieza son un marco del Museo Nacional Duca di Martina de Nápoles³¹, sendas imágenes de cabecera con la Inmaculada del Museo Arqueológico Nacional de Madrid y de colección particular de Barcelona³², otras dos con la Anunciación de la colección Whitaker y del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, una aguabenditera del Museo Liverino de Torre del Greco, así como a las terminaciones de los brazos de una cruz de altar de la colegiata

²⁶ Debido a las cruces de Malta que presentaba en su decoración, y de las que hoy solo queda una, en Corella a esta pieza se le llamaba la custodia de Malta.

²⁷ J. M. Cruz Valdovinos, *Platería europea...*, *op. cit.*, pp. 280-281.

²⁸ C. del Mare, y M.^a C. di Natale, *Mirabilia Coralii...*, *op. cit.*, pp. 152-153.

²⁹ «Una custodia de bronce sobredorada con coral, diola de limosna el comendador fray d. Joseph de Luna con su caja forrada de tafetán por adentro». Corella, Iglesia del Rosario, Inventario de Bienes Parroquiales, 1693. J. L. Arrese, «Colección de biografías corellanas», en *De Arte y de Historia. Obras seleccionadas II*, Madrid, Editora Nacional, 1970, pp. 293-294.

³⁰ Don José era hijo de Miguel de Luna-Muro y Serrano y de doña María de Sesma y Díaz, nieto de Miguel de Muro y Luna, quien intervino en la fundación de la parroquia del Rosario, para la que costeó el retablo de la Resurrección, y tío de Miguel de Luna y Berrospe, también caballero de Malta, que regaló a los Carmelitas de dicha ciudad el *Cristo de la Sangre*. Caballero de Malta, en 1669 fue nombrado Comendador de Leache y representante en el reino de Navarra del gran prior de la Orden y recibidor de Malta en Navarra. J. L. Arrese, «Colección de biografías...», *op. cit.*, pp. 1537-1538.

³¹ C. del Mare, y M.^a C. di Natale, *Mirabilia Coralii...*, *op. cit.*, pp. 120-121.

³² J. M. Cruz Valdovinos, *Platería europea...*, *op. cit.*, p. 276.

de Santa María Della Pieve de San Ginesio, en Macerata³³. Desconocemos cuándo y cómo llegó esta pieza a la parroquia de Vidaurreta, ni en qué momento se adaptó como ostensorio, aunque dada la magnificencia de esta pieza probablemente habría que ligarla a los señores del palacio de Vidaurreta, de los reconocidos como de cabo de armería, perteneciente al linaje de los González de Vidaurreta.

PIEZAS VENIDAS DEL DUCADO DE MILÁN

En la basílica de San Gregorio Ostiense de Sorlada existe una magnífica arca relicario labrada en plata³⁴, que presenta en sus frentes medallones de cristal pintados de escuela lombarda³⁵. Esta pieza, de considerables dimensiones, fue entregada de manera solemne el 9 de mayo de 1610, planteando como hipótesis la autoría de los plateros Martín Agorreta (c. 1547-1606) y Agustín Agorreta (¿?-1621)³⁶. En el siglo XIX el arca fue sometida a una composición, en la que se le añadieron medallones de cristal de roca pintados imitando esmaltes en grisalla, de procedencia milanesa, en los frentes de la caja y el cuerpo superior de la cubierta.

Se trata de catorce medallones relicarios (figs. n.º 7 y 8), datables en la primera década del siglo XVII, con ventana al frente y marco de plata sobredorada con molduras convexas lisas, que aparecen por primera vez mencionadas en la descripción que del arca hace Pedro de Madrazo y Kuntz en 1886, donde las confunde con piezas esmaltadas³⁷. Esta confusión se debe a la técnica con que están realizadas estas piezas, que imitan esmaltes en grisalla. Las placas de cristal de roca están minuciosamente miniadas por el reverso, con una técnica consistente en pintar a la inversa, para que el motivo se muestre en positivo en la placa. Se disponen colores puros, por lo general al temple, aunque en ocasiones también se pueden usar al óleo, aplicándose en sucesión inversa, primero se dibuja el contorno, luego los detalles, pintando por capas, en superficies cada vez más amplias, trazando en último lugar el fondo de la escena. Se emplean tonos que imitan los esmaltes en grisalla, con una amplia paleta de grises, utilizados para las carnaciones y las vestimentas, que se complementan con tonalidades rojas para los fondos. Igualmente se aplican tonos dorados, que aportan luminosidad y riqueza a la composición general. El color es utilizado extendido

³³ M.^a C. di Natale, *Gioielli di Sicilia, op. cit.*, p. 57; *idem*, «L'arte del coralli tra Trapani e la Spagna», en J. Rivas Carmona (coord.), *Estudios de Platería. San Eloy 2010*, Murcia, 2010, p. 279; C. del Mare, y M.^a C. di Natale, *Mirabilia Corallii...*, *op. cit.*, pp. 130-131; J. N. Alcalá-Zamora y E. Belenguer Cebrià, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000, p. 238; y M. Giannatiempo López, *Ori e argenti...*, *op. cit.*, pp. 177-180.

³⁴ Mi agradecimiento a Carmen Ursua, de la empresa Artus, quien se encargó de la restauración del arca relicario de San Gregorio Ostiense en 2012, por haberme facilitado las fotografías de los medallones.

³⁵ Estas piezas son analizadas con mayor detalle en I. Miguélez Valcarlos, «Medallones relicario de escuela lombarda en una pieza de orfebrería navarra: el Arca relicario de Sorlada», *OADI. Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia*, n.º 6, 2012.

³⁶ A. Orbe Sivatte y M.^a C. Heredia Moreno, *Biografía de los plateros navarros del siglo XVI*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 55-60; y M. Orbe Sivatte, *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2008, pp. 224.

³⁷ «Presentando en cada frente dos recuadros que lucen medallones de esmalte que figuran escenas de la Sagrada Pasión de Cristo; y otro superior, bajo y convexo, con un remate plano, adornado en sus caras con otros medallones de esmalte, que hacen juego con los del cuerpo inferior, y cartelas en las extremidades». P. Madrazo y Kuntz, *Navarra y Logroño*, Barcelona, Cortezo, 1886, pp. 185-187.



Figura n.º 7. Medallones relicarios con Calvario, estigmatización de san Francisco de Asís y María Magdalena. Anónimo. Milán. Primera década del s. XVIII. Basílica de San Gregorio Ostiense. Sorlada.

en sutiles veladuras superpuestas, en composiciones esquemáticas, sobre todo en la figuración de los paisajes en los que se insertan las figuras, de carácter poco realista. El resultado es una paleta cromática de tonos lívidos y toques dorados en fondo rojo. Esta técnica se ha venido denominando incorrectamente como *verre eglomisé*³⁸, que en puridad es una técnica propia del trabajo del cristal.

³⁸ L. Arbeteta Mira, *El arte de la joyería en la colección Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 2003, pp. 126-127.



Figura n.º 8. Medallones relicarios con Anunciación, san Sebastián, santa Águeda y santa Elena. Anónimo. Milán. Primera década del s. XVIII. Basílica de San Gregorio Ostiense. Sorlada.

Tal como señala Arbeteta Mira³⁹, a pesar de la atribución de este tipo de obras a talleres hispanos o sicilianos⁴⁰, se trata de obras realizadas en Milán, tal y como lo demuestran las semejanzas tipológicas de los temas en ellos representados con la pintura lombarda de tamaño medio y con pequeños altares portátiles. Se trata de piezas realizadas en serie para su exportación, bien

³⁹ *Ibid.*, pp. 126-127.

⁴⁰ La atribución a talleres hispanos se debe a las monturas que presentan muchas de estas piezas, de origen español, mientras que en el caso de Sicilia se debe a la importancia que la pintura popular sobre cristal adquirió en la isla a partir de los siglos del Barroco. L. Arbeteta Mira, *El arte...*, *op. cit.*, pp. 126-127; y A. Buttitta, *La pittura su vetro in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1991.

engastadas en el taller de origen, o bien sin engastar, para ser montadas por el destinatario en consonancia con las indicaciones del cliente. Estas obras fueron realizadas aproximadamente entre 1575 y 1630, manteniendo unas características comunes en cuanto a la paleta cromática escogida como a los modelos empleados y su ejecución. Todas ellas siguen estilemas plásticos del Renacimiento italiano, imitando en su concepción estética a los esmaltes, tanto en la paleta de colores que emplea como en la utilización de la grisalla para las carnaciones. La utilización del cristal para imitar los efectos de esmalte se debió al menor costo y dificultad técnica del trabajo en cristal, así como a la capacidad de este para enfatizar las propiedades del color, produciendo efectos similares de brillo y suntuosidad al esmalte.

Todos estos medallones presentan el mismo esquema, con escena central compuesta por una figura en solitario o un grupo en primer plano, rodeado por una orla esquematizada en la que entre dos molduras rectas se inscriben de manera alterna óvalos y rombos. Mientras que los cerquillos, de plata sobredorada, son de gran sencillez, de perfil recto moldurado. Encontramos dos medidas diferentes para estas piezas, con apenas variación en su tamaño, unos de 6,1 x 5 cm y los otros de 5,9 x 4,9 cm, todas ellas realizadas en la segunda fase de producción de este tipo de obras⁴¹, datables en la primera década del siglo XVII. Dentro de las iconografías presentes nos encontramos con la repetición de los temas del Calvario y la estigmatización de san Francisco de Asís, lo que atestigua su fabricación en serie siguiendo un modelo común. Igualmente, la repetición de modelos dentro de los medallones de la arqueta sería indicativo de que estas piezas en un principio no se pensaron para incorporar a la arqueta, sino que se decidió colocar en la misma unos medallones bien propiedad de la basílica o bien del orfebre que compuso la pieza a lo largo del siglo XIX. En el caso de la estigmatización de san Francisco no se trata de ejemplos idénticos, existiendo una tercera variante en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid⁴². Completan la iconografía las figuras de María Magdalena, la Anunciación, muy similar a otra del museo regional Conde Agostino Pepoli de Trapani, en Sicilia⁴³, san Sebastián, santa Águeda y santa Elena, estos dos últimos muy similares a un medallón con la figura de una santa sin identificar de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid⁴⁴, lo cual nos indica la existencia de modelos de representación que se adaptarían en los detalles a las iconografías específicas de cada figura a representar.

⁴¹ Arbeteta diferencia tres fases en la evolución de estas piezas, una primera en la que destacaría la calidad en el tratamiento de los temas, con la presencia de uno o varios personajes sacros enmarcados por anchas bandas florales con roleos vegetales o inscripciones a imitación de las superficies esmaltadas contemporáneas, todo ello realizado a punta de pincel con suma finura. A esta fase seguiría una segunda a partir de 1600, en la que aparecen placas pintadas con cierta soltura, de rasgos sintéticos que en conjunción con los fondos oscuros producen un fuerte contraste entre luces y sombras. Se mantienen los temas con uno o dos personajes, pero se prescinde de las orlas de flores o bien se hacen más esquemáticas. Casi contemporánea de la segunda es la etapa final, en la que la composición se simplifica todavía más, adquiriendo casi rasgos del arte popular, aunque manteniendo las pinceladas de tonos dorados y el aspecto italiano de los modelos, que en esta etapa casi se reducen a los bustos de perfil. L. Arbeteta Mira, *El arte...*, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁴² *Ibid.*, pp. 130-131.

⁴³ M.^a C. di Natale, *Gioielli di Sicilia*, *op. cit.*, pp. 108 y 112.

⁴⁴ L. Arbeteta Mira, *El arte...*, *op. cit.*, p. 128.

Este tipo de piezas fueron muy populares, conservándose numerosos ejemplares de los mismos, variando los cerquillos desde los más sencillos a los modelos más elaborados, en oro y esmaltes. Encontramos obras semejantes en colecciones españolas como en la Fundación Lázaro Galdiano y los museos de Artes Decorativas y Arqueológico Nacional de Madrid, o el del Pueblo Español de Barcelona, así como en instituciones extranjeras, como el Museo Poldi Pezoli de Milán o el Conde Agostino Pepoli de Trapani, en Sicilia, el Museo del Louvre de París, el Museo Victoria y Alberto de Londres, el Museo Metropolitano y la Hispanic Society of America de Nueva York, o el Art Institute de Chicago⁴⁵.

RESUMEN

Platería y joyería italiana en Navarra

Uno de los elementos recurrentes dentro del arte de la platería en Navarra es la presencia de piezas venidas de talleres foráneos. A lo largo de los siglos del Antiguo Régimen van a cobrar importancia las piezas venidas de Italia, en concreto de Roma, de Sicilia, en el virreinato de Nápoles, y del ducado de Milán. De la primera de las procedencias llegan una serie de relicarios de gran vistosidad y muy decorativos, pero de escaso valor económico, ya que estaban labrados en una fina chapa de plata que se aplicaba sobre una estructura de madera. También muy ostentosas son las obras de procedencia siciliana, realizadas en filigrana de plata o con coral, y finalmente del ducado de Milán son una serie de medallones pintados imitando esmalte en grisalla.

Palabras clave: platería; joyería; Navarra; Italia; Sicilia; Roma; Milán.

ABSTRACT

Italian jewelry and silversmithing in Navarre

One of the recurring elements in the Art of silversmith in Navarre is the presence of artworks that comes from foreign workshops. Throughout the centuries of the Old Regime they are going to become important the artworks that came from Italy, specifically from Rome, Sicily, in the viceroyalty of Naples, and the Duchy of Milan. From the first one arrives a type of reliquary very showy and ornamental, but of little economic value, because they were wrought with a fine plate of silver, that was applied on a wood structure. Are also highly decorative the artworks of Sicilian origin, carried out in silver filigree or coral, and finally, from the Duchy of Milan are a number of medallions painted in grisaille that imitate enamel.

Keywords: silversmithing; jewelry; Navarre; Italy; Sicily; Rome; Milan.

⁴⁵ P. E. Muller, *Jewels in Spain. 1500-1800*, New York, The Hispanic Society of America, 1972 y *Joyas en España. 1500-1800*, New York, The Hispanic Society of America, 2012; L. Arbeteta Mira, *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Madrid, Ministerio de Educación y Cultura, 1998, *idem*, *El arte...*, *op. cit.*; M.^a C. di Natale, *Gioielli di Sicilia*, Palermo, Flaccovio Editore, 2000.