

PLATA SEVILLANA EN LA CATEDRAL MAGISTRAL DE ALCALÁ DE HENARES

POR M.^a DEL CARMEN HEREDIA MORENO

Se estudian en este artículo varias piezas de plata de posible origen sevillano conservadas en el tesoro de la catedral de Alcalá de Henares, estableciendo su fuente de inspiración en estampas de Corvinian Saur y en la *Varia Commesuración* de Juan de Arfe. Se analiza también su posible llegada a Alcalá a través del arzobispo de Toledo don Bernardo de Sandoval y Rojas.

This article studies several probable sevilian silver pieces kept in the Alcalá Magistral Cathedral and their graphic sources in a german engraving by Corvinian Saur and in the *Varia Commesuración* by Juan de Arfe. We also establish their probable arrival at Alcalá through Bernardo de Sandoval y Rojas archbishop.

La catedral Magistral de Alcalá de Henares guarda una interesante colección de plata labrada, compuesta por casi un centenar de piezas. Su cronología abarca alrededor de cinco siglos, desde finales del XV hasta mediados del XX, y su procedencia es muy diversa ya que, salvo un par de ejemplares complutenses, el resto de las obras procede de Madrid, Toledo, Valladolid, México, París y, creemos, Sevilla, además de otros objetos de origen desconocido aunque presumiblemente castellano.

La colección se fue formando a lo largo del tiempo, tanto por las compras efectuadas por el cabildo para atender a las necesidades de la liturgia cuanto por las numerosas donaciones efectuadas por eclesiásticos de diverso rango—desde abades, racioneros o capellanes hasta los propios arzobispos de Toledo—o por feligreses de variada extracción social, sobre todo devotos de los Santos Niños, cuyo culto estaba muy arraigado en Alcalá de Henares a raíz de la entrada de sus restos incorruptos en la villa en el año 1568. A todo ello habría que añadir diversos avatares políticos, como la expulsión de los jesuitas y la desamortización de Mendizábal, sucesos ambos que trasladaron a la Magistral, primero, la custodia de las Santas Formas con su ajuar y, más tarde, la arqueta de San Diego, procedentes de sus respectivos conventos de

la Compañía de Jesús y de los franciscanos. Posteriormente, la francesada de comienzos del XIX y la guerra civil de 1936 harían desaparecer una parte sustancial del tesoro acumulado a lo largo de estos varios siglos¹.

Afortunadamente, a pesar de estos desastres, se salvaron de la destrucción muchas piezas importantes. Entre ellas, el magnífico portapaz de Cisneros, obra burgalesa del maestro Juan labrada hacia 1497, es, sin duda, una de las joyas de la colección. Pero también hay que destacar la custodia del Corpus, posible donación del cardenal Sandoval y Rojas a comienzos del siglo XVII, las arquetas relicario de San Diego y de los Santos Niños, labradas por los madrileños Rafael González Sobera y los hermanos Zurreño en 1658 y 1702, respectivamente, el frontal de altar de la cripta, mexicano de finales del XVII, y el juego de cáliz y vinajeras con decoración de rubíes y marcas de Juan de Orea.

Además de todas ellas, el tesoro de la catedral contiene varias piezas fechables hacia 1600, cuyos rasgos estilísticos denotan su posible origen sevillano y que, por su categoría artística y por su riqueza, son dignas del ajuar de una importante colegiata, como lo era entonces la catedral alcalaína, aunque, por el momento, no se puedan precisar las circunstancias concretas de su incorporación a la Magistral complutense.

La primera de estas piezas es un espléndido copón de plata dorada, cincelada, torneada y grabada, que se complementa con esmaltes translúcidos, hoy parcialmente perdidos. Su tipología, a grandes rasgos, responde a los esquemas habituales del momento. Pie circular con plataforma plana más un cuerpo convexo y otro tronco-cónico. Tambor cilíndrico al pie del astil, seguido por un grueso nudo en forma de jarrón ovoide curvilíneo con el cuello estrangulado y el labio muy abierto. Caja cilíndrica, que asienta sobre un sólido toro, y tapa plana de sección convexa, rematada por amplia vasija globular sobre gollete cilíndrico y con cruz latina de sección romboidal en el remate (Fig. 1)².

Una variada ornamentación, hecha a cincel y a buril sobre fondo picado de lustre, contribuye al enriquecimiento de su superficie. El repertorio ornamental incluye temas naturalistas de aves y ramillos cincelados en la base, junto a los conocidos motivos de cartelas de cueros recortados y de cintas planas formando entrecruzamientos diversos como óvalos o cadenetas. El origen de todo este ornamento inanimado se remonta a Fontainebleau hacia 1530, de donde, con modificaciones, se reinterpretó en Flandes en la década de los años cuarenta y se divulgó por toda Europa a través de estampas, que se incorporaron a la platería española a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI³.

1. Un análisis detallado de todo este proceso en M.C. HEREDIA MORENO, "La platería en la Catedral Magistral de Alcalá de Henares", en *La Catedral Magistral de Alcalá de Henares*, en prensa. En el capítulo siguiente de esta misma obra, R. CORDERO LOSADA hace la catalogación de las piezas expuestas en el museo incluyendo la ficha técnica y bibliográfica sobre cada una de ellas.

2. La pieza mide 41 cms. de alto; 15,5 de diámetro de base y 15 de diámetro de copa.

3. Sobre el origen y difusión de estos motivos puede consultarse A. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, "Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre el Manierismo y Barroco", *Actas*

Entre el entramado geométrico del cuerpo de la caja se intercalan cinco cabujones ovales con bellos esmaltes translúcidos de rica policromía verde, azul, roja y amarilla, que reproducen con distinta técnica las aves y los ramillos de la base. Pese a su pequeño tamaño, las composiciones son todas diferentes, de manera que las aves se presentan vistas de tres cuartos y con las alas explayadas o de perfil, y, estas últimas, a su vez, se diferencian por sus posturas y proporciones, con cuellos cortos o muy estilizados, y picoteando flores o frutos, con posible sentido eucarístico en consonancia con la funcionalidad de la pieza que decoran (Figs. 2). También es muy variada la distribución del colorido en plumajes y vegetación. El aspecto brillante del conjunto se acentúa por el dorado de la pieza y por el pulimento de las cintas y cartelas en contraste con los fondos mate del picado de lustre.

El copón no repite de manera literal la estructura de los hispalenses contemporáneos, pero la caja presenta grandes semejanzas formales con las de los ejemplares de la parroquia de Hinojales (Huelva) o San Lorenzo de Sevilla, tanto en el esquema cilíndrico del recipiente como en sus proporciones, división en sectores rectangulares a través de contrafuertes avolutados y existencia de un cuerpo inferior en forma de grueso toro⁴. En el de San Lorenzo se incorporan también los cabujones de esmalte, si bien opacos y con ramilletes, en lugar de translúcidos y con aves. Pero es similar la distribución de cartelas y óvalos en el pie así como las proporciones generales de ambas piezas.

En cuanto a los cabujones de esmalte translúcido y a su repertorio decorativo, las aves entre ramillos vegetales estilizados fue una temática que divulgó en la gráfica el grabador alemán Corvinian Saur entre 1591 y 1597 en pequeño formato rectangular como encuadre de una joya (Fig. 3)⁵. El parecido de la estampa con los esmaltes del copón de la Magistral es asombroso, ligeramente más simplificado en la obra de plata. La semejanza es significativa, sobre todo si tenemos en cuenta que los esmaltes translúcidos y con estos temas son excepcionales en la platería religiosa española de hacia mil seiscientos y que los únicos conocidos se localizan en Sevilla o en el área de influencia de sus talleres. Ya Angulo, en el año 1929, mencionó las fuentes de la parroquia del Salvador o el cáliz de la de Santa Ana, ambas en la capital andaluza, indicando la conexión de sus esmaltes translúcidos decorados con pájaros con la estampa del

del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1977, págs. 553-559. La platería sevillana los incorpora hacia 1580 según D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *La orfebrería en Sevilla*, Sevilla, 1929, págs. 15 a 17.

4. El copón de Hinojales lo dimos a conocer en M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980, Vol. I, págs. 94 y 127, figs. 54, 109 y 110, y vol. II, pág. 128. Su origen sevillano fue ratificado más tarde por J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, n° 49. En este mismo catálogo, n° 57, se recoge también como obra sevillana el copón de la parroquia de San Lorenzo que, con anterioridad, habían ya reproducido y estudiado A. SANCHO CORBACHO, *Orfebrería sevillana (siglos XIV al XVIII)*, Sevilla, 1970, n° 41 y M.J. SANZ SERRANO, *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, vol. I, fig. 56.

5. P. JESSEN, *Ornamentstich*, Berlín, 1920, pág. 24.

grabador alemán⁶. Es evidente que la importancia cultural y artística de Sevilla pudo propiciar el rápido conocimiento y divulgación de los grabados centroeuropeos con su consiguiente utilización por parte de los plateros locales. De hecho, a las piezas citadas, se puede añadir la custodia de Morón de la Frontera (Sevilla), con similar decoración de esmaltes translúcidos, que corrobora el éxito de los grabados de Saur en el ámbito hispalense⁷. Otra interpretación más modesta de los grabados del alemán en el entorno de la platería sevillana lo constituye el cáliz de El Cerro de Andévalo (Huelva), donde los esmaltes se han sustituido por el punteado a buril, técnica menos costosa que permite interpretar con un precio más reducido los mismos temas de aves y ramillos⁸. Además, desde Sevilla, el eco de estos grabados pudo llegar a México donde vuelven a reinterpretarse, esta vez con esmaltes opacos, en el año 1632 en la arqueta eucarística de Becerril de Campos (Palencia), atribuida al artífice Juan de Padilla. Este platero, nacido en Castromocho (Palencia), pero afincado en México, mantuvo relaciones comerciales con Sevilla a raíz de su establecimiento en la capital de Nueva España y, a través de ellas, pudo conocer dichas estampas⁹.

Respecto de otras obras de posible origen sevillano, la catedral de Alcalá de Henares cuenta con un espléndido juego de aguamanil de plata dorada, cincelada, grabada y esmaltada con esmaltes opacos, similar a los que se usaban en las catedrales para el lavatorio de manos durante la celebración de la Misa (Fig. 4). A sus dimensiones, riqueza y calidad, dignas del pontifical de un arzobispo, se une el hecho excepcional de haberse conservado el juego completo, pero, igual que sucede con el copón de esmaltes translúcidos, ignoramos los datos precisos sobre su incorporación al tesoro de la Magistral complutense¹⁰.

La fuente circular presenta orilla plana con borde moldurado, cuerpo poco profundo y asiento limitado por moldura y con tetón central esmaltado. La decoración incorpora parejas de galloncillos y cabujones de esmaltes, ovales y rectangulares, enmarcados por tornapuntas y dispuestos con ritmo alternante en forma –óvalos y rectángulos– y disposición –radial o transversal– para conseguir un conjunto armónico. El diseño se repite, con o sin esmaltes y con ligeras variaciones, en las fuentes del monasterio de Tulebras (Navarra), la desaparecida de la catedral de Valladolid, la del Museo Arqueológico Nacional¹¹, la de la catedral de Burgos o los varios ejemplares de

6. D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *La orfebrería...*, pág. 28.

7. Esta custodia la conocemos gracias la doctora M^a Jesús Sanz Serrano.

8. M.C. HEREDIA MORENO, *La orfebrería...*, vol. I, pág. 119, fig. 84.

9. La arqueta la dio a conocer J.C. BRASAS EGIDO, *La platería palentina*, Palencia, 1982, pág. 93, fig. 225. Concretó su origen y la atribuyó a Padilla C. ESTERAS MARTÍN, "Juan de Padilla y la custodia mexicana de Castromocho", *Cuadernos de Arte Colonial*, 1988, n^o 4, pág. 75; "Platería virreinal novohispana. Siglos XVI-XIX" en *El arte de la platería mexicana. 500 años.*, México, 1989-90, n^o 29.

10. La fuente mide 45,5 cms. de diámetro y el jarro 27.5 cms. de alto.

11. Dadas a conocer por M.C. GARCÍA GAÍNZA y OTROS, *Catálogo Monumental de Navarra I. Merindad de Tudela*, Pamplona, 1980, pág. 398 y fig. 668; J.C. BRASAS EGIDO, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pág. 232, fig. 330 y J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de platería*, Madrid, 1982, n^o 21.

colección particular dados a conocer hace algunos años¹². De todas ellas, las únicas piezas que llevan marcas son la fuente de Burgos, que se ha identificado con la personal del artífice burgalés Rodrigo de Arenillas, y la del Museo Arqueológico. Las de esta última pieza son en realidad las huellas de tres marcas perdidas. La del centro, más alta y de formato vertical, se ha atribuido a la localidad de Burgos pero su silueta podría recordar también a la giralda sevillana, hipótesis que no resulta demasiado aventurada, sobre todo si tenemos en cuenta que a este grupo de piezas se puede añadir algún plato sevillano de comienzos del siglo XVII con traza y decoración similar a las fuentes, aunque con los cabujones sustituidos por simples espejos lisos¹³

Por lo que se refiere al jarro, consta de pie circular con arandela, cuerpo ovoide con parejas de gallones sobrepuestos en su tercio inferior y superior, friso horizontal a los dos tercios de su altura y estilizado cuello con boca en diagonal y asa en forma de doble voluta vegetalizada. Los cabujones de esmalte se distribuyen armónicamente en rectángulos y óvalos verticales, por la panza y cuello de la vasija, o en horizontal entre puntas de diamante, en el friso, todos ellos entre estilizados tornapuntas hechos a buril y en correspondencia con la decoración de la fuente. El modelo responde con bastante aproximación al diseño italo germánico defendido por Juan de Arfe en su *Varia commesuración para la Escultura y Architectura* publicado en Sevilla en el año 1587 (Fig. 5), pero con proporciones algo menos esbeltas por el mayor abombamiento del arranque del cuerpo y con predominio de la decoración geométrica sobre la vegetal. Otro ejemplar muy semejante al de Alcalá se conserva en la catedral de Burgos, aunque aquí su ornamento más abigarrado y concentrado en la parte superior comunica un aspecto más pesado al conjunto (Fig. 6,a)¹⁴. Recientemente Aurelio Barrón relacionó esta pieza con el pontifical del arzobispo Vela, muerto en el año 1599, y la atribuyó a un artífice del círculo del propio Juan de Arfe¹⁵. Ambos jarros ofrecen también gran afinidad con el magnífico ejemplar de la colegiata de Pastrana que fue labrado en torno a 1600 por el artífice vallisoletano Juan de Benavente (Fig. 6,b)¹⁶. Su traza y proporciones, en este caso, sí concuerdan por completo con el diseño de Arfe, incluso enriqueciendo el dibujo de la *Varia...* a través de la exquisita labor de nielado de la franja central donde se intercalan también cartelas con representaciones figurativas.

Por todas estas circunstancias, se viene considerando que el juego de aguamanil de la Magistral de Alcalá de Henares es obra burgalesa o vallisoletana, pero su origen es difícil de precisar debido tanto a la falta de documentación y de marcas¹⁷ cuanto

12. A. FERNÁNDEZ, R. MUNOYA Y J. RABASCO, *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1994, págs. 470 y 471.

13. Por ejemplo el que reproduce J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...*, nº 74.

14. Lo mencionó J.M. CRUZ VALDOVINOS, "De las platerías castellanas a la platería cortesana", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1983, XI-XII, pág. 9.

15. A. BARRÓN GARCÍA, "Juan de Arfe en Burgos", *Burgense*, 35/1, 1984, págs. 269-270.

16. J. M. CRUZ VALDOVINOS, "De las platerías...", pág. 8

17. El aguamanil carece de marcas. Las que menciona M^a T. MALDONADO NIETO, *La platería burgalesa: plata y plateros en la catedral de Burgos*, Madrid, 1994, pág. 238, parecen proceder de la lectura e interpretación incorrecta del texto de J.M. CRUZ VALDOVINOS citado en la nota nº 10.

al hecho de que Juan de Arfe, además de residir en ambas ciudades castellanas, donde dejó obras y seguidores, también había vivido en Sevilla entre los años 1580 y 1587. Fue precisamente en esta última ciudad donde publicó su *Varia Commesuración...* entre 1585-1587 y donde su diseño de aguamanil debió gozar de mejor acogida, tanto entre los plateros como entre los pintores locales, al menos hasta finales del siglo XVII. Es cierto que no se conoce en la actualidad ningún ejemplar sevillano de plata con las características del jarro de Arfe, pero también es muy significativo que pintores de la categoría de Murillo recojan el modelo en sus cuadros repetidas veces, simulándolo en bronce o en plata. El caso más conocido es el célebre lienzo de Santa Isabel curando a los tiñosos, de la iglesia del Hospital de la Caridad, donde se simula en plata y en el centro de la composición, empuñado por una de las sirvientas. Pero aparecen otros ejemplares semejantes en el de *Moisés en la peña de Horeb* (Fig. 6,c), en la misma iglesia, o en *Las bodas de Caná* (Fig. 14) o las escenas de *La vida disoluta del hijo pródigo*, bien sirviendo de aguamanil bien como adorno de los ricos aparadores de la estancia¹⁸. Además, el modelo de Arfe, aunque modificado en proporciones y decoración, se transmitió a través del dibujo nº 19 del *Primer Libro de Dibujos*, firmado por el platero Laureano del Rosal en torno a 1700 (Fig. 6,d)¹⁹ y perduró en la pintura sevillana de la primera mitad del XVIII por mano de artistas como Matías de Arteaga o Bernardo Germán Llorente. El primero de ellos lo reproduce en su aparador de *la parábola del banquete de bodas*, de la Sacramental del Sagrario, y el segundo en el *Trampanajo con una alacena abierta*, de colección particular²⁰. Esta repetición y esta persistencia, con las lógicas modificaciones sufridas a lo largo del tiempo, permiten suponer que, a pesar de la desaparición de las piezas de plata, los pintores sevillanos recogieron en sus cuadros un modelo tradicional, habitual del ajuar doméstico hispalense, que, bien por herencia familiar o bien por sucesivas reinterpretaciones del diseño antiguo hechas por los plateros contemporáneos, pudo conservarse en muchos hogares sevillanos de cierto nivel económico hasta bien entrado el siglo XVIII²¹.

Pero además, es evidente que, por encima de las muchas afinidades de todos los ejemplos enumerados, hay ciertas diferencias apreciables. Sin lugar a dudas, el jarro de la colegiata de Pastrana es la versión más ajustada del modelo de Juan de Arfe, tanto por sus proporciones como por su elegancia decorativa. Con él podría formar grupo el jarro de aguamanil del Museo Victoria y Alberto de Londres²², algo

18. M. MENA MARQUES y E. VALDIVIESO, "Catálogo de las pinturas", *Murillo (1617-1682)*, nºs. 49, 55 y 57, recogen los lienzos de la colección Beit, del Museo del Prado y del Barber Institute, Birmingham. Sobre la obra completa de Murillo puede consultarse D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, 3 vols. Madrid, 1981

19. M^a J. SANZ SERRANO, *Antiguos dibujos de la platería sevillana*, Sevilla, 1986, pág. 77, fig. 32.

20. E. VALDIVIESO, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, figs. 183 y 255.

21. J.M. CRUZ VALDOVINOS, "Piezas de platería en la pintura de Murillo", *Goya*, nºs 169-170-171, (1982), pág. 72, recoge los ejemplos reproducidos por Murillo indicando que en Sevilla se conservó la estructura hasta finales del siglo XVII, pero en su *Museo Arqueológico...*, nº 21, defiende el origen burgalés del aguamanil de Alcalá.

22. CH. OMAN, *The golden age of hispanic silver 1400-1665*, London, 1968, nºs 129-129ª y fig. 225.

menos rico pero posiblemente labrado también en Valladolid en el mismo círculo de Juan de Benavente. En un segundo apartado y dentro de la enorme homogeneidad de los restantes ejemplares, todavía habría que diferenciar el jarro de la catedral de Burgos por su peculiar concepción ornamental, distintiva, quizás, del círculo burgalés de Juan de Arfe. Por último, el jarro de la Magistral está más próximo al grupo reproducido en las pinturas sevillanas, tanto por sus proporciones como, sobre todo, por el tipo, ritmo y distribución del ornamento. La persistencia de este modelo concreto en el ámbito hispalense permite suponer que este aguamanil de la Magistral fue la particular versión que los plateros sevillanos hicieron del diseño de la *Varia*...

Respecto a la forma en que estas obras sevillanas llegaron a la catedral Magistral de Alcalá de Henares, hay que tener en cuenta que las relaciones artísticas entre Sevilla y Toledo-Alcalá durante las últimas décadas del siglo XVI y primeras del XVII debieron ser intensas, entre otros motivos porque el cardenal arzobispo de Toledo Bernardo de Sandoval y Rojas había residido en la ciudad andaluza antes de acceder a la mitra de la Primada. La estancia de don Bernardo en Sevilla obedeció a su nombramiento como canónigo titular de su catedral entre los años 1574 y 1585. Además, Sandoval y Rojas fue arcediano de Écija y administrador apostólico de la archidiócesis en ausencia de su tío, el arzobispo de Sevilla don Cristóbal de Rojas y Sandoval²³. Durante los once largos años de residencia en la ciudad andaluza tuvo ocasión de conocer en profundidad la platería local y de conectar con sus artífices más significativos, con algunos de los cuales continuó relacionándose tras su marcha a Toledo. De hecho, Francisco de Alfaro estuvo trabajando en Sevilla a partir de 1572, pero en el 1600 se trasladó a la ciudad imperial al servicio y como tesorero del propio cardenal Sandoval y murió en esta última ciudad en el 1610²⁴. No obstante, el platero siguió manteniendo contactos con el entorno sevillano como lo demuestra la espléndida custodia que labró para el duque de Béjar con destino al convento de monjas dominicas de Gibraleón (Huelva) y que en 1753 compró el cabildo de la catedral de Sevilla. También Francisco Merino, natural de Jaén y con fecunda actividad en Sevilla, residió en distintas ocasiones en la ciudad de Toledo hasta su fallecimiento en el año 1611; primero entre 1565 y 1580, luego entre 1589 y 1592 y, por último, a partir de 1594. Las urnas de San Eugenio o Santa Leocadia de la catedral de Toledo y la cruz de Colmenar el Viejo son sus obras más conocidas de estas fechas.

En este contexto, la presencia de obras sevillanas en Alcalá de Henares puede obedecer a diferentes motivos. No podemos afirmar, desde luego, que las piezas sean obra personal de Merino o de Alfaro, aunque el lenguaje de Arfe fue continuado, en cierto modo, en Sevilla por Francisco de Alfaro. Pero, en cualquier caso, muchas razones apuntan a que fue este prelado, Sandoval y Rojas, buen conocedor del círculo de plateros sevillanos que trabajaron para su catedral y muy vinculado, por otra parte,

23. R. LAÍNEZ ALCALÁ, *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes*, Salamanca, 1958, págs. 38 y 42.

24. J.M. CRUZ VALDOVINOS, *Cinco siglos...*, págs. 352 y 354.

a la Magistral de Alcalá de Henares a través de su cargo de arzobispo de Toledo, el que pudo donar estas piezas²⁵. Sandoval y Rojas estuvo al frente de la Primada entre 1599 y 1619, distinguiéndose a lo largo de estos veinte años por sus importantes actuaciones en la villa universitaria. En un plano estrictamente religioso, Sandoval y Rojas fue, por ejemplo, el responsable de la llegada de las reliquias de San Félix, “el complutense”, a la iglesia Magistral en el año 1607²⁶. Entre sus empresas artísticas más importantes figura la fundación y dotación del convento alcalaíno de monjas bernardas, erigido con trazas de Juan Gómez de Mora a partir de 1617. Pero a su liberalidad se debe también, muy posiblemente, la custodia del Corpus Christi de la propia iglesia Magistral²⁷, además de numerosas piezas de plata repartidas por diferentes parroquias de la archidiócesis cuando era inquisidor general²⁸. Dado el amplio margen cronológico en que Sandoval y Rojas estuvo al frente del arzobispado de Toledo y dada también su especial vinculación con Alcalá de Henares, en cuyo palacio gustaba de residir algunas temporadas²⁹, nos inclinamos a considerar que fue él el generoso donante de estas obras. Los encargos pudo hacerlos directamente en Sevilla o a través de Merino o del propio Alfaro, quizás a raíz del establecimiento de este artífice en Toledo para trabajar a su servicio.

25. El inmediato antecesor de Sandoval y Rojas en el arzobispado de Toledo en los años 1598-1599 fue don García de Loaisa y Girón que, según los *Annales Complutenses*, Edición de Carlos Sáez, Alcalá de Henares, 1990, pág. 633, dejó “Mucha plata para el servicio de altar, su guión arzobispal... y muchas reliquias...”, pero no tuvo, que sepamos, ninguna vinculación con Sevilla y no lo hemos de confundir con su homónimo el arzobispo de Sevilla muerto en el 1546 (F. GONZÁLEZ DE LEÓN: *Noticia artística de Sevilla*, Sevilla, reimpresión en 1973, pág. 407).

26. *Annales...*, págs. 646-650.

27. M.C. HEREDIA MORENO: “La colección de platería de la catedral Magistral de Alcalá de Henares”, en prensa.

28. Según G. GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro eclesiástico de las iglesias metropolitanas, catedrales de los reynos de las dos Castillas. Vida de sus arzobispos, obispos y cosas memorables de su sede*, T. I., Madrid, 1645, págs. 280-281, gastó en el convento de las bernardas hasta 150.000 ducados más otros 50.000 en alhajas y en la sacristía. A muchas iglesias del arzobispado entregó “cálices, custodias y ornamentos”.

29. R. LAÍNEZ ALCALÁ: *Don Bernardo de Sandoval y Rojas, protector de Cervantes*, Salamanca, 1958, pág. 124.



Fig. 1.- ANÓNIMO. Copón de esmaltes. Catedral Magistral. Alcalá de Henares.

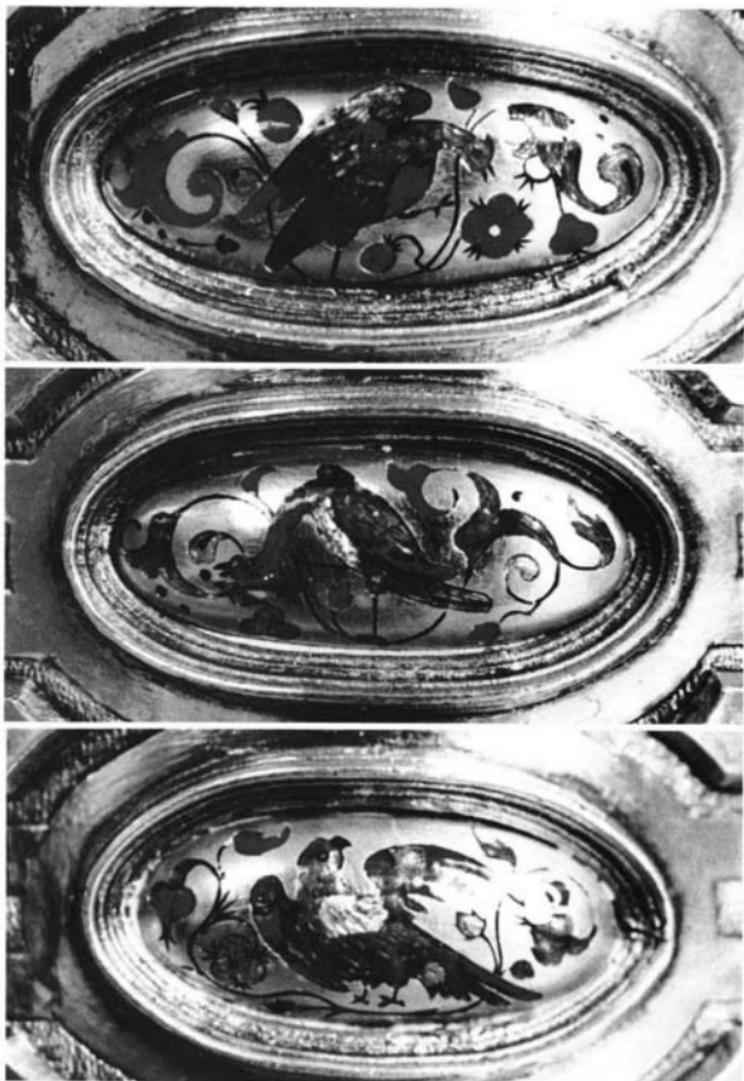


Fig. 2.- Detalles de la fig. 1.



Fig. 3.- C. SAUR. Grabado



Fig. 4.- ANÓNIMO. Juego de aguamanil. Catedral Magistral. Alcalá de Henares.

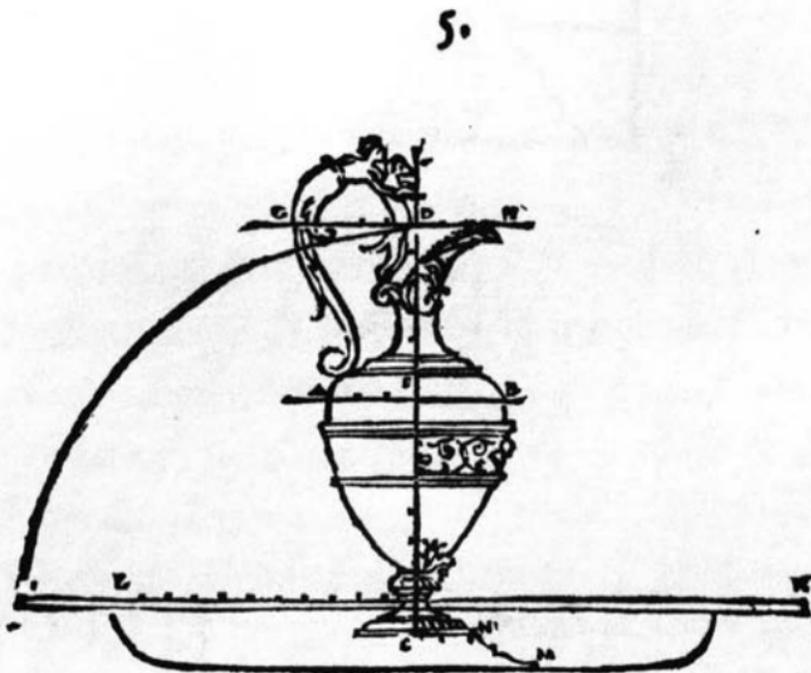


Fig. 5.- J. DE ARFE. Juego de aguamanil



Fig. 6.- Jarros de aguamanil. a) Catedral de Burgos. b) Colegiata de Postram.
 c) MURILLO: Moisés en la peña de Horeb. (Detalle). d) L. DEL ROSAL: Libro
 de Dibujos