

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE E MEDIALI**

Ciclo XXX

Settore Concorsuale: 10/B1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/02

TITOLO TESI

**EL ARTE DE LA PLATERÍA EN BOLONIA DURANTE
LOS SIGLOS XVI-XVIII**

**L'ARTE DELL'ARGENTERIA A BOLOGNA TRA I SECOLI XVI-
XVIII**

Presentata da: **IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA**

Coordinatore Dottorato

Prof. DANIELE BENATI

Supervisore

Prof. DANIELE BENATI

Esame finale anno 2018

ABSTRACT

Questa ricerca si propone di fornire una panoramica dell'arte dell'argenteria a Bologna durante l'Età Moderna, dal XVI secolo fino alla fine del XVIII secolo, dalla Controriforma all'arrivo delle truppe napoleoniche nel 1796, senza dimenticare la situazione precedente, il Medioevo, periodo principale dell'oreficeria bolognese. Per fare questo, lo studio si è concentrato su due punti, ben definite ma complementari ed indivisibile tra loro. Da un lato, tutti gli aspetti della società, cioè della corporazione, attraverso gli aspetti inerenti all'organizzazione, la gestione e lo sviluppo del lavoro e la situazione sociale e religiosa, analizzando le sue ordinanze, le disposizioni legali che regolano la loro attività. A seguito, una volta stabilito il quadro professionale, la seconda parte si concentra esclusivamente sul proprio lavoro, l'oggetto artistico, i suoi promotori, i suoi artisti, caratteristiche proprie dell'argenteria bolognese, le loro influenze e tipologie.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo proporcionar una visión general del arte de la platería en Bolonia durante la Edad Moderna, desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, desde la Contrarreforma hasta la llegada de las tropas napoleónicas en 1796. Sin olvidar la situación anterior, la Edad Media, que constituye la principal etapa del arte de la platería en Bolonia. Para ello, el estudio se ha enfocado en dos puntos, bien definidos pero complementarios e indivisibles entre ellos. Por un lado, todos los aspectos del gremio a través de las cuestiones relacionados con la organización, gestión y desarrollo del oficio, así como la situación social y religiosa de la corporación y de sus individuos. Todo ello a través del análisis de sus ordenanzas, las disposiciones legales que regulaban su actividad. Una vez establecido el marco profesional, la segunda parte se centra exclusivamente en la obra, el objeto artístico, sus promotores, sus artistas, las características de la platería boloñesa, sus influencias y tipologías.

A mi familia, por enseñarme los valores del esfuerzo

A ti, María, luz y guía

“Di niuna cosa si mostrò in tutt’i tempi più premuroso l’Altissimo, che del decoro, e della splendidezza del Santuario”

Card. Vincenzo Malvezzi

Istruzione circa la fabbrica e le sacre suppellettili delle chiese, e massime per quelle ove si eseguita la cura d'anime. Bologna, 1755.

Índice

Nota Preliminar	I
Fuentes y Abreviaturas	V
Introducción	VII
<i>Introduzione</i>	XI
1. Presentación	1
1.1. Justificación	1
1.2. Objetivos	2
1.3. Estado de la cuestión: ámbito español	4
1.4. Estado de la cuestión: ámbito italiano.....	6
1.5. Estado de la cuestión: ámbito local.....	14
1.6. Fuentes y bibliografía.....	19
1.7. Marco geográfico	24
1.8. Marco temporal.....	25
2. Teoría Crítica de las Artes Decorativas y Suntuarias.....	27
2.1. Artes Decorativas: Una difícil terminología.....	27
2.2. Edad Media y Artes Decorativas: La teoría alemana del Kunstbüchlein.....	27
2.3. El inicio del conflicto: Intelecto contra fuerza	30
2.4. La condición social del artista y del artesano: el platero	40
2.5. La estimación de las artes: Entre libres y serviles. El redescubrimiento de las Artes Decorativas	45
2.6. Un nuevo modelo de producción: Industria y Artes Decorativas.....	50
2.7. Teóricos y movimientos del siglo XIX: El papel del diseñador.....	52
2.8. Una nueva visión: Industria, Arte y Artesanía	60
3. Régimen Jurídico de la Sociedad de Orfebres de Bolonia	67
3.1. El origen de la corporación a través de sus primeros estatutos.....	68
3.2. Las Ordenanzas del siglo XIV y el desarrollo del Arte de la Platería en Bolonia.....	72
3.3. Las Ordenanzas de 1572.....	77
3.4. Las Ordenanzas de 1649.....	88

3.5. Las Ordenanzas de 1672.....	89
3.6. La Reforma de las Ordenanzas de 1687.....	97
4. La Sociedad de Orfebres de Bolonia: Patrimonio, Culto y Fiestas.....	99
5. El Arte de la Platería en Bolonia desde la Contrarreforma hasta Napoleón.....	113
5.1. Arte Eucarístico: la Platería.....	113
5.2. El Tesoro de la Catedral de San Pedro de Bolonia.....	117
5.3. La Basílica de San Petronio de Bolonia.....	157
5.4. El Real Colegio de España en Bolonia.....	175
5.5. Otros Templos.....	197
Conclusiones.....	245
<i>Conclusioni</i>	257
Apéndice Documental.....	267
I. Ordenanzas del Arte de la Platería de Bolonia de 1572.....	269
II. Ordenanzas del Arte de la Platería de Bolonia de 1672.....	323
III. Reforma de las ordenanzas del Arte de la Platería de Bolonia de 1687.....	367
IV. Inventario de los bienes enviados por el Papa Benedicto XIV entre 1740-1757 a la Catedral de Bolonia.....	373
V. Carta al Cabildo de la Catedral de Bolonia con motivo de la concesión de la Rosa de Oro por parte de Benedicto XIV en 1751.....	381
VI. Inventario de la Sacristía del Real Colegio de España en Bolonia de 1789.....	385
Tabla de Figuras.....	387
Figuras.....	397
Bibliografía.....	493

NOTA PRELIMINAR

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que de un modo u otro han contribuido a la ejecución de esta investigación. Si bien, siempre es difícil transmitir a través de unas breves líneas los sentimientos que surgen al acabar con un trabajo de esta magnitud, por lo que pido disculpas por la frialdad de mis palabras sobre el papel, así como ante posibles olvidos, nada más lejos de mi intención, que no es otra que la de mostrar el afectuoso cariño a todos los que habéis sido partícipes de este proceso.

Cuando a comienzos del año 2012 tuve conocimiento, gracias al profesor *Manuel Pérez Sánchez*, de la existencia del Real Colegio de España en Bolonia, no dude en que en un futuro quería formar parte del mismo, de su historia, de su espíritu, de su nómina de colegiales y de sus valores, por lo que desde entonces todas mis acciones se encaminaron a consumir este hecho. Las primeras imágenes que vi del mismo, los primeros datos que conocía y las noticias que iba descubriendo, hacían crecer en mi interior un sentimiento de grandes proporciones. Finalmente, y tras muchos esfuerzos, en septiembre de 2015 me comunicaron la decisión de la Junta de Patronato de aceptar mi candidatura. Para todos sus miembros tengo mis primeras palabras de agradecimiento, por considerar y tener a bien mi solicitud. No obstante, nada sería posible sin la inmensa generosidad del fundador del Colegio, el Cardenal *Albornoz*, para cuya persona se han acabado ya las palabras de elogio, dado que aún no se ha inventado la definición que abarque la gratitud que los colegiales tenemos hacia Él. Igualmente, limitada es la terminología que puede usarse para agradecer la inconmensurable labor del Excmo. Sr. Duque del Infantado, *Iñigo de Arteaga y Martín*, y la de su hijo, el Marqués de Ariza, *Iván de Arteaga*, quien en repetidas ocasiones se acercó al Colegio y a sus colegiales para conocer de primera mano nuestras inquietudes. Con todo, este Colegio está hecho con nombres propios que han dado su vida, y la darán, por su continuidad, es ahí donde surge el Rector *José Guillermo García Valdecasas*, cuyo conocimiento acerca de la institución nos ha sabido transmitir con precisión y rigor inigualable. Principalmente, durante este periodo, ha habido una persona que ha dado todo su aliento por el Colegio y por sus moradores, que ha antepuesto todo y a todos por nosotros, el profesor *Juan José Gutiérrez Alonso*, quien ha dirigido con sublime inteligencia los mandos de esta institución, para él mi cariño y lealtad más sincera.

Quiero tener también unas palabras para otras personas que han estado ayudándonos diariamente, como la dott.ssa. *Cacciari*, por su gestión diaria, a la dott.ssa. *Cosser*, por su ayuda en el Archivo del Colegio, a *Massimo Paolucci*, con quien he compartido buenos momentos en el terreno de juego, a nuestro sacerdote, que cada domingo nos transmitía un mensaje lleno de significado, así como a todos los miembros del servicio. También a los antiguos colegiales que nos han visitado, en especial al dott. *Pascual*, amigo de corazón en la mano, al dott. *Arenas*, al que me une la figura de *Farinelli*, y al dott. *Vara*, cuyo patrocinio no olvidaré. Con todo, mis recuerdos siempre permanecerán vinculados a mis compañeros de colegiatura, dott. *Ayuso*, dott. *Ortega*, dott. *Escobar* y, a ti, dott. *Quesada*, y a los colegiales de primer y segundo año, dott. *Castillo*, dott. *Tormos*, dott. *Aleman*, dott. *Sánchez*, dott. *Jodra*, dott. *Iglesias*, dott. *Guadalupe* y dott. *Picó*. Vosotros habéis sido parte de la experiencia más intensa y maravillosa de mi vida, como os he dicho muchas veces un hombre tiene dos grandes momentos en su vida, su enlace matrimonial y el nacimiento de sus hijos, un colegial tiene tres, estos dos y su juramento como tal. Siempre tendréis un hueco en mi corazón. Gracias.

En el ámbito académico tengo palabras de reconocimiento para mi director, el profesor *Benati*, cuyo guía a dirigido esta investigación, para la profesora *Pigozzi*, por su diligencia, su apoyo y confianza en mí, y a los colegas de departamento, en especial a *Guido Cecchi*. Igualmente, para los profesores de la Universidad de Murcia. Al profesor *Rivas Carmona*, maestro de quien tanto aprendo diariamente en este mundo de la platería, al profesor *Cánovas Belchí*, de valerosos consejos, y al profesor *Pérez Sánchez*, siempre atento y dispuesto.

También quiero trasladar mi agradecimiento a todo el personal del Archivo de Estado, de la Biblioteca dell'Archiginnasio, al Archivo del Arzobispado, al Archivo de la Basílica de San Petronio y a todos los que con vuestro trabajo habéis hecho mi investigación más fácil y amena, en especial a la dott.ssa. *Bertoli Barsotti*, quien me ha proporcionado gran parte del material fotográfico que compone esta tesis.

Finalmente, y no menos importante, a mi familia, que tanto sufre y se alegra de mis constantes etapas en el exterior, a ella, que no he podido acompañar en una etapa tan difícil de nuestras vidas. A mi padre, que tanto ha trabajado de sol a sol para que mi hermano y yo pudiéramos tener la infancia que él no tuvo, a su esfuerzo y al valor que nos ha transmitido. A mi madre, que se erige como el faro, como el hombro en el que

apoyarse, como la afirmación que siempre hace falta. A mi hermano, referente y modelo, guardián de mis espaldas, quien en su día enderezó mi rumbo. A mi familia política y, especialmente a ti, María. Te debo muchas efemérides perdidas, muchos días de soledad, falta de apoyo y de compañía, tú sufres como nadie mi ausencia y mi trabajo. Sin tu comprensión, sin tu bondad, sin tu amor no sería la persona que escribe estas líneas, tu apoyo y tu cariño han sido fundamentales, tu sacrificio, injusto e inmerecido, nunca podré compensarte.

A todos, Gracias.

Ignacio José García Zapata

Alhama de Murcia, a 8 de marzo de 2018

FUENTES Y ABREVIATURAS

A.A.B.	Archivio Arcivescovile di Bologna
A.S.B.	Archivio di Stato di Bologna
A.B.S.P.B.	Archivio Basilica San Petronio di Bologna
A.R.C.E.B.	Archivo Real Colegio de España en Bolonia
B.C.A.B.	Biblioteca Comunale Archiginassio di Bologna
B.S.G.P.	Biblioteca San Giorgio in Poggiale
Ms.	Manuscrito
B.	Busta (Caja)
fol.	Folio
ff.	Folios
p.	Página
pp.	Páginas

INTRODUCCIÓN

Con la presente investigación se pretende ofrecer una visión de conjunto del arte de la platería en Bolonia durante la Edad Moderna, desde el siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, concretamente desde la Contrarreforma hasta la llegada de las tropas de Napoleón en 1796, sin olvidar la situación previa, la Eda Media, etapa principal de la orfebrería boloñesa. Para ello, este estudio se ha enfocado en dos direcciones, bien delimitadas pero complementarias e indivisibles entre sí. Por un lado, se enmarcan todos los aspectos relativos a la corporación, es decir al gremio, pasando por los aspectos inherentes al mismo, organización, gestión y desarrollo del oficio, mediante el análisis de sus ordenanzas, el reglamento jurídico que regula su actividad. A raíz de ello, una vez establecido el marco de trabajo, se aborda la segunda parte, centrada exclusivamente en la obra, en el objeto artístico, sus patrocinadores, artífices, características y tipologías.

El interés de este estudio radica en la creciente tendencia entre los investigadores por las artes decorativas y suntuarias -muestra de ello es la creación dentro de la Università di Palermo del Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina”- como resultado de los trabajos desarrollados desde el último cuarto del siglo XIX, lo que ha motivado la formulación de un capítulo que pone de manifiesto el desarrollo histórico de esta materia. Si bien, en el ámbito de la platería, son numerosas las ciudades de Europa que carecen de un estudio completo, limitándose únicamente a aproximaciones parciales, que en el caso de Bolonia han centrado su interés en el gremio y la orfebrería medieval, dejando al descubierto una profunda laguna en los siglos posteriores, con cuyo estudio se pretende despejar. Así, la investigación tiene un marcado carácter de interés académico, permitiendo completar el panorama local, alcanzando a comprender el papel que la platería, sus patrocinadores y sus maestros desempeñaron en una etapa en la que Bolonia experimentó un importante desarrollo de las artes. Al mismo tiempo, dicho estudio contribuye a ofrecer una perspectiva más amplia del panorama nacional y continental.

Para alcanzar este propósito el método de trabajo ha sido determinado previamente con el fin de alcanzar los mejores resultados posibles. En primer lugar, se ha llevado a cabo una búsqueda bibliográfica para conocer la situación y el procedimiento empleado por otros investigadores para el estudio de los gremios de platería en Europa, especialmente en Italia y España. Seguidamente se ha iniciado la indagación en diferentes archivos de la ciudad, como el Archivo de Estado o la Biblioteca Comunale del

Archiginnasio, para conocer a través de las fuentes documentales los aspectos relativos al gremio y a sus miembros, con especial interés por las cuestiones en materia de organización jurídica, a través del estudio de las ordenanzas. Para la segunda parte de la tesis se ha centrado la atención en los archivos eclesiásticos, en los cuales se alberga la documentación relativa a la configuración de los bienes de la sacristía de cada templo citado, principalmente mediante los libros de fábrica, contratos, inventarios u otros documentos de interés. A este respecto debe sumarse el análisis de la propia obra, de sus marcas y características, que permiten ofrecer las particularidades del autor o de la ciudad en un momento determinado. Así pues, una vez sistematizado todo este procedimiento, reflexionando sobre el mismo y valorando la situación y los fenómenos concretos del arte de la platería en Bolonia, se pretenden alcanzar una serie de objetivos a través de los cuales completar esta investigación.

El objetivo general, como se viene indicando, gira en torno al conocimiento del arte de la platería en Bolonia durante los siglos XVI y XVIII, tanto en su vertiente de organización como corporación artística con un régimen especial hasta en el resultado final de su oficio, la obra artística y el papel de la platería en los ajuares eclesiásticos. Si bien, este marco de referencia viene precedido por un estudio general que afronta la historiografía acerca de las artes decorativas, desde la Edad Media hasta el siglo XX, la terminología empleada, el papel del artista y del artesano, su consideración como un arte servil en contraposición con las artes liberales y un conjunto de aspectos a través de los cuales lograr ese cuadro común en el que se inserta el arte de la platería. De este modo se llega al enunciado general, como se ha indicado dividido en dos partes. El primer bloque se subdivide en una serie de capítulos que se corresponde con las diferentes ordenanzas publicadas, comenzando a rasgos generales en la situación medieval para finalizar centrando la atención en las del siglo XVII. El estudio de sus artículos, sumado a otros datos relacionados, quiere ofrecer una sistematización del régimen jurídico de los plateros boloñeses y su desarrollo en la ciudad, valorando especialmente la estructura interna, la organización del oficio, la regulación del trabajo y la producción, la defensa de sus intereses y la protección frente a la injerencia extranjera o de otros oficios afines. El segundo grupo de contenidos aborda el resultado del oficio, las piezas que configuran los ajuares de los templos locales, destacando el papel de la Catedral de San Pedro, de la Basílica de San Petronio y de otros templos de Bolonia y de sus alrededores, donde se albergan obras de especial interés. Caso especial es el de la sacristía del Real Colegio de

España, una de las instituciones más importantes de la ciudad que por su identidad es merecedora de una atención especial, para ver cómo se configura y evoluciona el ajuar de la Iglesia de San Clemente al interno del Colegio. El estudio de estas piezas parte también de la investigación sobre sus patrocinadores, de las necesidades litúrgicas, e incluso civiles, hasta los artífices, en especial de aquellos nombres propios que figuran entre los principales dentro de la amplia nómina local, caso de Joannes Jacobs, Pietro Zagnoni, Zanobio Troni, Camilo Canali o la estirpe de los Gambari, por mencionar una pequeña muestra.

En definitiva, esta investigación quiere poner de manifiesto, con un carácter crítico, la importancia del arte de la platería en Bolonia durante la Edad Moderna, destacando su importancia y parangón con la orfebrería medieval local. La corporación, los artífices, los patrocinadores y las obras, con los ejemplos más significativos como en la custodia con figura en el astil. Todo ello teniendo en cuenta los problemas de investigación, como la ausencia de gran parte de los documentos del gremio, las variables y los múltiples enfoques que pueden surgir de una investigación interdisciplinar como esta.

INTRODUZIONE

Questa ricerca si propone di fornire una panoramica dell'arte dell'argenteria a Bologna durante l'Età Moderna, dal XVI secolo fino alla fine del XVIII secolo, dalla Controriforma all'arrivo delle truppe napoleoniche nel 1796, senza dimenticare la situazione precedente, il Medioevo, periodo principale dell'oreficeria bolognese. Per fare questo, questo studio si è concentrato su due punti, ben definite ma complementari ed indivisibile a vicenda. Da un lato, tutti gli aspetti della società, cioè della corporazione, attraverso gli aspetti inerenti all'organizzazione, la gestione e lo sviluppo del lavoro, analizzando le sue ordinanze, le disposizioni legali che regolano la loro attività. A seguito, una volta stabilito il quadro professionale, la seconda parte si concentra esclusivamente sul proprio lavoro, l'oggetto artistico, i suoi promotori, artisti, caratteristiche e tipologie.

L'interesse di questo studio risiede nella crescente tendenza tra i ricercatori nell'arti decorative e suntuarie -esempio è la creazione all'interno dell'Università di Palermo dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia "Maria Accascina"- come risultato dei lavori prodotti a partire dall'ultimo quarto del XIX secolo, circostanza che ha portato alla formulazione di un capitolo che rivela lo sviluppo storico di questo campo artistico. Anche se, nell'ambito dell'argenteria, in numerose città europee manca uno studio approfondito, solo sono stati effettuati approcci parziali, che nel caso di Bologna hanno concentrato il loro interesse nel periodo medievale, lasciando una profonda laguna nei secoli successivi, che questo studio si propone di cominciare a chiarire. Così, la ricerca ha un forte carattere di interesse accademico, permettendo ridefinire la scena locale, arrivando a comprendere il ruolo svolto dalla argenteria, i suoi promotori e artisti in una fase in cui Bologna ha sperimentato un significativo sviluppo delle arti. Allo stesso tempo, questo studio contribuisce ad offrire una prospettiva più ampia del panorama nazionale e continentale.

Per raggiungere questo scopo il metodo di lavoro è stato precedentemente determinato al fine di ottenere i migliori risultati possibili. In primo luogo, si ha eseguito una ricerca bibliografica per valutare la situazione e la procedura utilizzata da altri ricercatori per studiare le corporazioni di argentieri in Europa, soprattutto in Italia e Spagna. Poi l'inchiesta è stata avviata in diversi archivi della città, come ad esempio nell'Archivio di Stato o nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, per conoscere attraverso le fonti documentarie gli aspetti della corporazione e dei suoi membri, con

particolare interesse per le questi giuridiche, attraverso lo studio delle ordinanze. Per la seconda parte della tesi si è focalizzato l'attenzione sugli archivi delle chiese, dove si trovano i documenti relativi alla configurazione dei beni della sacrestia, attraverso i libri di fabbrica, contratti, inventari o altri documenti pertinenti. A questo proposito si deve aggiungere l'analisi del lavoro stesso, i suoi marchi e le sue caratteristiche, che permettono di fornirne i particolari dell'autore o la città. Così, una volta sistemato l'intera procedura, riflettendo su di esso e valutando la situazione e fenomeni concreti dell'argenteria a Bologna, si vuole raggiungere una serie di obiettivi attraverso i quali completare questa ricerca.

L'obiettivo generale, come è stato indicato, gira intorno alla conoscenza dell'arte dell'argenteria a Bologna nel corso dei secoli XVI al XVIII, sia nella sua organizzazione come corporazione artistica, con un regime giuridico speciale, fino al risultato finale del suo lavoro, l'opera d'arte e il suo ruolo nelle collezioni ecclesiastiche. Anche se questo quadro è preceduto da uno studio storiografico sulle arti decorative dal Medioevo al XX secolo, la terminologia, il ruolo dell'artista e dell'artigiano, la sua considerazione come un arte servile in contrapposizione alle arti liberali e una serie di aspetti attraverso cui conseguire una scena generale dove si trova l'argenteria. Così si raggiunge all'enunciato generale, come indicato in due parti. Il primo blocco è suddiviso in una serie di capitoli che corrispondono alle diverse ordinanze pubblicate, partendo in termini generali della situazione medievale per concentrarsi su quelli del XVI e XVII secolo. Lo studio dei suoi articoli, insieme ad altri dati correlati, vuole offrire una sistematizzazione del regime giuridico degli argentieri bolognesi, valorizzando la struttura interna, l'organizzazione del commercio, la regolamentazione del lavoro e della produzione, la tutela dei loro interessi e la protezione contro le interferenze straniere o di altri mestieri affini. Il secondo gruppo di contenuti affronta il risultato del lavoro, i pezzi che compongono i corredi dei templi locali, mettendo in evidenza il ruolo della Cattedrale di San Pietro e della Basilica di San Petronio, insieme ad altre chiese di Bologna e i suoi dintorni che hanno opere di particolare interesse. Caso particolare è quello della sacrestia del Reale Collegio di Spagna, una delle istituzioni più importanti della città, che per la sua identità è degna di una particolare attenzione, per vedere come si evolve il corredo del tempio della Chiesa di San Clemente all'interno del Collegio. Lo studio di questi pezzi parte anche dei promotori, delle esigenze liturgiche, e anche civili, degli artisti, specialmente dei nomi che sono i più

importanti tra i maestri locali, come Joannes Jacobs, Pietro Zagnoni, Zanobio Troni, Camillo Canali o la stirpe dei Gambari, per citare alcune esempi.

In definitiva, questa ricerca si propone di mostrare, con una natura critica, l'importanza dell'arte dell'argenteria a Bologna durante l'Età Moderna, mettendo in evidenza la sua importanza insieme al periodo medievale. La corporazione, gli artisti, i finanziatori e le opere, con gli esempi più noti, come la custodia con figura nel fusto, che ha avuto una speciale diffusione nella città. Tenendo conto di tutte le problematiche della ricerca, come l'assenza di gran parte dei documenti della società, le variabili e i molteplici approcci che possono derivare da una ricerca interdisciplinare come questa.

1. PRESENTACIÓN

1.1. Justificación

Desde el último cuarto del siglo XX se está asistiendo a un progresivo interés entre los investigadores acerca de las artes decorativas y suntuarias, hasta entonces relegadas a un papel secundario¹. Del mismo modo, dentro de esta categoría de las artes han predominado desde entonces los estudios sobre platería, tanto en la vertiente puramente artística como entre aquellos aspectos que rodean al oficio, especialmente a las cuestiones relacionadas a su composición como gremio. En primer lugar, este interés deriva de la superación de la visión artesanal de la platería, desde el momento en el que se ha otorgado al orfebre las capacidades teóricas y prácticas para crear una pieza, que no es meramente utilitaria, sino que tiene un sentido estético y comunicativo, así como un valor asociado al material que le hace destacar. En segundo lugar, las corporaciones de platería, en su mayoría de fundación medieval, constituyeron un grupo cerrado y proteccionista que velaba por la prosperidad y el desarrollo de su profesión, publicando para ello una serie de normativas con las cuales regulaban el oficio desde múltiples enfoques. Sin embargo, la promulgación de estas ordenanzas fue puesta en la historiografía como un testimonio patente del carácter gremial y medieval de los orfebres que, durante siglos, se enfrentaron a esta visión negativa sobre el estatus de su profesión, diferente al de pintores, escultores y arquitectos. A pesar de ello, los maestros plateros fueron quitándose esta etiqueta, dada la propia estima y condición que fueron interiorizando, hasta el punto de que a lo largo de la Edad Moderna lograron alcanzar la liberalidad de su oficio en base a las razones expuestas sobre el valor de sus creaciones, que precisaban del conocimiento previo de las artes liberales, gramática, geometría y aritmética, al tiempo que eran hijas del diseño, de la inteligencia².

¹ José Manuel Cruz Valdovinos, “La Función de Las Artes Suntuarias En Las Catedrales: Ritos, Ceremonias Y Espacios de Devoción”, en *Las Catedrales Españolas En La Edad Moderna. Aproximación a Un Nuevo Concepto Del Espacio Sagrado*, ed. Miguel Ángel Castillo Oveja (Madrid: Fundación BBVA, 2001), 149–170; Jesús Rivas Carmona, “La Significación de Las Artes Decorativas, Suntuarias Y Efimeras En Las Catedrales: Los Monumentos de Semana Santa Y Sus Arcas de Plata”, en *Las Catedrales Españolas: Del Barroco a Los Historicismos*, ed. German Ramallo Asensio (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 493–530.

² Acerca de esta cuestión, sobre la que más adelante se profundizará, véase: Julián Gállego Serrano, *El Pintor de Artesano a Artista* (Granada: Universidad de Granada, 1976); Juan José Martín González, *El Artista En La Sociedad Española Del Siglo XVII* (Madrid: Cátedra, 1984); Karin Hellwig, *La Literatura Artística Española Del Siglo XVII* (Madrid: Antonio Machado, 1999); Cristóbal Belda Navarro, “Sin

En definitiva, todo este panorama, sea artístico, profesional o social, ha suscitado un notable incremento de estudios que pretenden poner de manifiesto algunos de los temas indicados, con sus generalidades y sus particularidades, en función del contexto, del país o de las circunstancias concretas. Mención al respecto, merecen en el caso de España, los innumerables estudios del profesor Cruz Valdovinos acerca de los plateros madrileños, los de la profesora Sanz sobre los maestros sevillanos, los del profesor Cots para el caso de los maestros valencianos o las cuestiones abordadas por el profesor Rivas. En el caso de Italia, es fundamental la actividad de la profesora Antonella Capitanio para la región de la Toscana y, especialmente, la de María Concetta di Natale y Maurizio Vitella en Sicilia, amén de un amplio repertorio de publicaciones referentes a las ciudades principales de la Península Itálica.

No obstante, a diferencia de la tónica general acaecida en toda Europa, sobre todo en el caso de España e Italia, en Bolonia no se ha llevado a cabo un estudio de conjunto que ponga de relieve la realidad de la orfebrería boloñesa a lo largo de su historia. Si bien, ello no quiere decir que no se hayan elaborado estudios parciales, sobre todo para el periodo de la Edad Media, los cuales dejan entrever el valor y reconocimiento del arte de la platería en esta ciudad italiana. De este modo, las publicaciones de la profesora Pini, junto a las investigaciones puntuales de otros investigadores, como el profesor Guizzardi, han sentado las bases para el conocimiento del gremio y la platería boloñesa medieval. A pesar de ello, resulta más que evidente la ausencia de una obra que tan siquiera aborde las cuestiones generales de la platería de Bolonia durante la Edad Moderna, aún carente de una profunda disertación. Por ello, se hace precisa una investigación rigurosa sobre el arte de la platería en la ciudad durante los siglos XVII y XVIII, centurias en las que Bolonia vivió una intensa actividad social, cultural y artística, de modo, que se complete desde esta parcela de las artes decorativas el panorama artístico boloñés.

1.2. Objetivos

Partiendo de la premisa expuesta, la ausencia de un estudio sobre el arte de la platería en Bolonia durante la Edad Moderna, se pretende llevar a cabo una investigación completa y profunda sobre la realidad del oficio y su arte en la ciudad, englobando todos aquellos aspectos imprescindibles para su estudio, tanto en el microcosmos del propio

“Ciencia E Noticia de Las Artes Liberales”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 109–125.

arte como en el contexto histórico-artístico y social de Bolonia. Por tanto, el objetivo principal es la realización de tal empresa desde una posición integradora y coherente, que aúne en un solo trabajo el oficio de platero y el objeto artístico. En base a estas dos vías indivisibles, se va a analizar en un primer momento el funcionamiento interno de la corporación de plateros a través de sus estatutos, los cuales ofrecen la posibilidad de conocer diversos asuntos. Por un lado, todo aquello relacionado con el propio carácter laboral, es decir, desde el acceso a la profesión hasta la calidad y cantidad de oro y plata que debían utilizar, pasando por un repertorio de capítulos referentes a las ventas ilegales, a los talleres o a los problemas con otros artífices. Seguidamente, a través de estos estatutos también se puede conocer la organización del gremio, con los cargos más destacados e importantes. Sin embargo, no puede restringirse esta investigación a aquellos matices meramente profesionales, sino que debe de ir más allá y enmarcar la figura del platero como un agente más de la sociedad del momento, sobre todo mediante su implicación en la vida económica y religiosa de la ciudad. En último lugar, del mismo modo que el platero boloñés no puede separarse del resto de la producción artística, tampoco puede llevarse a cabo un estudio sin conocer y sopesar la actividad de los maestros de esta ciudad con la de otras corporaciones cercanas, con las cuales tuvieron que mantener unas intensas relaciones, básicamente a través de la presencia de maestros foráneos en Bolonia.

Junto a ello, no debe obviarse el fin último del maestro platero, que no es otro que la ejecución de una obra artística de oro, plata y piedras preciosas. Para ello se va a ejecutar un análisis que contemple la pieza desde múltiples vertientes, ya sean tipológicas, materiales, técnicas, ornamentales o iconográficas, sin dejar de lado a su artífice. En definitiva, todas aquellas características artísticas y sociales que rodean a la obra de platería, constituyendo también un punto importante el patrocinador o el destinatario de la pieza, dado que ello ofrece una ingente cantidad de información que sirve para incluir a la platería en la escena general.

En conclusión, dos son los objetivos esenciales propuestos en la línea de trabajo, a realizar desde una visión crítica, integrada y metódica. Conocer y profundizar en la corporación o gremio de plateros de Bolonia durante el siglo XVII y XVIII, sin olvidar sus orígenes medievales y su desarrollo posterior, valorando el papel del grupo, como un ente organizado y profesional, y al individuo en sí, como un ser autónomo que no puede desvincularse del hecho histórico. Analizar desde una vertiente histórico-artística la

platería de la ciudad de Bolonia, partiendo de las características propias, pero sin olvidar la presencia exterior y sus influencias.

1.3. Estado de la cuestión: ámbito español

Los estudios de platería han tenido en España un desarrollo progresivo a la par que en Italia. En primer lugar, en ambos países ha existido cierto retraso en comparación con las escuelas francesas y anglosajonas, donde el debate acerca del valor de las artes decorativas les llevó a fijar su atención y a revalorizar la platería mucho antes que en la esfera mediterránea. Sirva de ejemplo para ello la puesta en marcha en 1852 del South Kensington Museum, el actual Victoria and Albert Museum, un espacio destinado a las artes decorativas.

En España, las primeras publicaciones en torno a las artes decorativas, donde se insertaron breves referencias a la orfebrería, se realizaron a finales del siglo XIX. El pionero fue Juan Facundo Riaño, que publicó *The Industrial Arts in Spain* (1879)³. Junto a él fue trascendental la aportación del colegial del Real Colegio de España, Hermenegildo Giner de los Ríos, quien publicó una monografía sobre las artes industriales, tratando la orfebrería, los bronce, los marfiles, la cerámica o los tejidos entre otros campos, *Artes Industriales. Desde el cristianismo hasta nuestros días*⁴. También fue un referente su hermano Francisco, autor de *Estudios sobre artes industriales* (1892), un volumen en el que prestaba especial atención al mobiliario de la antigüedad y de la Edad Media, así como a la tapicería francesa y a las custodias góticas españolas⁵. Si bien, la primera obra dedicada exclusivamente a la platería española fue la del francés Jean-Charles Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au moyen âge et à la renaissance. Documents inédits tirés des archives espagnoles* (1879)⁶. Hubo que esperar algunos años para que Enrique Leguina y Vidal alumbrará el primer estudio en español de orfebrería, *La plata española* (1894), a través del cual abordaba la historia de los metales desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna, destacando el papel de maestros como Juan de Arfe⁷.

³ Juan Facundo Riaño, *The Industrial Arts in Spain* (London: Chapman and Hall, 1879).

⁴ Hermenegildo Giner de los Ríos, *Artes Industriales: Desde El Cristianismo Hasta Nuestros Días* (Barcelona).

⁵ Francisco Giner de los Ríos, *Estudios Sobre Artes Industriales* (Madrid: Librería de José Jorro, 1892).

⁶ Jean-Charles Davillier, *Recherches Sur L'orfèvrerie En Espagne Au Moyen Âge et À La Renaissance. Documents Inédits Tirés Des Archives Espagnoles* (Paris: Quentin, 1879).

⁷ Enrique Leguina y Vidal, *La Plata Española* (Madrid: Fernando Fé, 1894).

Con la llegada del siglo XX proliferaron las obras completas, como *Bosquejo histórico sobre la orfebrería española* (1909⁸), de Narciso Sentenach, y también comenzaron a producirse las primeras publicaciones centradas en periodos o ciudades concretas. Por ejemplo, en Barcelona fueron relevantes las investigaciones de Félix Durán Canyameras, con “La orfebrería catalana” (1915)⁹, y Agustí Durà i Sanpere, con *Orfebrería Catalana* (1917), a través de la cual puso la atención sobre la platería de Cervera en Barcelona¹⁰. Otros estudios en diferentes provincias fueron los de Rafael Balsa de la Vega, autor de *Orfebrería gallega* (1912)¹¹, y Rafael Ramírez Arellano, quien investigó sobre la platería de Toledo, *Estudios sobre la historia de la orfebrería toledana* (1915)¹². A partir de este momento se inició una etapa de esplendor que se inauguró con una de las primeras tesis doctorales al respecto, *La orfebrería en Sevilla* (1925) de Diego de Ángulo¹³. A ésta siguieron un importante conjunto de estudios que coparon las investigaciones de la mitad del siglo, como *La orfebrería religiosa en Málaga* (1954) de Temboury¹⁴; *El gremio de plateros: Ensayo para una historia de la platería valenciana* (1956) de Igual Úbeda¹⁵; *Orfebrería murciana* (1950) de Sánchez Jara y¹⁶, entre otros, *Orfebrería canaria* (1955) de Hernández Perera¹⁷.

Sobre esta base de estudios, en los años setenta y ochenta surgieron un grupo de jóvenes investigadores universitarios que a través de sus estudios llevaron el arte de la platería a la primera línea de conocimiento. El foco principal de esta nueva línea estuvo en Madrid, donde sobresale el profesor Cruz Valdovinos con un amplio repertorio de publicaciones sobre el campo de estudio, *Platería religiosa de Úbeda y Baeza* (1978)¹⁸, y *Los plateros madrileños: estudio histórico jurídico de su organización corporativa*

⁸ Narciso Sentenach, *Bosquejo Histórico Sobre La Orfebrería Española* (Madrid: Imp. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1909).

⁹ Félix Duran Canyameras, “La Orfebrería Catalana,” *Revista de Archivos, Bibliotecas Y Museos*, 1916.

¹⁰ Agustí Durà i Sanpere, *Orfebrería Catalana. La Creu de Sant Nicolau de Cervera. Els Argenters de Cervera* (Barcelona: L’Avenç, 1917).

¹¹ Rafael Balsa de la Vega, *Orfebrería Gallega* (Madrid: Hauser y Menet, 1912).

¹² Rafael Ramírez de Arellano, *Estudio Sobre La Historia de La Orfebrería Toledana* (Toledo: Imprenta Provincial, 1915).

¹³ Diego Angulo Íñiguez, *La Orfebrería En Sevilla* (Sevilla, 1925).

¹⁴ Juan Temboury Álvarez, *La Orfebrería Religiosa En Málaga* (Málaga: Imprenta Zambrana, 1948).

¹⁵ Antonio Igual Úbeda, *El Gremio de Plateros: Ensayo Para Una Historia de La Platería Valenciana* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1956).

¹⁶ Diego Sánchez Jara, *Orfebrería Murciana* (Madrid: Editorial Nacional, 1950).

¹⁷ José Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias* (Madrid, 1955).

¹⁸ José Manuel Cruz Valdovinos, *Platería Religiosa En Úbeda Y Baeza* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1978).

(1983)¹⁹. Sevilla también fue un punto de referencia, gracias a la presencia de la profesora García Gaínza, impulsando las investigaciones de Heredia Moreno y Sanz, *Estudio de los contratos de aprendizaje artístico en Sevilla a comienzos del siglo XVIII* (1974) y²⁰, *La orfebrería sevillana del Barroco* (1976)²¹. A partir de entonces la proliferación de estudios al respecto abarcó toda la península, trasladándose las inquietudes de estos investigadores a sus discípulos, aumentando en los últimos años del siglo XX y la primera década del XXI la bibliografía sobre platería en las ciudades españolas, destacando los casos de Valladolid, Valencia, Salamanca, Cuenca, Málaga o Córdoba, entre otros muchos²². No obstante, la contribución reciente más significativa ha sido la colección de *Estudios de Platería*, una obra anual coordinada por el catedrático de la Universidad de Murcia, Jesús Rivas Carmona, en la cual pueden encontrarse un alto número de capítulos referentes a la platería, tanto nacional como internacional, realizados por los estudiosos más reconocidos y reputados al respecto, Concetta di Natale, Maurizio Vitella, Justin Kroesen o Kirstin Kennedy entre otros²³.

1.4. Estado de la cuestión: ámbito italiano

En el caso de Italia los primeros estudios exclusivamente de platería vieron la luz a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, principalmente en aquellas ciudades más destacadas del panorama artístico nacional. Evidentemente, la región del Lazio, con Roma y el Vaticano a la cabeza, fue una de las pioneras en despertar el interés por la orfebrería, gracias a la actividad, entre otros, de Eugène Müntz, quien en la década de los ochenta publicó diversos artículos centrados en la platería romana del Renacimiento, “Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano, dal XIII al XV secolo, con una scelta di inventarii

¹⁹ José Manuel Cruz Valdovinos, *Los Plateros Madrileños: Estudio Histórico-Jurídico de Su Organización Corporativa* (Madrid: Gremio de Joyeros y Plateros, 1983).

²⁰ María del Carmen Heredia Moreno, *Estudio de Los Contratos de Aprendizaje Artístico En Sevilla a Comienzos Del Siglo XVIII* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1974).

²¹ María Jesús Sanz Serrano, *La Orfebrería Sevillana Del Barroco* (Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976).

²² José Carlos Brasas Egado, *La Platería Vallisoletana Y Su Difusión* (Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1980); Dolores García Cantús, *El Gremio de Plateros de Valencia En Los Siglos XVIII Y XIX* (Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1985); Manuel Pérez Hernández, *La Congregación de Plateros de Salamanca* (Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1990); Amelia López-Yarto Elizalde, *La Orfebrería En El Siglo XVI En La Provincia de Cuenca* (Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1998); Rafael Sánchez-Lafuente Gémar, *El Arte de La Platería En Málaga* (Málaga: Universidad de Málaga, 2000); Francisco Valverde Fernández, *El Colegio-Congregación de Plateros Cordobeses Durante La Edad Moderna* (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001).

²³ Ignacio José García Zapata, “Le Arti Decorative E Suntuarie Nell XXI Secolo: Il Caso Degli Studi Di Argenteria nell’Università Di Murcia”, *Intrecci d’Arte Dossier*, nº 2 (2017): 96–104.

inediti” (1883)²⁴; “L’orfèvrerie romaine de la Renaissance, avec une étude spéciale sur Caradosso” (1883)²⁵; “L’oreficeria a Roma durante il regno di Clemente VII (1523-1534)” (1888)²⁶. Junto a Münt fue significativa la aportación del religioso francés Xavier Barbier de Montault, con dos artículos generales sobre la orfebrería y la joyería en Roma, “Les orfèvres et joilliers à Rome I y II” (1889)²⁷. Si bien, Francesco Orioli, con su estudio sobre los principales trabajos de orfebrería del siglo XV realizados por maestros de Viterbo, debe figurar entre los más precoces, “Lavoro d’oreficeria dei principi del secolo XV d’artefice viterbese” (1856)²⁸. Por entonces, Florencia no se quedó atrás, y de la mano de un amplio número de investigadores, como Cavallucci y Franceschini, empezó a poner el acento sobre sus piezas de platería más destacadas, caso del altar de plata de la Iglesia de San Giovanni, protagonista indiscutible de los primeros trabajos, *Notizie storiche intorno al dossale d’argento e ai reliquiari appartenenti alla chiesa di San Giovanni di Firenze* (1869)²⁹; “Il dossale di argento di S. Giovanni e il nuovo Museo dell’Opera di S. Maria del Fiore” (1887)³⁰; *Il dossale d’argento del Tempio di S. Giovanni in Firenze. Memoria storica* (1894)³¹.

La Lombardía, con la intensa actividad de Milán, también contó con algún estudio sobre el tema, en singular sobre el maestro Lorenzo da Clivate, “Arte antica lombarda. Oreficeria. Lorenzo da Clivate ed altri orafi ed argentieri in Milano” (1880)³², y en general sobre la obra de Beltrani, *L’arte negli arredi sacri della Lombardia* (1897)³³. También, el sur de Italia tuvo sus estudios de orfebrería, aunque en particular referentes a las obras

²⁴ Eugène Müntz y Arthur Frothingham, “Il Tesoro Della Basilica Di S. Pietro in Vaticano, Dal XIII Al XV Secolo, Con Una Scelta Di Inventarii Inediti”, *Archivio Della Società Romana Di Storia Patria* VI, nº 1 (1883).

²⁵ Eugène Müntz, “L’orfèvrerie Romaine de La Renaissance, Avec Une Étude Spéciale Sur Caradosso”, *Gazette Del Beaux-Arts* XXV, nº 5 (1883): 491–504.

²⁶ Eugène Müntz, “L’oreficeria a Roma Durante Il Regno Di Clemente VII (1523-1534)”, *Archivio Storico dell’Arte* I, nº 1 (1888): 14–23.

²⁷ Xavier Barbier de Montault, “Les Orfèvres et Joilliers À Rome”, *Revue de l’Art Chrétien*, (1889).

²⁸ Francesco Orioli, “Lavoro D’oreficeria Dei Principi Del Secolo XV D’artefice Viterbese”, *Album*, (1856).

²⁹ Camillo Jacopo Cavallucci, *Notizie Storiche Intorno Al Dossale D’argento E Ai Reliquiari Appartenenti Alla Chiesa Di San Giovanni Di Firenze* (Firenze, 1869).

³⁰ Conti, “Il Dossale Di Argento Di S. Giovanni E Il Nuovo Museo dell’Opera Di S. Maria Del Fiore”, *Arte E Storia* VII, nº 20 (1887): 147–148.

³¹ Pietro Franceschini, *Il Dossale D’argento Del Tempio Di S. Giovanni in Firenze. Memoria Storica* (Firenze: A. Ciardi, 1894).

³² Michele Caffi, “Arte Antica Lombarda. Oreficeria. Lorenzo Da Clivate Ed Altri Orafi Ed Argentieri in Milano”, *Archivio Storico Lombardo* VII, nº 3 (1880): 590–612.

³³ Luca Beltrami, *L’arte Negli Arredi Sacri Della Lombardia* (Milano: U. Hoepli, 1897).

llegadas de otros lugares, por ejemplo, en Bitonto, Eustachio Rogadeo abordó la presencia de piezas llegadas de la cercana región del Abruzzo, *Di un calice della cattedrale di Bitonto e della oreficeria abruzzese del XV secolo* (1893)³⁴, del mismo modo que prestó atención al tesoro de la Iglesia de San Nicolás de Bari, “Il Tesoro della Regia chiesa di San Nicola di Bari nel secolo XIV” (1902)³⁵. Este novedoso interés por la platería también se trasladó a Cerdeña, donde el profesor Giovanni Spano fijó su atención sobre diversas obras de la Catedral de Cagliari, *Storia e descrizione di un crocione antico in argento del Duomo di Cagliari e di due altre opere di oreficeria antica* (1868)³⁶. Si bien, de estos años destaca con nombre propio Severio Servanzi Collio y su visión crítica acerca de la platería de la región de las Marcas, *Antichissimo reliquiario lavoro della prima metà del secolo XIV di straordinaria ma vaga forma* (1888)³⁷.

Durante la primera mitad del siglo XX, a pesar de los acontecimientos históricos, continuaron realizándose monografías y artículos destinados a poner de manifiesto el valor histórico y artístico de las hechuras de oro y plata. En este sentido, más allá de las grandes capitales, otras regiones y ciudades italianas también vieron cómo se ampliaba el repertorio artístico de sus bienes más allá de lo concerniente a la pintura, a la escultura y a la arquitectura. Por ejemplo, indicativo de ello es el caso del Abruzzo que, si bien ya en los últimos compases del *Novecento* contó con un breve estudio sobre la orfebrería medieval de esta región, confeccionado previamente por el alemán Leopold Gmelin, *L'oreficeria medioevale negli Abruzzi* (1891)³⁸, vio cómo se profundizó sobre ciudades como L'Aquila y Sulmona, fundamentalmente gracias a las numerosas investigaciones de Pietro Piccirilli, “Oreficeria medioevale aquilana. Due cimeli nel Victoria and Albert Museum di Londra” (1905)³⁹; “Il Tesoro del Duomo di Aquila e alcune opere di arte senese” (1916)⁴⁰, y “Oreficeria medioevale sulmonese: due opere autentiche

³⁴ Eustachio Rogadeo, *Di Un Calice Della Cattedrale Di Bitonto E Della Oreficeria Abruzzese Del XV Secolo* (Bitonto, 1893).

³⁵ Eustachio Rogadeo, “Il Tesoro Della Regia Chiesa Di San Nicola Di Bari Nel Secolo XIV,” *L'Arte. Rivista Di Storia Dell'arte Medioevale E Moderna* V (1902): 11–12.

³⁶ Giovanni Spano, *Storia E Descrizione Di Un Crocione Antico In Argento Del Duomo Di Cagliari E Di Due Altre Opere Di Oreficeria Antica* (Cagliari: Tipografia Arcivescovile, 1868).

³⁷ Severino Servanzi Collio, *Antichissimo Reliquiario Lavoro Della Prima Metà Del Secolo XIV Di Straordinaria Ma Vaga Forma* (Sanseverino: Tipografia Costantino Bellabarba, 1888).

³⁸ Leopold Gmelin, *L'oreficeria Medioevale Negli Abruzzi* (Teramo: Tip. del Corriere Abruzzese, 1891).

³⁹ Pietro Piccirilli, “Oreficeria Medioevale Aquilana. Due Cimeli Nel Victoria and Albert Museum Di Londra”, *L'Arte. Rivista Di Storia Dell'arte Medioevale E Moderna* VIII, n° 6 (1905).

⁴⁰ Pietro Piccirilli, “Il Tesoro Del Duomo Di Aquila E Alcune Opere Di Arte Senese”, *Rassegna d'Arte* XVI, n° 6 (1916).

dell'argentiere Nicola Piczulo" (1905)⁴¹. En la vecina región de la Umbria fueron dos los protagonistas, Bonaventura Marinangeli y Luigli Magli, ambos interesados en el tesoro de la Basílica de San Francisco de Asís, "Tesori della Basilica e del S. Convento di S. Francesco di Assisi. Due calici fratelli" (1919) y⁴², "Il Tesoro di S. Francesco prima del 1798" (1920) respectivamente⁴³.

En Sicilia fue básica para el desarrollo de los estudios en artes decorativas y, en concreto, en platería, la presencia de la catedrática Maria Accascina, historiadora del arte que durante varias décadas dedicó bastantes publicaciones a la orfebrería siciliana, tanto a la propia de la región como a la llegada de otros lugares. "Oreficeria bizantina e limosina in Sicilia" (1928)⁴⁴; "Quattrocento Sicilian Goldsmiths work" (1930)⁴⁵; "Oreficeria senese in Sicilia" (1930)⁴⁶, son solo algunos de sus trabajos iniciales, que más adelante fueron completados con dos de sus obras finales, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo* (1974) y *Marchi delle argenterie e oreficerie siciliane* (1976)⁴⁷. Paralelamente a Accascina fue también fundamental para el desarrollo de los estudios de platería el trabajo acometido por Angelo Lipinsky, quien, junto a su grandes obras sobre orfebrería europea, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo* (1965) y *Marchi dell'argenteria e oreficeria europee dal XVI al XIX secolo* (1966)⁴⁸, acometió relevantes investigaciones por toda Italia: "Oreficerie medievali nel Tesoro di S. Pietro in Vaticano" (1933)⁴⁹; "Monumenti di oreficeria medievale in Calabria" (1935)⁵⁰; "Altari aurei ed argenti del

⁴¹ Pietro Piccirilli, "Pietro Piccirilli, "Il Tesoro Del Duomo Di Aquila E Alcune Opere Di Arte Senese", *L'Arte. Rivista Di Storia Dell'arte Medievale E Moderna*, (1905).

⁴² Bonaventura Marinangeli, "Tesori Della Basilica E Del S. Convento Di S. Francesco Di Assisi. Due Calici Fratelli", *Miscellanea Francescana* XX, nº 1-4 (1919): 84-87.

⁴³ Luigi Magli, "Il Tesoro Di S. Francesco Prima Del 1798", *Miscellanea Francescana* XXI, nº 1 (1920): 25-29.

⁴⁴ Maria Accascina, "Oreficeria Bizantina E Limosina in Sicilia", *Bollettino d'Arte Del Ministero Della Pubblica Istruzione*, nº 11 (1928): 551-566.

⁴⁵ Maria Accascina, "Quattrocento Sicilian Goldsmiths' Work", *International Studio*, (1930): 36-39.

⁴⁶ Maria Accascina, "Oreficeria Senese in Sicilia", *La Diana. Rassegna D'arte E Di Vita Senese* V, nº 111 (1930): 207-214.

⁴⁷ Maria Accascina, *Oreficeria Di Sicilia Dal XII Al XIX Secolo* (Palermo: S.F. Flaccovio, 1974); Maria Accascina, *I Marchi Delle Argenterie E Oreficerie Siciliane* (Busto Arsizio: Bramante, 1976).

⁴⁸ Angelo Lipinsky, *Oreficeria E Argenteria in Europa Dal XVI Al XIX Secolo* (Novara: Istituto geografico De Agostini, 1965); Angelo Lipinsky, *Marchi Dell'argenteria E Oreficeria Europee Dal XVI Al XIX Secolo* (Novara: Istituto geografico De Agostini, 1966).

⁴⁹ Angelo Lipinsky, "Oreficerie Medievali Nel Tesoro Di S. Pietro in Vaticano", *L'Illustrazione Vaticana* IV, nº 1 (1933).

⁵⁰ Angelo Lipinsky, "Monumenti Di Oreficeria Medievale in Calabria", *Per l'Arte Sacra*, (1935).

medievalo en Italia: el paliotto de Monza” (1954)⁵¹; “La croce degli Orsini del 1344 e l’arte orafa napoletana” (1967)⁵²; *Arte orafa medievale in Campania* (1970)⁵³.

A María Accascina y a Angelo Lipinski debe de añadirse el nombre de Costantino Bulgari, quien al igual que los anteriores, dedicó toda la parte de la central del siglo XX, a sus estudios sobre platería italiana, principalmente a través de varios volúmenes que tenían como contenido principal la clasificación de plateros y marcas de los grandes obradores de platería italiana, por ejemplo: *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia: notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di stato. Roma* (1958)⁵⁴. Estos trabajos fueron continuados por Filippo Rossi, quien puso de manifiesto las piezas más relevantes del país en una gran obra: *Capolavori di oreficeria italiana dall XI al XVIII secolo* (1956)⁵⁵.

Sin ningún género de dudas, los citados investigadores predominan dentro del espectro de estudiosos vinculados al arte de la platería durante gran parte de la centuria, no obstante, son numerosos los nombres de personas que revelaron la significación de las artes decorativas y, en especial, de la orfebrería italiana. A este reconocimiento contribuyeron la proliferación de exposiciones por todo el país, destinadas a acercar a la sociedad el oficio de los maestros plateros: *Gold Italia: mostra internazionale gioielleria, oreficeria, argenteria, orologeria, gemme* (Milán, 1984); *La grande stagione degli smalti: l’oreficeria senese tra il duecento e il quattrocento* (Siena, 1995); *Oro di Venezia: Mostra dell’oreficeria, gioielleria e argenteria veneta* (Venecia, 1996). Este interés por otorgar a la platería el espacio que se merece ha llegado hasta el siglo XXI con numerosas muestras al respecto, por ejemplo: *Arte orafa a Firenze: la cultura di un mestiere* (Florencia, 2006) y *Oro dai Visconti agli Sforza: smalti e oreficeria nel Ducato di Milano* (Milán, 2011).

⁵¹ Angelo Lipinsky, “Altari Aurei Ed Argentei Del Medioevo in Italia: Il Paliotto Di Monza”, *L’Orafo Italiano* VIII, nº 8 (1954): 38–40.

⁵² Angelo Lipinsky, “La Croce Degli Orsini Del 1344 E L’arte Orafa Napoletana”, *Napoli Nobilissima : Rivista Di Topografia Ed Arte Napoletana* VI (1967): 123–134.

⁵³ Angelo Lipinsky, “Arte Orafa Medievale in Campania”, *Capys : Annuario Degli Amici Di Capua* IV (1970): 35–45.

⁵⁴ Costantino Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d’Italia : Notizie Storiche E Raccolta Dei Loro Contrassegni Con La Riproduzione Grafica Dei Punzoni Individuali E Dei Punzoni Di Stato. Roma, I* (Roma: Del Turco, 1958).

⁵⁵ Filippo Rossi, *Capolavori Di Oreficeria Italiana: Dall XI Al XVIII Secolo* (Milano: Electa, 1956).

Con todo este bagaje, la serie de estudios se reprodujeron de norte a sur, primordialmente gracias a la entrada en los programas universitarios de las artes decorativas. En este sentido, ha sido trascendental la figura de María Concetta di Natale en la Universidad de Palermo, desde donde se ha generado un foco de investigaciones sobre artes decorativas y suntuarias, entre las cuales destacan las contribuciones a la platería siciliana. En 1989, la profesora di Natale, llevó a cabo una exposición que sacaba a la luz los ejemplos más notables de la orfebrería siciliana, en su mayoría obras inéditas que se mostraban al público por vez primera⁵⁶. A partir de esta muestra fueron superponiéndose los estudios al respecto y las aportaciones en diferentes congresos u obras colectivas, como “Oreficeria barocca in Sicilia: i rami fioriti” (1996)⁵⁷ y, “Oreficeria e argenteria nella Sicilia occidentale al tempo di Carlo V” (1999)⁵⁸. También, en 1999, volvió a organizar otra exposición acerca de las artes decorativas conservadas en el Museo Diocesano de Palermo, *Arti decorative nel Museo Diocesano di Palermo. Dalla città al Museo, dal Museo alla città* (1999)⁵⁹. En definitiva, son numerosas las exposiciones, los congresos, las contribuciones y los estudios en general que han portado a la profesora di Natale a ser uno de los referentes imprescindibles en Italia y Europa para cualquier estudio que se precie sobre artes decorativas, en especial sobre platería y joyería: “El esplendor de la orfebrería siciliana” (2008)⁶⁰. Al abrigo de la profesora di Natale, se ha formado una escuela de investigadores interesados en este campo de estudio, entre los que destacan los profesores Maurizio Vitella y Salvatore Anselmo. Con el primero, di Natale ha realizado varios trabajos conjuntos, entre los que destaca una monografía acerca del tesoro de la Catedral de Palermo, *Il tesoro della Cattedrale di Palermo* (2010)⁶¹. Si bien, Vitella también ha llevado a cabo diversas publicaciones,

⁵⁶ Maria Concetta Di Natale, *Ori E Argenti Di Sicilia: Dal Quattrocento Al Settecento. Catalogo Della Mostra* (Sicilia: Electa, 1989).

⁵⁷ Maria Concetta Di Natale, “Oreficeria Barocca in Sicilia: I Rami Fioriti”, en *Contributi per La Storia Dell’oreficeria, Argenteria E Gioielleria, Collana Di Studi Sull’oreficeria*, ed. Piero Pazzi (Biblioteca orafa di Sant’Antonio abate, 1996).

⁵⁸ Maria Concetta Di Natale, “Oreficeria E Argenteria Nella Sicilia Occidentale Al Tempo Di Carlo V”, en *Vincenzo Degli Azani Da Pavia E La Cultura Figurativa in Sicilia Nell’età Di Carlo V.*, ed. Teresa Viscuso (Palermo: Arnaldo Lombardi Editore, 1999).

⁵⁹ Maria Concetta Di Natale, “La Raccolta Di Argenteria Sacra Nel Museo Diocesano Di Palermo”, en *Arti Decorative Nel Museo Diocesano Di Palermo. Dalla Città Al Museo, Dal Museo Alla Città*, ed. Maria Concetta Di Natale (Palermo: O.DI.PA., 1999).

⁶⁰ Maria Concetta Di Natale, “El Esplendor de La Orfebrería Siciliana”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2008*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2008), 215–232.

⁶¹ Maurizio Vitella y Maria Concetta Di Natale, *Il Tesoro Della Cattedrale Di Palermo* (Palermo: Flaccovio, 2010).

como: *Gli argenti della Maggior Chiesa di Termini Imerese* (1996)⁶²; “Alcune rappresentazioni di San Eligio nella Sicilia centro-occidentale” (2011)⁶³. Mientras tanto, Anselmo, ha centrado su interés en al área madonita de Sicilia: “Appunti sul tesoro della Chiesa Madre di Pollina” (2010)⁶⁴: “Argenti e gioielli del Settecento nell’area madonita” (2012)⁶⁵. Tal ha sido la impronta del departamento de Cultura y Sociedad de la Universidad de Palermo acerca de las artes decorativas, que bajo la dirección de di Natale se ha creado el *Osservatorio per le Arti Decorative in Italia “Maria Accascina”*, el cual, siguiendo los pasos de la profesora Accascina, pretende investigar, analizar, sistematizar y difundir las artes decorativas de Sicilia y del resto del país mediante diferentes iniciativas culturales y académicas, exposiciones, congresos y publicaciones.

No obstante, la mayoría de ciudades italianas han contado en los últimos años con trabajos referentes al arte de la platería. En esta línea destacan las aportaciones venecianas de Piero Pazzi, autor de importantes monografías sobre la platería de la laguna: *Itinerari attraverso l’oreficeria veneta in Istria e Dalmazia* (1994)⁶⁶; *I punzoni dell’argenteria e oreficeria veneta ovvero breve compendio di bolli e marche dell’argenteria e oreficeria veneta fino alla caduta della Repubblica aristocratica, e piu esattamente fino al giorno di Natale del 1810 quando cessa ufficialmente il sistema veneto di punzonatura* (1992)⁶⁷. Para el caso de la Toscana han sido básicas las aportaciones de Antonella Capitanio: *Oreficerie francesi nella Toscana occidentale: occasioni e tracce* (1996)⁶⁸; *Arte orafa e Controriforma: La Toscana come crocevia* (2001)⁶⁹. En definitiva, el cambio de siglo trajo consigo la total equivalencia de las artes decorativas con el resto de las artes, gracias

⁶² Maurizio Vitella, *Gli Argenti Della Maggior Chiesa Di Termini Imerese* (Termini Imerese: Comunità Ecclesiale di Termini Imerese, 1996).

⁶³ Maurizio Vitella, “Alcune Rappresentazioni Di San Eligio Nella Sicilia Centro-Occidentale”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2011*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2011), 557–565.

⁶⁴ Salvatore Anselmo, “Appunti Sul Tesoro Della Chiesa Madre Di Pollina”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2010*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2010), 77–88.

⁶⁵ Salvatore Anselmo, “Argenti E Gioielli Del Settecento Nell’area Madonita”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2012*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2012), 77–92.

⁶⁶ Piero Pazzi, *Itinerari Attraverso L’oreficeria Veneta in Istria E Dalmazia* (Treviso: Tipografia Zoppelli, 1994).

⁶⁷ Piero Pazzi, *I Punzoni Dell’argenteria E Oreficeria Veneta Ovvero Breve Compendio Di Bolli E Marche Dell’argenteria E Oreficeria Veneta Fino Alla Caduta Della Repubblica Aristocratica, E Piu Esattamente Fino Al Giorno Di Natale Del 1810 Quando Cessa Ufficialmente Il S* (Venezia: Monastero di San Lazzaro degli Armeni, 1990).

⁶⁸ Antonella Capitanio, *Oreficerie Francesi Nella Toscana Occidentale: Occasioni E Tracce* (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996).

⁶⁹ Antonella Capitanio, *Arte Orafa E Controriforma: La Toscana Come Crocevia* (Livorno: Sillabe, 2001).

a las investigaciones de numerosos profesores y estudiosos que dedicaron a la platería y a otras artes afines su investigación. Una pequeña muestra de ellas es: Silvia Buchi, *Gli orafi a Milano: la Corporazione di San Eligio dal XIV al XIX secolo* (1979)⁷⁰; Lucia Bertani y Elisabetta Nardinocchi, *I tesoro di San Lorenzo: 100 capolavori di oreficeria sacra* (1995)⁷¹; Ezio Mattiocco, *Gli antichi marchi dell'oreficeria abruzzese* (1997)⁷²; Ivana Bologna, *Oreficeria sacra nell'astigiano: la bottega di Giovanni Tommaso Groppa tra Sei e Settecento* (2000)⁷³; Maria Giannatiempo López, *Ori e argenti: capolavori di oreficeria sacra nella provincia di Macerata* (2001)⁷⁴; Marisa Bernardi, *Oreficeria litúrgica della diocesi vicentina: il vicariato di Dueville* (2002)⁷⁵; Paola Venturelli, *Smalto, oro e preziosi: oreficeria e arti sontuarie nel Ducato di Milano tra Visconti e Sforza* (2003)⁷⁶; Elio Galasso, *Oreficeria medievale in Campania* (2005)⁷⁷; Giovanni Boracesi, *Oreficeria sacra in Puglia: tra Medioevo e Rinascimento* (2005)⁷⁸; Letizia Caselli y Ettore Merkel, *Oreficeria sacra a Venezia e nel Veneto: un dialogo tra le arti figurative* (2007)⁷⁹; Giuseppe Bergamini, Gabriella Bucco y Paolo Goi, *Storia dell'oreficeria in Friuli* (2008)⁸⁰; Vincenzo Paoletti, *Pietro Vannini e la scuola di oreficeria ascolana nel Quattrocento* (2009)⁸¹; Isabella Baldini y María Teresa Guaitoli, *Oreficeria antica e medievale: tecniche, produzione, società* (2009)⁸²; Barbara Scantamburlo, *Oreficeria sacra in Toscana: gli argenti della Cattedrale di Pescia*

⁷⁰ Silvia Buchi, *Gli Orafi a Milano: La Corporazione Di San Eligio Dal XIV Al XIX Secolo* (Milano: Associazione Orafa Lombarda, 1979).

⁷¹ Lucia Bertani y Elisabetta Nardinocchi, *I Tesoro Di San Lorenzo: 100 Capolavori Di Oreficeria Sacra* (Firenze: Arnaud, 1995).

⁷² Ezio Mattiocco, *Gli Antichi Marchi Dell'oreficeria Abruzzese* (Sulmona: Museo Civico, 1997).

⁷³ Ivana Bologna, *Oreficeria Sacra Nell'astigiano: La Bottega Di Giovanni Tommaso Groppa Tra Sei E Settecento* (Asti: Rotary Club Asti, 2007).

⁷⁴ Maria Giannatiempo López, *Ori E Argenti: Capolavori Di Oreficeria Sacra Nella Provincia Di Macerata* (Macerata: Fondazione Cassa di risparmio della Provincia di Macerata, 2001).

⁷⁵ Marisa Bernardi, *Oreficeria Litúrgica Della Diocesi Vicentina: Il Vicariato Di Dueville* (Padova: Università degli Studi di Padova, 2002).

⁷⁶ Paola Venturelli, *Smalto, Oro E Preziosi: Oreficeria E Arti Sontuarie Nel Ducato Di Milano Tra Visconti E Sforza* (Venezia: Marsilio, 2003).

⁷⁷ Elio Galasso, *Oreficeria Medievale in Campania* (Federazione Orafi Campani, 2005).

⁷⁸ Giovanni Boracesi, *Oreficeria Sacra in Puglia: Tra Medioevo E Rinascimento* (Foggia: Claudio Grenzi, 2005).

⁷⁹ Letizia Caselli and Ettore Merkel, *Oreficeria Sacra a Venezia E Nel Veneto: Un Dialogo Tra Le Arti Figurative* (Treviso: Canova, 2007).

⁸⁰ Giuseppe Bergamini, Gabriella Bucco y Paolo Goi, *Storia Dell'oreficeria in Friuli* (Milano: Skira, 2008).

⁸¹ Vincenzo Paoletti, *Pietro Vannini E La Scuola Di Oreficeria Ascolana Nel Quattrocento* (Ascoli Piceno: Istituto Superiore di Studi Medievali Cecco d'Ascoli, 2009).

⁸² Isabella Baldini and Maria Teresa Guaitoli, *Oreficeria Antica E Medievale: Tecniche, Produzione, Società* (Bologna: Ante Quem, 2009).

(2010)⁸³; Sante Guido, *L'oreficeria sacra dei Castellani in Vaticano* (2011)⁸⁴; Benedetta Montevecchi, *Sculture preziose: oreficeria sacra nel Lazio dal s. XIII al s. XVIII* (2015)⁸⁵. Algunos de estos estudios han centrado incluso su interés en aquellos investigadores del siglo pasado: Paolo Torriti, *L'Archivio di Costantino Bulgari: quarant'anni di ricerche su orafi e argentieri italiani 1947-1987* (2013)⁸⁶.

1.5. Estado de la cuestión: ámbito local

Frente a este rico y variado panorama nacional, contrasta la situación de Bolonia, donde los estudios de platería, sobre todo en lo concerniente a la Edad Moderna, son realmente escasos, a pesar de que de forma precoz se llevó a cabo una exposición sobre arte sacro en 1900 en la que fueron expuestas numerosas piezas de orfebrería, junto a textiles y otros ornamentos, que reivindicaban el valor artístico de las mismas: *Mostra d'arte sacra in San Francesco di Bologna* (1900)⁸⁷. Es cierto, que el origen de la corporación de plateros boloñeses y sus primeros siglos de historia, es decir el periodo correspondiente a la Edad Media, ha sido tratado intensamente por diversos investigadores. La primera persona que llevó a cabo estas pesquisas iniciales fue Lino Sighinolfi, bibliotecario del Archiginnasio, que en 1903 centró su interés en las ordenanzas del gremio de plateros durante el gobierno de la ciudad por parte de Giovanni Visconti da Oleggio, es decir, durante la parte central del siglo XIV: “Sulla lega dell'argento e gli statuti degli orefici di Bologna durante la signoria di Giovanni da Oleggio” (1903)⁸⁸. Desde este breve estudio preliminar, tuvieron que pasar varias décadas para que nuevamente alguien fijara su interés en el asunto. En esta ocasión fue Wanda Samaja quien realizó en 1932 su tesis sobre el arte de los orfebres boloñeses, sus estatutos y el desarrollo de la compañía desde sus inicios a finales del siglo XIII hasta lo largo de toda la centuria siguiente. Esta investigación, acabó viendo la luz dos años más tarde en la revista destinada a temas locales *L'Archiginnasio*: “L'arte degli orefici a Bologna nei

⁸³ Barbara Scantamburlo, *Oreficeria Sacra in Toscana: Gli Argenti Della Cattedrale Di Pescia* (Pisa: ETS, 2010).

⁸⁴ Sante Guido, *L'oreficeria Sacra Dei Castellani in Vaticano* (Città del Vaticano: Edizioni Capitolo Vaticano, 2011).

⁸⁵ Benedetta Montevecchi, *Sculture Preziose: Oreficeria Sacra Nel Lazio Dal S. XIII Al S. XVIII* (Roma: Gangemi, 2015).

⁸⁶ Paolo Torriti, *L'Archivio Di Costantino Bulgari: Quarant'anni Di Ricerche Su Orafì E Argentieri Italiani 1947-1987* (Certaldo: Università degli Studi di Siena, 2013).

⁸⁷ *Mostra D'arte Sacra in San Francesco Di Bologna* (Bologna: Prem. stab. tip. succ. Monti, 1900).

⁸⁸ Lino Sighinolfi, “Sulla Lega Dell'argento E Gli Statuti Degli Orefici Di Bologna Durante La Signoria Di Giovanni Da Oleggio”, *Atti E Memorie Della Deputazione Di Storia Patria XXII* (1903): 481–504.

secoli XIII e XIV. Statuti e matricole” (1934)⁸⁹, y “L’arte degli orefici a Bologna dei secoli XIII e XIV” (1934)⁹⁰. El interés por los inicios del gremio y su posterior desarrollo no volvió a valorarse hasta el siglo XXI, gracias a las publicaciones de la profesora Raffaella Pini, quien a lo largo de diversos trabajos abordó nuevamente el primer siglo de existencia de la compañía mediante el análisis de sus estatutos, además de extender hasta el final de la Edad Media el estudio de la vida y obra de los plateros de la ciudad: “Cento anni di storia degli orefici bolognesi attraverso la lettura degli statuti 1288-1383” (2006)⁹¹; “La statua di Bonifacio VIII, Manno da Siena e gli orafi a Bologna” (2006)⁹². Si bien, su obra principal está destinada a los orfebres más destacadas del siglo XIV y XV y a la tipología de los relicarios de la ciudad de Bolonia: *Oreficeria e potere a Bologna nei secoli XIV e XV* (2007)⁹³. Más específica, en cuanto a la figura del maestro de esta etapa, Jacopo Roseto, es la aportación de G. Pizzi: “Jacopo Roseto orafo” (1971)⁹⁴.

Junto a Pini también existen algunas investigaciones centradas en el periodo medieval que pretenden poner de manifiesto la significación de este oficio en la ciudad a través de sus artífices, como son las de Imelde Corelli y Andrea Guizzardi: “Orafi e argentieri a Bologna nei secoli XIII e XIV” (2002)⁹⁵; “Orefici a Bologna tra Duecento y Trecento” (2016)⁹⁶, y “Oreficeria popolare a Bologna nel Basso Medioevo” (2009)⁹⁷. Por último, mayor interés sobre las piezas del siglo XIV y XV demuestra la aportación del crítico de arte Dario Trento: “Tracciato per l’oreficeria a Bologna: reliquiari e parametri liturgici dal 1372 al 1451” (1987)⁹⁸.

⁸⁹ Wanda Samaja, “L’arte Degli Orefici a Bologna Nei Secoli XIII E XIV. Statuti E Matricole”, *L’Archiginnasio* XXIX, nº 4–5 (1934): 214–240.

⁹⁰ Wanda Samaja, “L’Arte Degli Orefici a Bologna Nei Secoli XIII E XIV”, *L’Archiginnasio* XXIX, nº 6 (1934): 398–416.

⁹¹ Raffaella Pini, “Cento Anni Di Storia Degli Orefici Bolognesi Attraverso La Lettura Degli Statuti 1288-1383”, *L’Archiginnasio* XCIX (2004): 143–196.

⁹² Raffaella Pini, “La Statua Di Bonifacio VIII, Manno Da Siena E Gli Orafi a Bologna”, in *Le Culture Di Bonifacio VIII* (Roma: Istituto storico italiano per il medio evo, 2006), 231–240.

⁹³ Raffaella Pini, *Oreficeria E Potere a Bologna Nei Secoli XIV E XV* (Bologna: CLUEB, 2007).

⁹⁴ G. Pizzi, “Jacopo Roseto Orafo”, *Culta Bononia* III (1971): 200–219.

⁹⁵ Imelde Corelli Grappadelli, “Orafi E Argentieri a Bologna Nei Secoli XIII E XIV”, *Strenna Storica Bolognese* LII (2002): 180–187.

⁹⁶ Andrea Guizzardi, “Orefici a Bologna Tra Duecento E Trecento”, en *Nella Città Operosa: Artigiani E Cretido Fra Duecento E Quattrocento* (Bologna: Il Mulino, 2016), 197–220.

⁹⁷ Andrea Guizzardi, “Oreficeria Popolare a Bologna Nel Basso Medioevo”, *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, nº 35 (2009): 17–34.

⁹⁸ Dario Trento, “Tracciato per L’oreficeria a Bologna: Reliquiari E Paramenti Liturgici Dal 1372 Al 1451”, en *Il Tramonto Del Medioevo a Bologna: Il Cantiere Di San Petronio*, ed. D’Amico Rosalba y Renzo Grandi (Bologna: Nuovo Alfa, 1987), 231–257.

En líneas generales puede decirse que se han elaborado diversos estudios cuya publicación ha descubierto la relevancia de la compañía de plateros en la ciudad desde el siglo XIII al XV. No obstante, frente a esta proliferación de investigaciones referentes a la etapa inicial del gremio, se contraponen una ausencia casi total de estudios sobre el arte de la platería en Bolonia en el transcurso de la Edad Moderna. Tres siglos de historia, hasta la supresión de Napoleón, que aún necesitan de una primera aproximación que sienta las bases para futuras investigaciones. Tan solo, existen algunas aportaciones parciales y concretas sobre cuestiones específicas o maestros determinados, entre las que deben señalarse: “Gli arredi sacri di Benedetto XIV per San Pietro di Bologna” (1963) de Angelo Lipinsky⁹⁹; “Un capolavoro dell’oreficeria bolognese del Cinquecento. La croce del Museo di San Petronio e il suo autore” (1968) de Mario Fanti¹⁰⁰; “Ars aurificum: gli orafi a Bologna” (1995) de Zita Giunchi¹⁰¹; “Oreficeria popolare a Bologna all’inizio dell’età moderna” (2010) de Andrea Guizzardi¹⁰²; *Oreficeria in Emilia Romagna: archeologia e storia tra età romana e Medioevo* (2010) de Anna Lina Morelli e Isabella Baldini¹⁰³; “I Gambari, una famiglia di orafi bolognesi dalle origini medievali” (2015) de Silvia Zanella¹⁰⁴, quien ya exponía en su investigación que la orfebrería boloñesa no ha gozado jamás de grandes estudios: “L’oreficeria bolognese purtroppo non è mai stata oggetto di numerosi studi nonostante abbia prodotto, nel corso dei secoli, artista tutt’altro che privi di nota”. Así como las aportaciones de Lorenzo Calzoni para el conocimiento de algunos de los artífices más señalados del siglo XVIII en Bolonia: “Bonaventura e Giovanni Gambari, due argentieri bolognesi del ‘700” (2002)¹⁰⁵; “Zanobio Troni argentiere bolognese del ‘700” (2003)¹⁰⁶; “Su alcuni capolavori dell’oreficeria del

⁹⁹ Angelo Lipinsky, “Gli Arredi Sacri Di Benedetto XIV per San Pietro Di Bologna”, *Fede E Arte*, nº 4 (1963): 186–208.

¹⁰⁰ Mario Fanti, “Un Capolavoro Dell’oreficeria Bolognese Del Cinquecento: La Croce Del Museo Di San Petronio E Il Suo Autore”, *Strenna Storica Bolognese* XVIII (1968): 163–183.

¹⁰¹ Zita Giunchi Zanardi, “Ars Aurificum: Gli Orafi a Bologna”, *Strenna Storica Bolognese* XLV (1995): 341–352.

¹⁰² Andrea Guizzardi, “Oreficeria Popolare a Bologna All’inizio Dell’età Moderna”, *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, nº 36 (2010): 93–108.

¹⁰³ Anna Lina Morelli e Isabella Baldini, *Oreficeria in Emilia Romagna: Archeologia E Storia Tra Età Romana E Medioevo* (Bologna: Ante Quem, 2010).

¹⁰⁴ Silvia Zanella, “I Gambari, Una Famiglia Di Orafi Bolognesi Dalle Origini Medievali”, *Strenna Storica Bolognese* LXV (2015): 421–447.

¹⁰⁵ Lorenzo Calzoni, “Bonaventura E Giovanni Gambari, Due Argentieri Bolognesi Del ‘700”, *Strenna Storica Bolognese* LII (2002): 125–144.

¹⁰⁶ Lorenzo Calzoni, “Zanobio Troni Argentiere Bolognese Del ‘700”, *Strenna Storica Bolognese* LIII (2003): 91–108.

Settecento Bolognese” (2006)¹⁰⁷, y la de Cristiana Francesconi: “Intorno all’ostensorio di Bonaventura Gambari per la Confraternita del suffragio di Medicina” (2000)¹⁰⁸. Fundamental para la aproximación a las hechuras de esta centuria es el trabajo de Jadranka Bentini: “Oreficerie e metalli” (1979)¹⁰⁹. Mención especial merecen las aportaciones del lingüista boloñés Alberto Menarini, con un breve diccionario sobre términos vinculados al oficio: “Terminologia dialettale dell’oreficeria bolognese” (1981)¹¹⁰, y la de Costantino Bulgari, con su volumen acerca de la platería y los plateros de la provincia emiliana, donde la ciudad de Bolonia ocupa una parte central: *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia: Emilia* (1974)¹¹¹. A todos ellos hay que sumar una recopilación general de imágenes referentes a las artes decorativas y suntuarias de Bolonia, realizada por Bruno Trebbi: *L’artigianato nelle chiese bolognesi* (1958)¹¹².

Por otro lado, están las contribuciones más recientes, encaminadas a reivindicar el arte de la platería en Bolonia durante la Edad Moderna, sin olvidar el importante legado medieval. Éstas están realizadas, entre otros, por la investigadora Anna Maria Bertoli Barsotti, quien fijó su atención en el papel que la orfebrería desempeñó para el culto eclesiástico y, sobre todo, en la figura de uno de los maestros más afamados del *Seicento*, el platero de Bruselas presente en Bolonia, Joannes Jaccobs: “Argenteria ecclesiastica” (2005)¹¹³, y *Joannes Jacobs Bruxellensis 1575-1650: orefice a Bologna fondatore Del Collegio dei Fiamminghi* (2014)¹¹⁴, todo ello fruto de sus investigaciones iniciadas con motivo de sus tesis, defendida en 1995 en la Università di Bologna: *Argenteria Sacra a*

¹⁰⁷ Lorenzo Calzoni, “Su Alcuni Capolavori Dell’oreficeria Del Settecento Bolognese”, *Strenna Storica Bolognese* LVI (2006): 131–146.

¹⁰⁸ Cristiana Francesconi, “Intorno All’ostensorio Di Bonaventura Gambari per La Confraternita Del Suffragio Di Medicina”, *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, nº 26 (2000): 157–166.

¹⁰⁹ Jadranka Bentini, “Oreficerie E Metalli”, en *L’arte Del Settecento Emiliano. L’arredo Sacro E Profano a Bologna E Nelle Legazioni Pontificie. La Raccolta Zambeccari*, ed. Jadranka Bentini (Bologna: Edizioni Alfa, 1979), 85–109.

¹¹⁰ Alberto Menarini, “Terminologia Dialettale Dell’oreficeria Bolognese”, *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, nº 7 (1981): 263–272.

¹¹¹ Costantino Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Notizie Storiche E Raccolta Del Loro Contrassegni Con La Riproduzione Grafica Dei Bolli Individuali E Dei Bolli Di Garanzia. Emilia* (Roma: Fratelli Palombi Editori, 1974).

¹¹² Bruno Trebbi, *L’artigianato Nelle Chiese Bolognesi: Nel Secondo Centenario Della Morte Di Benedetto XIV* (Bologna: Tamari Editori, 1958).

¹¹³ Anna Maria Bertoli Barsotti, “Argenteria Ecclesiastica”, en *Ecclesia: I Beni Ecclesiastici Del Territorio Di Castelfranco Emilia*, ed. Luca Cesari y Diana Neri (Castelfranco Emilia: Comune di Castelfranco Emilia, 2005), 81–89.

¹¹⁴ Anna Maria Bertoli Barsotti, *Joannes Jacobs Bruxellensis 1575-1650: Orefice a Bologna Fondatore El Collegio Dei Fiamminghi* (Bologna: Bononia University Press, 2014).

*Bologna. Secc. XVII-XVIII. Il tesoro del Santuario della Madonna di San Luca*¹¹⁵. Si bien, el interés por la platería boloñesa en el ámbito académico no ha gozado de gran proliferación desde la aportación de Bertoli, hasta el punto de que el siguiente estudio universitario centrado en la orfebrería boloñesa, concretamente en la familia de plateros Gambari, no se dio hasta 2014, debido a Silvia Zanella: *Una famiglia di argentieri bolognesi: Giovanni Gambari e la sua arte (1733-1816)*¹¹⁶.

En último lugar, siguiendo la línea precedente, hay que citar las publicaciones que ponen el foco sobre las colecciones de platería expuestas en diferentes museos de la ciudad, comenzando por la platería, junto a las artes textiles, de la Catedral de San Pedro de Bologna, *Guida al Tesoro della Cattedrale di San Pietro in Bologna* (2000)¹¹⁷, el cual tiene un volumen precedente con un mayor desarrollo fotográfico, centrado en las aportaciones del Papa Benedicto XIV a la catedral de su ciudad de origen, *Il Tesoro di San Pietro in Bologna e Papa Lambertini* (1997)¹¹⁸, ambos catálogos elaborados por Franca Varignana. A esta importante recopilación de las piezas más señeras de la catedral, deben añadirse dos museos más de la ciudad en los cuales la orfebrería está muy presente: *Il Museo di San Petronio in Bologna* (2003)¹¹⁹, e *Il Museo dell'Osservanza di Bologna* (2003)¹²⁰. Como cierre, también se han sucedido una serie de exposiciones, que al igual que la materializada en San Francisco en el año 1900, han puesto de manifiesto el valor de las artes decorativas en su contexto, como: *Mistero e Immagini: L'Eucaristia nell'arte dal XVI al XVIII secolo* (1997), realizada en 1997 en la Iglesia de San Salvador, bajo la dirección de Salvatore Baviera y Jadranka Bentini, quien ya ha tratado en otras ocasiones el tema de las artes suntuarias de la región emiliana¹²¹. Más cercana en el tiempo, 2015, es la exposición que abordó el mundo de las confraternidades boloñesas, en particular aquellas de Santa María della Vita y Santa María della Morte, una muestra que recogió algunas de las piezas de orfebrería pertenecientes a estas asociaciones tan importantes en

¹¹⁵ Anna Maria Bertoli Barsotti, *Argenteria Sacra a Bologna. Secc. XVII-XVIII. Il Tesoro Del Santuario Della Madonna Di San Luca* (Bologna: Università di Bologna, 1995).

¹¹⁶ Silvia Zanella, *Una Famiglia Di Argentieri Bolognesi: Giovanni Gambari E La Sua Arte (1733-1816)* (Firenze: Università degli Studi di Firenze, 2014).

¹¹⁷ Franca Varignana, *Guida Al Tesoro Della Cattedrale Di San Pietro in Bologna* (Bologna: Minerva, 2000).

¹¹⁸ Franca Varignana, *Il Tesoro Di San Pietro in Bologna E Papa Lambertini* (Bologna: Minerva, 1997).

¹¹⁹ Mario Fanti, Antonio Buitoni, y Massimo Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna* (Bologna: Costa Editore, 2003).

¹²⁰ Donatella Biagi Maino, *Il Museo dell'Osservanza Di Bologna* (Bologna: Costa Editore, 2003).

¹²¹ Salvatore Baviera y Jadranka Bentini, *Mistero E Immagini: L'Eucaristia Nell'arte Dal XVI Al XVIII Secolo* (Bologna: Electa, 1997), 202–282.

la vida social de la ciudad, *Tra la Vita e la Morte. Due Confraternite bolognesi tra Medioevo e Età Moderna* (2015)¹²².

En definitiva, la orfebrería renacentista, barroca y neoclásica de la ciudad de Bolonia, así como sus artífices, sucesos y el desarrollo de la compañía de plateros desde todos los puntos de vista, laborales, sociales y religiosos, aún carece de un estudio completo e integrador, objetivo de esta tesis en lo que respecta a los siglos XVII y XVIII. Circunstancia que ciertamente se repite en el resto de ciudades de la región, que cuentan tan solo con algunos estudios, de entre las que cabe citar: “Le arti minori a Ferrara nella fine del secolo XV: l’arazzeria e l’oreficeria” (1909)¹²³; *Argenti e argentieri a Parma tra '700 e '800* (1997)¹²⁴; “L’arte degli orefici a Modena e a Reggio Emilia” (1996)¹²⁵, y *Argentieri e Argenteria Sacra in Romagna dal medioevo al XVIII secolo* (1990)¹²⁶.

1.6. Fuentes y bibliografía

La compañía de plateros de Bolonia, tal y como sucedía en la mayoría de ciudades y de gremios tanto de orfebres como de otros menesteres, contaba con un importante archivo en el cual almacenaba todos aquellos documentos concernientes al funcionamiento de la organización. En él guardaban las matriculas de nuevos maestros, las ordenanzas, los inventarios, las actas de las sesiones y, en definitiva, todo aquello concerniente al gremio. Este valioso archivo, ubicado parcialmente en el Archivo de Estado de Bolonia, representa la fuente principal del estudio, aunque en la actualidad se encuentra bastante mermado, conservándose solamente dos cajas de documentos de diferentes años, entre los cuales destacan los referentes a los asuntos del siglo XVII. El mismo archivo también permite conocer otros datos referentes a los plateros de la ciudad, a través de las actuaciones que realizaron ante notario¹²⁷.

¹²² Massimo Medica y Mark Gregory D’Apuzzo, *Tra La Vita E La Morte. Due Confraternite Bolognesi Tra Medioevo E Età Moderna* (Bologna: Silvana, 2015).

¹²³ Adolfo Venturi, “Le Arti Minori a Ferrara Nella Fine Del Secolo XV: L’arazzeria E L’oreficeria”, *L’Arte. Rivista Di Storia Dell’arte Medievale E Moderna*, nº 12 (1909): 447–455.

¹²⁴ Alessandra Mordacci, *Argenti E Argentieri a Parma Tra '700 E '800* (Parma: Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, 1997).

¹²⁵ Giorgio Boccolari, “L’Arte Degli Orefici a Modena E a Reggio Emilia”, en *Contributi per La Storia Dell’oreficeria, Argenteria E Gioielleria*, ed. Piero Pazzi (Venezia: Biblioteca orafa di Sant’Antonio abate, 1996), 296–299.

¹²⁶ Franco Faranda, *Argentieri E Argenteria Sacra in Romagna Dal Medioevo Al XVIII Secolo* (Rimini: Luise Editori, 1990).

¹²⁷ Elisabetta Ariotti y Salvatore Alongi, eds., *Il “passato Davanti a Noi”: 140 Anni dell’Archivio Di Stato Di Bologna* (Bologna: Il Chiostro dei Celestini, 2016).

Acerca de los asuntos de índole civil y político de la sociedad de plateros boloñesa, también merece especial atención la Biblioteca Comunale del Archiginnasio de Bolonia, donde se pueden hallar algunas noticias sobre la actividad profesional de los plateros, así como ejemplares de sus ordenanzas y de los litigios que algunos de ellos mantuvieron en torno a la práctica de su oficio. Además, dicha biblioteca conserva una importante colección bibliográfica de asuntos relativos a la ciudad¹²⁸.

A estas fuentes municipales y estatales, deben sumarse los archivos eclesiásticos, en los cuales se encuentran los asuntos propiamente relacionados a la labor artística de los plateros, es decir, a la obra. Para la actividad concerniente a la catedral metropolitana de Bolonia es indispensable el Archivo del Arzobispado, en el cual se conserva documentación referente a la fábrica de la Catedral de San Pedro, con todo lo que ello supone¹²⁹. Especial interés para conformar la historia de las artes decorativas y suntuarias de la sacristía de la catedral tienen los testamentos y legados de personajes relevantes, tanto del clero, sobre todo de los arzobispos boloñeses, auténticos artífices del patrimonio artístico del templo, como de la sociedad civil, cuyos bienes, entre ellos piezas de plata, eran donados al templo como muestra de su dadivosa actitud¹³⁰. Si bien, no hay que olvidar las decisiones tomadas por el Cabildo, encargado del mantenimiento del templo y de su ajuar sacro, por ello son de obligada consulta los libros secretos, una colección de volúmenes en los que se recoge la actividad diaria del capítulo boloñés, así como el resto de documentos concernientes al gobierno de la catedral generado por la autoridad del Capítulo, inventarios de sus bienes y libros de gastos de la sacristía entre otros¹³¹. A esta fuente de gran valor hay que añadir el fondo del Capítulo de San Pedro, conocido como Demaniale, que se conserva por avatares de la historia en el Archivo de Estado, antes mencionado. En dicho fondo pueden encontrarse documentos sueltos de diferentes siglos, siendo algunos de ellos relativos a las cuentas de la sacristía de mediados del siglo XVIII.

¹²⁸ Gianfranco Onofri, *Opere Della Bibliografia Bolognese Edite Dal 1889 Al 1992* (Bologna: Pàtron Editore, 1988).

¹²⁹ El trabajo elaborado en las últimas décadas por el historiador Mario Fanti sobre este archivo, resulta de gran utilidad para la puesta en valor de toda la documentación allí albergada, véase: Mario Fanti, “L’Archivio Generale Arcivescovile”, en *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, ed. Roberto Terra (Bologna: Minerva, 2002), 267–277.

¹³⁰ Mario Fanti, *L’Archivio Generale Arcivescovile Di Bologna. Inventario-Guida Dei Fondi Ordinati E Consultabili* (Bologna: Costa Editore, 2015).

¹³¹ Mario Fanti, *L’Archivio Capitolare Della Cattedrale Metropolitana Di San Pietro in Bologna (Secoli X-XX). Inventario* (Bologna: Costa Editore, 2010).

Con todo, la historia de la platería boloñesa durante la Edad Moderna no se puede circunscribir a las noticias de corte laboral o civil, como se ha dicho presentes en los archivos de la ciudad y del estado, ni tampoco a la catedral, que por su relevancia puede eclipsar al resto de templo, sino que hay que poner el punto de atención, incluso con mayor inciso en el resto de iglesias de Bolonia, que en el caso de las artes decorativas y suntuarias siempre han tenido un déficit de atención. Por este motivo, hay que acudir a los archivos de estos templos, comenzando por la Basílica de San Petronio, patrón de la ciudad y por tanto uno de los centros de culto más importante de la misma, con la consiguiente proliferación de las artes suntuarias¹³². Así mismo, hay que continuar con el resto de basílicas de la ciudad, algunas de ellas de suma trascendencia, caso de Santo Domingo, San Francisco o Santo Estéfano. Por último, hay que descender al resto de parroquias, cuyos fondos documentales se encuentran tanto en los propios templos como en los fondos del Archivo Arzobispal y del Archivo del Estado, a donde por diferentes motivos, caso, por ejemplo, de la supresión de algunos templos, se han acumulado¹³³.

Por último, en lo concerniente al Real Colegio de España, es indudable el valor de su archivo, por su prolongación en el tiempo, por la relevancia de sus documentos, por su ininterrupción y por su magnífico estado de conservación, lo que permite al investigador realizar una búsqueda documental profunda con todas las garantías, investigando en sus fondos acerca de los gastos y movimientos relaciones con la platería, de los maestros que

¹³² Para el caso del Archivo de San Petronio resulta nuevamente indispensable la consulta de los diferentes estudios realizados por Mario Fanti, quien con su trabajo a puesto en valor el patrimonio documental de los dos templos más importantes de la ciudad, véase: Mario Fanti, “L’Archivio Storico Della Fabbriceria Di San Petronio E Il Suo Riordinamento”, en *Una Basilica per Una Città: Sei Secoli in San Petronio. Atti Del Convegno Di Studi per Il Sesto Centenario Di Fondazione Della Basilica Di San Petronio (1390-1990)*, ed. Mario Fanti y Deanna Lenzi (Bologna: Tripoarte, 1994), 187–194. Más reciente e importante es su compendio final sobre este archivo, véase: Mario Fanti, *L’Archivio Della Fabbriceria Di San Petronio in Bologna: Inventario* (Bologna: Costa Editore, 2008). Si bien, los estudios acerca del Archivo de San Petronio pueden remontarse algunas décadas más, véase: Francesco Giorgi, *L’Archivio Della Fabbriceria Di San Petronio Di Bologna* (Bologna: Tipografia Luigi Parma, 1931). Por último, resulta interesante la comparativa de este archivo con otros de la misma índole elaborada por Celli Giorgini, véase: Maria Rosaria Celli Giorgini, “Archivi E Istituzioni: Un Confronto Tipologico Tra Gli Archivi Di Alcune Fabbricerie dell’Italia Centro-Settentrionale E Quello Della Fabbriceria Di San Petronio”, en *Una Basilica per Una Città: Sei Secoli in San Petronio. Atti Del Convegno Di Studi per Il Sesto Centenario Di Fondazione Della Basilica Di San Petronio (1390-1990)*, ed. Mario Fanti y Deanna Lenzi (Bologna: Tripoarte, 1994), 195–204.

¹³³ Mario Fanti, *Gli Archivi Delle Parrocchie Di Bologna Sopprese: Inventario* (Bologna: Costa Editore, 2006).

trabajaron para la institución y de los avatares que afectaron al ajuar sacro de la sacristía y del templo del Colegio¹³⁴.

Dentro del apartado de las fuentes, más allá de los archivos que proporcionan una documentación directa acerca de la cuestión, hay que valorar igualmente la visión de diferentes personajes que a lo largo del tiempo fueron narrando aquello que veían en los templos de la ciudad o la actividad de los artistas presentes en Bolonia durante la Edad Moderna. Especialmente, versaban su interés acerca del patrimonio artístico, y aunque la atención sobre la platería no fue tan exhaustiva como con el resto de artes, siempre ofrecen datos relevantes o al menos permiten contextualizar el estado, dada su proximidad temporal, que en algunos casos trasciende a los nefastos acontecimientos que mermaron el patrimonio boloñés en determinadas ocasiones, caso de la presencia napoleónica a finales del siglo XVIII. Entre los individuos al respecto cabe mencionar en primer lugar a Carlo Cesare Malvasia (1616-1693), historiador boloñés del siglo XVII¹³⁵, que, siguiendo el modelo de Vasari, así como a sus contemporáneos Carlo Ridolfi (1594-1658) y Francesco Scannelli (1616-1663)¹³⁶, abordó la biografía de los pintores de Bolonia más relevantes, *Felsina Pittrice Vite de Pittori Bolognesi* (1678), entre los cuales se encontraba Francesco Francia, pintor y orfebre a caballo entre el siglo XV y el siglo XVI¹³⁷. Una obra que fue ampliada posteriormente por el artista Luigi Crespi (1708-1779), *Vite de' Pittori bolognesi, non descritte nella Felsina Pittrice* (1769)¹³⁸. Durante el Seiscientos existieron en Bolonia otras figuras con intereses similares. Por ejemplo, es fundamental la contribución de Antonio Masini (1599-1691)¹³⁹, boloñés dedicado al

¹³⁴ Primo Bertrán Roigé, *Catálogo Del Archivo Del Colegio de España* (Bolonia: Real Colegio de España, 1981).

¹³⁵ Antonio Bolognini Amorini, “Vita Del Conte Canonico Carlo Cesare Malvasia”, en *Vite Dei Pittori Ed Artefici Bolognesi Scritte Dal Marchese Antonio Bolognini Amorini* (Bologna: Tipi Governativi alla Volpe, 1841), 9–22; Gabriel Rouches, “Carlo Cesare Malvasia: 1616-1693: Un Erudit Bolonais Du XVII Siecle”, *Archives de l'Art Français. Mélanges Lemonnier VII* (1913): 1–15.

¹³⁶ Ambos escritores italianos llevaron a la práctica diversas obras referentes a las escuelas artísticas de Venecia y de la Lombardía respectivamente, véase: Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie Dell'arte: Overo Le Vite de Gl'illustri Pittori Veneti, E Dello Stato* (Venezia: Giovanni Battista Sgava, 1648); Francesco Scannelli, *Il Microcosmo Della Pittura* (Cesena: Neri, 1657).

¹³⁷ Biblioteca San Giorgio in Poggiale (en adelante B.S.G.P.B.) Carlo Cesare Malvasia, *Felsina Pittrice Vite de Pittori Bolognesi Alla Maesta Christianissima Di Luigi XIV Re Di Francia E Di Nauarra Il Sempre Vittorioso Consagrata Dal Co. Carlo Cesare Maluasia Fra Gelati l'Ascoso* (Bologna: Erede di Domenico Barbieri, 1678).

¹³⁸ B.S.G.P.B. Luigi Crespi, *Vite De' Pittori Bolognesi Non Descritte Nella Felsina Pittrice Alla Maesta Di Carlo Emanuele III Re Di Sardegna* (Roma: Stamperia di Marco Pagliarini, 1769).

¹³⁹ Sara Marchesina, “Alcune Considerazioni Su Antonio Di Paolo Masini (1599-1691)”, *Strenna Storica Bolognese*, n° 53 (2003): 203–222.

comercio de la seda y miembro de la Congregación dei Mendicanti, quien, en sus obras *Guida spirituale che serve ogni giorno in perpetuo per visitare le chiese di Bologna, dove sono feste, indulgenze, reliquie, e corpi santi* (1640) y *Bologna perlustrata* (1650), profundizó acerca de las iglesias de la ciudad, con numerosas noticias histórico-artísticas¹⁴⁰.

Durante el siglo XVIII proliferaron los estudiosos que fueron publicando diversos trabajos acerca del arte boloñés. Entre ellos hay que señalar a Giampietro Zanòtti (1674-1755), uno de los fundadores de la escuela de artistas de la ciudad¹⁴¹, la Academia Clementina, así como autor de *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna* (1739), una obra en varios volúmenes que de cuando en cuando recoge algunos datos acerca del arte de la platería¹⁴². Otra figura relevante del momento, junto al ya citado Luigi Crespie, fue Marcello Oretti (1714-1787)¹⁴³, profesor de medicina interesado en la vida de los artífices boloñeses, lo que le llevó a ser incluido en la Academia Clementina de Bolonia, en la de Verona y en la Academia del diseño de Florencia, autor de *Notizie de' professori del disegno cioè pittori, scultori e architetti bolognesi e forestieri di sua scuola*, un manuscrito confeccionado a lo largo de su vida, posteriormente ampliado, en el que expone algunas noticias con datos relativos a los maestros de la ciudad, al igual que su otra recopilación, *Le pitture nelle chiese della città di Bologna descritte nell'anno 1767* (1767)¹⁴⁴. La primera de ellas se erige como uno de los manuscritos principales para conocer la vida de algunos de los orfebres boloñeses, dado que de ellos aportó algunos

¹⁴⁰ B.S.G.P.B. Antonio di Paolo Masini, *Guida Spirituale Che Serue Ogni Giorno in Perpetuo per Visitare Tutte Le Chiese Di Bologna Doue Sono Feste, Indulgenze, Reliquie, E Corpi Santi. Con La Notitia Delle Diuotioni, Essercitij Spirituali, Fontioni, Costumi, E Piu Cose Notabili Della Citta* (Bologna: Giacomo Monti & Carlo Zenero, 1640); Antonio di Paolo Masini, *Bologna Perlustrata, in Cui Si Fa Mentione Ogni Giorno in Perpetuo Delle Fontioni Sacre, E Profane Di Tutto L'anno. Delle Chiese, E Loro Feste, Indulgenze, Reliquie, Corpi Santi* (Bologna: Carlo Zenero, 1650).

¹⁴¹ Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio (en adelante B.C.A.B.), Aldo Foratti, *Giampietro Zanotti E La Sua Critica D'arte* (Bologna: Deputazione di storia patria, 1936).

¹⁴² B.S.G.P.B. Giampietro Zanòtti, *Storia dell'Accademia Clementina Di Bologna* (Bologna: Lelio dalla Volpe, 1739).

¹⁴³ Mario Fanti, "Sulla Figura E L'opera Di Marcello Oretti: Spigolature D'archivio per La Storia Dell'arte Di Bologna", *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, n° 8 (1982): 125-143; Perini Folesani Giovanna, "Marcello Oretti E Gli Altri: La Storiografia Artistica a Bologna Nella Seconda Meta Del Settecento", en *Pitture in Diverse Citta, Marcello Oretti E Le Marche Del Settecento*, ed. Antonio Iacobini, Cecilia Prete, y Marina Massa (Firenze: Edifir, 2002), 20-32.

¹⁴⁴ B.C.A.B., Ms. B. 123-135, Marcello Oretti, *Notizie de Professori Del Disegno Cioe' Pittori, Scultori E' Architetti Bolognesi E de Forestieri Di Sua Scuola Raccolte Ed in Piu Tomi Divise Da' Marcello Oretti Accademico D'onore dell'Instituto Delle Scienzce Di Bologna* (Bologna, n.d.); Ms. B. 30, Marcello Oretti, *Le Pitture Nelle Chiese Della Città Di Bologna Descritte Nell'anno 1767*, (1767).

datos relativos a su vida y obra. Este elenco de historiadores puede cerrarse con dos nombres más recientes, el de Giuseppe Guidicini (1736-1837), autor de *Cose notabili della città di Bologna: ossia, Storia cronologica de' suoi stabili sacri, pubblici e privati* (1868)¹⁴⁵, y el de Iginio Benvenuto Supino (1858-1940), personaje transcendental durante la primera mitad del siglo XX en Italia, ocupando numerosos puestos de responsabilidad en los organismos públicos del estado. Si bien, para la ciudad de Bolonia es fundamental por sus dos volúmenes acerca de las iglesias boloñesas, *L'arte nelle chiese di Bologna* (1932 y 1938)¹⁴⁶.

La bibliografía, ya analizada en los apartados anteriores, sirve en su ámbito europeo y nacional de marco comparativo para conocer la situación del arte de la platería en otras ciudades. Mientras que aquellos estudios locales, particularmente centrados en la etapa medieval, permiten realizar una aproximación a los orígenes y primeros siglos de desarrollo del gremio.

1.7. Marco geográfico

El gremio de plateros de Bolonia tuvo su campo de acción dentro de los límites de la diócesis de Bolonia, tal y como regían las ordenanzas emitidas a lo largo de varias centurias. Si bien, se han documentado en núcleos de poblaciones cercanas, caso de Cénto, Lugo o Bagnacavallo, algunos obradores de platería, aunque en la actualidad su estudio ha demostrado que eran realmente reducidos y con una actividad verdaderamente limitada y siempre como satélite del gran centro platero y comercial que era Bolonia, a donde se dirigirían los artífices cercanos en busca de un mayor mercado de negocio, muy reducido en el caso de quedarse en las villas mencionadas. De modo que la investigación se centra en la platería conservada en la ciudad de Bolonia y sus alrededores, sin obviar algunos ejemplos producidos por los maestros boloñeses que se encuentran en otros lugares, como en Roma. Igualmente, no puede ofrecerse una imagen de conjunto si se obvia la presencia en Bolonia de piezas foráneas llegadas de otros obradores, como Ferrara, Venecia y, especialmente, Roma, gracias al patrocinio de sus arzobispos.

¹⁴⁵ B.S.G.P.B. Giuseppe di Giovanni Battista Guidicini, *Cose Notabili Della Città Di Bologna: Ossia, Storia Cronologica De' Suoi Stabili Sacri, Pubblici E Privati* (Bologna: Tipografia delle Scienze di Giuseppe Vitali, 1868).

¹⁴⁶ B.S.G.P.B. Iginio Benvenuto Supino, *L'arte Nelle Chiese Di Bologna* (Bologna: Zanichelli, 1932).

1.8. Marco temporal

La platería boloñesa tuvo sus orígenes en el siglo VIII-IX, momento en el cual se confeccionaron una serie de relicarios de oro y plata que se salvaron de los diferentes acontecimientos históricos acaecidos posteriormente. No obstante, las primeras noticias documentales más concluyentes acerca de la presencia de un grupo de orfebres en la ciudad se encuadran en la formación ciudadana de la Sociedad de las Artes en el siglo XI. A esta organización pertenecerían los plateros dependiendo siempre de los herreros hasta que a finales del siglo XIII alcanzaron su independencia. Esta autonomía se plasmó con una serie de reglamentos a lo largo del siglo XIV, gracias al auge y esplendor que el arte de la platería vivió en Bolonia durante este periodo. Este intenso momento ha quedado reflejado en una platería gótica que tiene en los relicarios nuevamente una de sus tipologías más significativas de la producción local, en la que destacan nombres como Jacopo Roseto, autor del célebre relicario de San Petronio de 1380. Después de este vivaz primer periodo, la compañía se asentó y continuó con su oficio en la ciudad durante varios siglos, participando de la vida económica, social y cultural de Bolonia.

Así se llegó al inicio del Renacimiento, una etapa brillante y floreciente que tuvo en la ciudad de Bolonia uno de sus capítulos más importantes, gracias a la presencia de notables artistas, entre los que sobresalen los nombres de Niccolò dell'Arca y del propio Miguel Ángel, así como personalidades de la talla de Carlos V. La afirmación de este periodo se constató durante el siglo XVI durante el cual ya se estableció una auténtica escuela de arte boloñesa, que tuvo en la pintura uno de sus exponentes más llamativos, hasta el punto de rivalizar con la propia Florencia, gracias al quehacer artístico de artistas como Prospero Fontana o Annibale Carracci. Una época de encumbramiento que no hizo sino afirmarse durante el siglo XVII y XVIII de la mano de numerosos artífices, entre los que sobresale Giuseppe Maria Crespi. El arte de la platería tuvo que ser partícipe de este afamado momento, donde la prosperidad económica y social de la ciudad permitirían el desarrollo del oficio y una actividad laboral suficiente como para mantener un nivel de vida aceptable. Con todo ello, la orfebrería boloñesa se desarrolló bajo la impronta de la Contrarreforma, que tenía en el cardenal y arzobispo de Bolonia, Gabriele Paleotti, la autoridad más acuciante al respecto.

Sin embargo, el arco de tiempo del que se ocupa esta investigación se corresponde con los siglos XVII y XVIII, aunque se parte de la realidad medieval y, sobre todo, de la situación vivida durante el siglo XVI, a raíz del Concilio de Trento y de las nuevas

ordenanzas del gremio de plateros de 1572, a través de las cuales se quería poner una jurisdicción para el oficio acorde con la nueva realidad de la ciudad, dominada por la Iglesia y por las familias aristocráticas que fueron ampliando su poder en base a la actividad comercial. Una prosperidad que se vio atenazada por las epidemias que por entonces afectaron a la ciudad, especialmente la peste de 1630, que dejó miles de muertos. No obstante, al abrigo de la Iglesia y de las familias pudientes, los artistas de todos los campos fueron desarrollando su trabajo gracias al patrocinio de estas clases, que a través de la erección de palacios, iglesias y capillas veían reafirmada su predominancia y potestad en la ciudad. Un hecho que evidentemente favoreció a los miembros del arte de la platería, que vieron en aumento la demanda de su arte, lo que se tradujo en un incremento de los matriculados y del cambio de las ordenanzas hasta en varias ocasiones, de modo que pudieran ir adaptándose a los cambios de la centuria. Si bien, esta situación, que se prolongó a lo largo del siglo XVIII, concluyó con la llegada de Napoleón y la supresión que hizo de las corporaciones, afectando directamente a la composición de los plateros boloñeses.

2. TEORÍA CRÍTICA DE LAS ARTES DECORATIVAS Y Suntuarias

2.1. Artes Decorativas: Una difícil terminología

Antes de abordar el estudio de las artes decorativas y su desarrollo en la historiografía, hay que precisar la dificultad terminológica que afecta a este grupo de las artes, dado que son varias las formas lingüísticas bajo las cuales se han denominado¹. Entre los diferentes términos que se han ido acuñando a lo largo del tiempo para calificar a este conjunto de las artes decorativas, hay que manifestar especialmente la atención al uso de la locución artes menores. Este calificativo surgió como contraposición al de artes mayores, lo cual sirve para precisar acerca de qué elementos conforman el primer grupo, es decir todo aquel conjunto de objetos que comprenden la platería, la ebanistería, la cerámica, el vidrio o los textiles, o lo que los mismo todo aquello que no forma parte de la arquitectura, la escultura y la pintura. No obstante, no es el único título empleado, también han sido llamadas artes industriales, artes aplicadas, artes técnicas, objetos menores de las artes y artes no libres, todos ellos con un implícito significado hacía su inferioridad con respecto a las artes mayores. Este sentido de reducción parte de dos aspectos. El primero tiene que ver con el carácter utilitario, dado que, frente al gusto de la escultura y la pintura, y en menor medida de la arquitectura, las artes decorativas son consideradas en un primer momento como objetos útiles, aunque no por ello carentes de belleza. El segundo aspecto está vinculado a su autor, principalmente un artesano, figura considerada durante un tiempo en un menor rango social que el artista. Este último motivo ofrece también la posibilidad de abordar porque en muchas ocasiones el sobrenombre es el de artes artesanales, calificativo que recoge a grandes rasgos la idea de un objeto utilitario y realizado de forma mecánica, sin la intercesión del intelecto, cualidad que solo pertenece, según la defensa que hacen de ello, a los artistas y no a los artesanos.

2.2. Edad Media y Artes Decorativas: La teoría alemana del *Kunstbüchlein*

Con todo ello, y una vez anunciada la amplia gama de términos que ha ido adoptando esta categoría de las artes, hay que buscar la raíz del problema con la llegada del Renacimiento, momento en el cual se inició el debate en torno a la superioridad de un tipo de arte sobre otro. En los primeros compases el enfrentamiento giró acerca de la

¹ Generalmente en esta tesis se va a emplear el termino Artes Decorativas y Suntuarias, dado que es más preciso y está en la línea de las nuevas corrientes de estudio.

liberalidad de las artes, una cualidad que otorgaba la dignidad intelectual en el caso de ser libres, o la mecánica, en el caso contrario. Este posicionamiento, entre arte y artesanía, no se dio durante la Edad Media, dado que no existió una categorización en función de la mecánica de la pintura, la platería, los escultores o los miniaturistas. De modo que todas las artes se situaban en un mismo plano, todas ellas con actitudes artísticas, razonamiento que fue expuesto por la teoría alemana del *Kunstbüchlein*². Si acaso, y en base a fundamentos teológicos, solo se elevó por encima del resto la arquitectura, bajo el argumento de que el mismo Dios era considerado arquitecto del mundo³.

Frente a esta teoría alemana, en la que todas las artes conservan un mismo rol durante la Edad Media, surge la creencia, defendida por Liana Castelfranchi, estudiosa del arte italiana, que sitúa a las artes decorativas por encima del resto durante esta etapa de la historia. Esta postura se fundamenta en el hecho de que las piezas medievales que han llegado hasta la actualidad, por ejemplo, de orfebrería, son de una mayor riqueza que las vinculadas a la arquitectura, escultura o pintura. Asimismo, Castelfranchi defiende que la miniatura y la escultura en plata son el precedente de la pintura al fresco y la escultura monumental. Por otro lado, el patrocinio que los monarcas medievales hicieron de las artes decorativas les confirió a éstas un rango superior, que no se debe solamente gracias a ellos sino también al papel que les otorgó la Iglesia. En concreto, uno de los ejemplos más notables es el presentado por el monje alemán Teofilo, quien concedió a la orfebrería el privilegio de ser guiada por el Espíritu Santo. Dentro de este campo, se añade también la consideración de que no son pocos los nombres de artistas medievales vinculados a este oficio, como Vuolvino o San Eloy, u otros como el maestro Hugo de Bury, afamado miniaturista inglés⁴. A pesar de todo, este intento de superioridad se fundamentó casi

² Julius Von Schlosser, *La Letteratura Artistica*, trad. Flippo Rossi (Firenze: La Nuova Italia, 1964), 276-279.

³ La Biblia recoge varias referencias en las cuales Dios se asemeja al hacer del arquitecto, por ejemplo: “Dios es quien edifica Jerusalén”, *Salmo*, 147:2, “porque esperaba la ciudad que tiene cimientos, cuyo arquitecto y constructor es Dios”, *Hebreos*. 11:10, o “¿Dónde estabas cuando yo cimentaba la tierra? ¿Quién determinó, si lo sabes, sus medidas? ¿Quién tendió sobre ella el nivel? ¿Sobre qué descansan sus pilotes o quién asentó su piedra angular?”, *Job*. 38, 4-6. En este sentido, Dios ha sido representado bajo la iconografía de arquitecto a lo largo del tiempo. Entre las diversas representaciones conservadas se puede citar la de la Biblia Moraliseé (1220-1230), en la que Dios aparece con un compás tomando medidas sobre la bola del mundo. Una imagen que se repite en otros lugares, como por ejemplo en la Biblia de San Luis de la Catedral de Toledo (1226-1234). No obstante, esta representación no contó con un notable desarrollo artístico, véase: Juan Antonio Ramírez Domínguez, *Dios, Arquitecto: J.B. Villalpando Y El Templo de Salomón* (Madrid: Siruela, 1995).

⁴ Liana Castelfranchi Vegas, *Le Arti Minori Nel Medioevo* (Milano: Jaca Book, 1994), 25-29.

exclusivamente con relación a las piezas de platería, considerada por su esplendor, subyacente a su material, como sobresaliente. Sin embargo, hay también quien vio en ella algo más que la riqueza de su componente, por ejemplo, Guglielmo di Malmesbury, quien precisó, al describir los ornamentos de Canterbury, que la habilidad técnica del maestro superaba la preciosidad del material⁵, lo que se contrapone al supuesto de que la orfebrería era reconocida exclusivamente por su composición.

Lo cierto es que las artes decorativas adquirieron un importante papel durante la Edad Media, como se ha comentado gracias a su perdurabilidad en el tiempo, a su material, a sus patrocinadores o al renombre de sus artistas. Prueba de ello es el amplio abanico de piezas de primer nivel conservadas, de entre las cuales se pueden destacar algunas, como el vaso litúrgico del tesoro de la Catedral de Aquisgrán, la Maestà en plata del tesoro de la Catedral de Conques o las miniaturas de los manuscritos del Beato de Liébana, por citar algunos ejemplos. A pesar de esta ventaja otorgada a las artes decorativas en la Edad Media, lo cierto es que no existió un conflicto como el que se produjo a partir del siglo XV entre los artistas. Lo más destacable de esta primera etapa, y lo que en cierto modo sentó la base de futuros problemas vinculados a la libertad o no de un arte, fue el nacimiento de los gremios, agrupación de trabajadores en función de su oficio, que tenían como objetivo la defensa de su labor frente a injerencias externas⁶. En conclusión, pese a que se puede tomar por válida la idea de unas artes decorativas situadas un escalón por encima, aunque lo cierto es que ello debe reducirse a la orfebrería, la dicotomía no va ser tal, dado que tampoco había surgido aún la distinción entre artista y

⁵ “Materiam superabat opus”. Nicholas Esterhazy Stephen Armytage Hamilton, ed., *Gesta Pontificum Anglorum* (London, 1870), 43.

⁶ El estudio de los gremios ha sido abordado con profundidad en numerosas ocasiones. Por ejemplo, para Italia, véase: Duccio Balestracci, “La Corporazione Dei Muratori Dal XIII Al XVI Secolo”, en *Il Colore Della Citta: Siena*, ed. Maurizio Boldrini (Siena: Protagon Editori Toscani, 1993), 25–34; Isabella Salvagni, *Da Universitas Ad Academia: La Corporazione Dei Pittori Nella Chiesa Di San Luca a Roma 1478-1588* (Roma: Campisano Editore, 2012). En España también se han llevado a cabo numerosos estudios, véase: Miguel González Sugrañés, *Contribució a La Historia Dels Antichs Gremis Dels Arts Y Oficis de La Ciutat de Barcelona* (Barcelona: Estampa d’Henrich, 1918); Miguel Capella y Antonia Tascón, *Los Cinco Gremios Mayores de Madrid. Estudio Crítico-Histórico* (Madrid: Imprenta Saez, 1957). Si bien, dentro del conjunto de las artes decorativas, uno de los campos más estudiados es el de la platería, véase: García Cantús, *El Gremio de Plateros de Valencia En Los Siglos XVIII Y XIX*; Pérez Hernández, *La Congregación de Plateros de Salamanca*; María Jesús Sanz Serrano, *Una Hermandad Gremial. San Eloy de Los Plateros (1341-1914)* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996). Para Bolonia, véase: Pini, *Oreficeria E Potere a Bologna*.

artesano, siendo este último término el más empleado durante la Edad Media, pues todos los maestros eran considerados generalmente artesanos.

2.3. El inicio del conflicto: Intelecto contra fuerza

La llegada del Renacimiento, aparejada a la proliferación de estudios de carácter teórico y filosófico, ofreció una nueva perspectiva, propicia para el surgimiento del debate, el cual, con diferentes matices fue modificándose a las circunstancias históricas. En un primer momento se puede reducir el conflicto entre arte y artesanía a las diferencias entre los dos términos. El primero alude más al intelecto, a una función superior en contraposición a la artesanía, que llevaba implícitas características como vigor, potencia y fuerza, o lo que es lo mismo un arte manual frente a un arte intelectual. A grandes rasgos esta es la base del problema, aunque bien es cierto, como se verá a continuación, que, con una profundidad mucho mayor, la cual sufre con la llegada de la industria un nuevo giro, en el que figuras como Ruskin y Morris recogerán el testigo dejado por los intelectuales del siglo XVI. Con todo ello, las artes decorativas y suntuarias, mal denominadas a partir de este momento como artes menores, fueron reducidas a la mera mecánica, a la razón, al carácter manual y, por último, al servilismo, cuestiones que chocaban de frente con la liberalidad de las otras artes, emancipadas de este proceso productivo. En este sentido, precozmente, Filippo Villani, escribió en 1404 que los pintores ejercitaban las artes liberales, dado que se inscribían al estudio y al saber, es decir, al ingenio: “...i pittori non sono inferiori a coloro che l’esercizio delle arti liberali ha reso maestri, poiché questi s’impadroniscono dei precetti dell’arte (...) lo studio e il sapere, quelli mutano solo dal loro alto ingegno...”⁷.

En un primer momento, la clasificación entre artes mayores y menores no fue tan marcada, sino que los primeros debates giraron fundamentalmente en torno a la liberalidad de las artes, en concreto de la pintura. Ésta se consideraba libre dado que su relación con el momento mental era mayor que con el momento manual, mientras que el resto, en este proceso integrativo se vinculaban más al acto de elaboración, es decir, mecánico. Es aquí donde existe una profunda grieta, pues el momento mental, ideativo y, por tanto, intelectual, es el que otorga la condición de superioridad, que a su vez alcanza la libertad, *gradus certitudinis*, o lo que es lo mismo, la dignidad que le rescata de caer

⁷ Julius Von Schlosser, *Quellenbuch Zur Kunstgeschichte Der Abendländischen Mittelalters* (Wien: Verlag Von Carl Graeser, 1896), 370-371, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1896>.

en la mecánica, servil y por ende no libre. Pero llegado a este punto hay que interrogarse acerca de qué elemento proporcionó sustento al momento mental. En este sentido, diferentes tratadistas aludieron a las artes liberales, *quadrivium*, como base intelectual para otorgar la libertad a la pintura. Alberti, Montefeltro y Da Vinci abogaban en sus escritos por la geometría, la aritmética y la matemática, como las ciencias que libraban a la pintura y la arquitectura de caer en la mecánica. Leon Battista Alberti decía: “Me agradan las máximas de Pamphilos, el antiguo y virtuoso pintor (...). Él enseñaba que ningún pintor podía pintar bien si no sabía mucho de geometría. Nuestra instrucción en la que todo el arte de la pintura absolutamente perfecto se explica, será fácilmente comprendido por un geómetra”⁸; por su parte, Federico da Montefeltro apuntaba sobre la arquitectura: “...fundata in parte dell’Aritmetica e Geometria, che sono delle sette arti liberali e delle principali, perché sono in primo gradu certitudinis”⁹; en último lugar Leonardo da Vinci precisaba al respecto de la matemática: “...intra le cose grandi delle matematiche la certezza della dismostrazione inalza piè preclaramente l’ingegni dell’investiganti”¹⁰.

En conclusión, el siglo XV habían fijado que la libertad de las artes se alcanzaba mediante la ciencia, principalmente con la matemática, materia que separaba las artes, entre las mentales y las manuales. Sin embargo, no todos estaban de acuerdo con este razonamiento, para Daniele Barbaro, celebre comentarista de la obra de Vitruvio, la matemática establecía un mayor o menor rango de ciencia, pero, en su caso, iba más allá apostando por la distinción entre técnica y ciencia. Para él algunas artes tenían más ciencia que otras, y por ello había que sistematizar el medio para distinguirlas, por ello propuso que aquellas que usaran los números, es decir, la geometría y la matemática, eran científicas, mientras que el resto eran viles, como surgidas simplemente de la imaginación¹¹. Hasta este punto la idea expuesta por Barbaro era claramente continuista,

⁸ Leon Battista Alberti, *Tratado de Pintura*, trad. Carlos Pérez Infante (México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998), 116.

⁹Anthony Blunt, *Le Teorie Artistiche in Italia: Dal Rinascimento Al Manierismo*, trad. Livia Moscone (Torino: Einaudi, 2001) 63.

¹⁰ Ibid.

¹¹ “Le arti che servono con dignità e grandezza alla commodità et uso dei mortali - com’è l’arte di andar per il mare detta navigazione, l’arte militare, l’arte del frabricar, la medicina, l’agricoltura, la venatione, la pittura, scultura e altre somiglianti - in due modi si possono considerare. Prima come discorreno et con vie ragionevoli trovando vanno le cagioni et le regole dell’operare; da poi come con prontezza di mano s’affaticano in qualche materia esteriore. Di qui nasce che alcune arti hanno piè della scienza e altre meno. Ma a conocer l’arti più degne questa è la via: che quelle, nelle quali fa bisogno l’arte di numerare la geomtria

pero a diferencia del resto él defendía que las artes mecánicas eran también libres, pues estaban ligadas a la razón de la matemática más que al trabajo manual¹². Sin embargo, el reconocimiento de la libertad mediante el uso de la matemática conducía a una contradicción, expuesta por Ferdinando Bologna, quien considera que admitir la libertad de las artes recurriendo a la ciencia, es volver a recocer la libertad a las matemáticas y no a las artes. Esta incoherencia justificaba una actividad estética en nombre de una ciencia especulativa, lo que conllevaba a crear una gradación de dignidad entre especular y hacer¹³. En consecuencia, y volviendo sobre la cuestión que situaba el momento mental sobre el momento mecánico, es decir, el surgimiento de artes mayores y menores, hay que avanzar acerca del papel que finalmente desempeñaron las matemáticas. Éstas eran la ciencia para alcanzar la libertad de las artes, aunque para alguno esto fuera una incongruencia, hasta que se indicó que en realidad no eran un medio de ayuda para alcanzar la libertad, sino que más bien eran un impedimento para poder lograr la libre búsqueda de la idea.

Otros de los debates derivados de esta división era el que enfrentaba a la libertad frente a la servidumbre. Identificada la primera con las artes mayores, mientras que la segunda se enfocaba a las artes decorativas, denominadas menores. Uno de los primeros en teorizar sobre esta idea fue Pier Paolo Vergerio, quien en un principio apuntó que las artes son libres porque se correspondían con hombres libres, teoría que más adelante rechazó, especificando que la filosofía es libre, y que por ello su estudio hace a los hombres libres. Finalmente, a esta materia añadió aquellos estudios que sirven para buscar y ejercitar la sabiduría¹⁴. Más claro en este sentido fue Coluccio Salutati, quien declaró que las artes libres liberan la mente de la servidumbre de la carne¹⁵. Más compleja iba a ser la conjetura de Poggio Bracciolini, humanista italiano que defendió que la nobleza residía en la capacidad, y que su valor expresado mediante la virtud superaba la fortuna, adquirida mediante el esfuerzo del trabajo. En definitiva, apuntaba que la virtud estaba al

e la mathematica, tutte hanno del grande. Il rimanente senza le dette arti (come dice Platone) è vile et abietto, come cosa nata da semplice immaginazione, fallace conietura et dal vero abbandonata isperientia”: Daniele Matteo Barbaro, *I Dieci Libri dell'Architettura Di Vitruvio Tradotti E Commentati Da Monsignor Barbaro* (Venezia: Francesco Marcolini, 1556), s.n. <http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/1980172>.

¹² Paolo Rossi, *I Filosofi E Le Macchine 1400-1700* (Milano: Feltrinelli, 2009), 77-78.

¹³ Ferdinando Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design: Storia Di Una Ideologia* (Bari: Laterza, 1972), 14-15.

¹⁴ Salvatore Battaglia, *La Letteratura Italiana: Medioevo E Umanesimo* (Firenze: Sansoni, 1971), 307.

¹⁵ Ernst Hans Gombrich, *Symbolic Image: Studies in the Art of the Renaissance* (London: Phaidon, 1972), 218.

alcance de todos los hombres, fueran de una condición u otra, pues ésta se lograba mediante la experiencia humana, tanto de la mente como del cuerpo¹⁶, de modo que eliminaba el debate social entre hombres libres y serviles¹⁷. Sobre esto último iba a tratar Francesco Filelfo, quien arremetió contra aquellos que olvidaban la función del cuerpo, como si el hombre estuviera solo hecho de alma: “non riesco a comprenderé como si si possa dimenticare il corpo, quasi che l’uomo fosse composto di sola anima”, “uomo non è né sola anima né solo corpo, bensì una terza cosa, fatta di animo e di corpo, di natura immortale e mortale”¹⁸. En suma, lo que estos individuos apuntaban era que las artes eran el medio para liberarse, no solo libres, y que a ello se podía llegar independientemente de la condición social, pues la virtud se ofrece a todos.

León Battista Alberti fue uno de los intelectuales que mayor soporte teórico ofreció al respecto. En sus diferentes tratados fue exponiendo sus ideas, de entre las cuales hay que destacar aquella que abordó la posición de la pintura sobre el resto de las artes. El polifacético humanista italiano escribió en su estudio sobre la pintura la siguiente afirmación: “Sed et hoc in primis honore a maioribus honestata pictura est ut cum caeteri fenne omnes artificesfabri nuncuparentur solus infabros numero non esst habitus”¹⁹. De ella se puede extraer un pronunciamiento a favor de la superioridad de la pintura, dado que el pintor era el único que se libraba de caer en la mecánica. Sin embargo, sobre el arquitecto también había ofrecido generosas palabras, por ejemplo, cuando justificó que el carpintero es un simple instrumento del arquitecto, pues éste tenía el rol de proyectar. Alberti se refirió en sus obras acerca de la pintura y la escultura, esgrimiendo que la primera contaba con supremacía porque tenía el ingenio del pintor, que es un trabajo más difícil, aunque más adelante igualó a la escultura con la pintura, para finalmente volver a su idea primigenia de superioridad del pintor:

“¿Quién puede dudar de que la pintura es el arte más elevado o cuando menos no es un pequeño adorno de las

¹⁶ Poggio Bracciolini, *Opera, Collatione Emendatorum Exemplarium Recognita* (Firenze, 1538), 64-83, <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5326752864;view=1up;seq=7>.

¹⁷ Claudio Finzi, “La Polemica Sulla Nobiltà nell’Italia Del Quattrocento”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 30, n° 2 (2010): 341–380.

¹⁸ Bologna, *Dalle Arti Minori All’industrial Design*, 16-17.

¹⁹ La traducción italiana es: “ma gli antichi tennero in tale onore la pittura, che mentre tutti gli altri artefici erano considerati dei semplici operatori manuali, solo il pittore non fu incluso in tale categoria”. En la traducción del texto esta declaración se suprimió, posiblemente con el deseo de no molestar a sus amigos escultores, entre ellos, Donatello y Ghiberti, véase: Battista Alberti, *Tratado de Pintura*, 79.

cosas? El arquitecto, si no me equivoco, toma del pintor los arquitrabes, las bases, los capiteles, las columnas, las fachadas y otras cosas parecidas. Todos los herreros, los escultores, los oficios y los gremios se rigen por las reglas y el arte del pintor. Es poco probable que se pueda encontrar otro arte superior (a este de la pintura) que no tenga que ver con la pintura, de tal manera que todo lo hermoso que se descubra, se puede decir que ha surgido de la pintura”²⁰.

Diferentes eruditos han analizado el discernimiento ofrecido por Alberti. Hubert Janischek señaló la posibilidad de que Alberti manifestara su oposición a Vitruvio, quien ponía en el mismo lugar la arquitectura y la pintura. Por otro lado, Luigi Mallé, comparaba esta idea con aquella más radical de Da Vinci, quien daba a la capacidad especulativa de la pintura el objeto de separación con las demás artes, las cuales conforme se alejaban de la especulación menor valor tenían. En último lugar, Ferdinando Bologna aboga por un examen más centrado en la especificidad, sin dejarse llevar por una primera lectura superficial²¹, pensamiento este último que encajaría con la supresión en la traducción italiana del texto latino antes citado. En base a esta última idea se puede entender que Alberti cuando hablaba sobre la pintura, no lo estaba haciendo sobre esta categoría del arte, sino más bien, se refiere a pintura como diseño. Es decir, la argamasa bajo la cual están emparentadas todas las demás artes, una idea ya expuesta por Cennino Cennini en el capítulo IV de su *Libro del Arte*: “El fundamento del arte y el principio de todos estos trabajos manuales es el dibujo y el colorido”²².

Partiendo de esta base se pueden llegar a afirmar que Alberti no fue el impulsor de una jerarquía de las artes, en concreto de la pintura por encima del resto, sino que esta gradación fue puesta de manifiesto por medio de otros teóricos a mediados del siglo XVI. El primero de ellos fue Paolo Pino, quien afirmó que la pintura es la invención más alta al alcance de los hombres, y que todas las demás artes son artes por participación, ya que

²⁰ Ibid., 78-79.

²¹ Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 24.

²² También Cennini había señalado que los miniaturistas medievales tenían más práctica que diseño, y que por ello los pintores estaban por encima de ellos, pues los últimos tenían más diseño que práctica, véase: Cennino Cennini, *El Libro Del Arte*, trad. Fernando Olmeda Latorre (Madrid: Akal, 2009), 35, https://books.google.it/books?id=fXCCRFYfZMUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

dependen de la pintura, la cual ofrece el diseño necesario para la ejecución de las demás categorías artísticas: "... ch'i fabri artefici non puono formar pur un minestro senza il disegno"²³. El veneciano Ludovico Dolce recalcó que: "...tutti ricorrono al disegno, proprio, come s'è detto, del pittore"²⁴. Frente a estas dos afirmaciones, Francesco di Giorgio, dijo, reafirmando a Alberti, que aquello que está en la base de cualquier ciencia es el arte del diseño, donde se enmarca la geometría y la aritmética, y que ello conduce a la libertad²⁵. Finalmente, para cerrar este debate hay que recurrir nuevamente a Alberti, quien escribió en su tratado sobre la arquitectura, que la primacía de las artes, establecida en el diseño, correspondía ahora al arquitecto, pues éste tiene la ventaja de representar la realidad²⁶. Durante la segunda mitad del siglo XVI se recrudecieron los textos discriminatorios entre las artes. Nuevamente, Pino llegó a escribir que la pintura es la invención más alta entre los hombres y que: "... tutte l'arti mecaniche sono dette arti per partecipazione, come membri dependenti dalla pittura, la qual è natura dell'arti mecaniche per lo disegno..."²⁷. En esta misma línea Ludovico Dolce señaló: "... tutte le arti manuali, perchè architetti, muratori, intagliatori, orefici (...) tutti ricorrono al disegno, proprio, come s'è detto, del pittore"²⁸. Según Bologna, el posicionamiento de estos dos escritores estaba condicionado por el gusto²⁹. Se formó así la nueva disputa entre arte por participación y arte de la necesidad, dado que el resto de las artes participaban de la facultad única del pintor, el diseño. Un motivo que, según Pino, no era un principio ideal, sino una facultad operativa.

Da Vinci llegó a escribir en su tratado sobre la pintura que la escultura no es una ciencia, sino que es un arte mecánico, porque genera sudor y fatiga en su autor, a lo que añadió que el taller del escultor está lleno de martillo y polvo, mientras que el pintor está limpio y en su estudio suena música: "Todo lo contrario ocurre con el pintor (...) bien vestido, cómodamente sentado frente a su obra, mueve sobre la tela su livianísimo pincel embebido en finos colores. Sus ropas son elegantes y a su gusto. Su habitación es limpia (...) se hace acompañar a veces de músicos y lectores..."³⁰. En defensa de la arquitectura

²³ Paola Barocchi, *Trattati D'arte Del Cinquecento Fra Manierismo E Contrariforma* (Bari: Laterza, 1960), 106.

²⁴ Ibid., 162-163.

²⁵ Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 26-27.

²⁶ Ibid., 27

²⁷ Barocchi, *Trattati D'arte Del Cinquecento Fra Manierismo E Contrariforma*, 106.

²⁸ Ibid., 162.

²⁹ Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 46.

³⁰ Leonardo da Vinci, *Tratado de La Pintura*, n.d., <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154424.pdf>.

salió Benedetto Varchi, quien decía que todas las artes son mecánicas, en el sentido de que todas son elaboradas con la mano, aunque algunas tengan más de ingenio que de fatiga, o al revés. Aunque finalmente, otorgó a la arquitectura la primacía porque su fin es más noble, frente a la paridad de la escultura y la pintura³¹. Un suceso práctico de estas diferenciaciones por la supremacía de las artes es el que tiene lugar a la muerte de Miguel Ángel. En su sepulcro, elaborado por Vincenzo Borghini bajo la idea de Vasari, se colocaron las efigies de las cuatro artes desempeñadas por el célebre artista, colocándose la de la pintura en el lugar preferente, a la derecha, mientras que la escultura en el lugar de respeto, que es la izquierda. Una situación contra la que arremetió Cellini, quien recriminó a Borghini a ver sacado el prejuicio de que el trabajo manual se encuentra, como el mal, a la izquierda³².

La teoría artística del Renacimiento había conducido a la separación entre el artista y el artesano, basándose en la relación de cada uno con el momento ideal y el momento mecánico, físico, lo que a su vez conllevaba una diferenciación social entre cada estamento, hasta el punto de ser considerados los artesanos como personajes viles. Este argumento olvidó la función que desempeñaron las artes decorativas durante la Edad Moderna, un rol que continuaba con la tradición heredada del medievo, donde su función era principal. Prueba del importante papel que jugaron las artes decorativas, en especial la orfebrería, es que muchos artistas se formaron en este arte, incluso en talleres de plateros antes que en otros de pintura o escultura. Así, no es de extrañar que grandes maestros como Brunelleschi, Donatello o Ghiberti, fueran también doctos en el arte de la platería. Del mismo modo, otros artífices dedicados casi en exclusividad a los metales alcanzaron un cierto renombre en la Europa del siglo XVI, como puede ser Benvenuto Cellini, célebre por sus trabajos para el monarca Francisco I de Francia³³. Esta unión entre platería y pintura o escultura fue corroborada por Vasari, quien apuntó en su obra *Las Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, la relación entre pintores y plateros, cuando analizó la figura de Sandro Boticelli, a quien su padre había llevado a

³¹ Barocchi, *Trattati D'arte Del Cinquecento Fra Manierismo E Contrariforma*, 18.

³² Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 41-42.

³³ Andreu Vilasis, "El Salero de Oro Y Esmaltes de Benvenuto Cellini", *Revistart: Revista de Las Artes*, nº 107 (2006): 38-39.

un taller de orfebrería: “En estos tiempos existía una gran familiaridad entre orfebres y pintores, quienes compartían a menudo el espacio donde trabajaban los primeros”³⁴.

Junto a la orfebrería, donde se pueden añadir los nombres de excelentes maestros como Andrea Verrochio y Antonio del Pollaiolo, hay que citar la relevancia de otros oficios. Por ejemplo, durante el Renacimiento adquirió un fuerte desarrollo el trabajo de ebanistería, del cual se conservan numerosos ejemplos tanto civiles como eclesiásticos. Uno de los maestros más reconocidos en la Italia central fue Giovanni di Michele, activó fundamentalmente en la Toscana, con trabajos en Lucca y en Florencia, donde intervino en la Basílica della Santa Croce, en Santa María del Fiore y en San Lorenzo³⁵. También hay que mencionar los trabajos para la Catedral de Modena de Lendinaresi³⁶, así como el arte de la taracea, asociado a la madera, y consistente en incrustar pequeños trozos de materiales como hueso o nácar en el mobiliario, función en la que destacaron Fray Gabriello, activo en Siena durante sus trabajos para la sillería del coro de la catedral y Fray Giovanni de Verona, quien trabajó la sillería de Santa María in Organo de Verona³⁷. Luca della Robbia, famoso escultor y ceramista florentino, llama la atención sobre la cerámica vidriada, elevando ésta a un escalafón superior, alejándola de la etiqueta de accesorio³⁸. El arte del textil también cobró relevancia, principalmente en Florencia y Venecia, ciudades dedicadas al arte de la seda. Bordados, terciopelos y tapices, donde pintores tan célebres como Rafael tomaron partida, con la serie de cartones para los tapices de la Capilla Sixtina o los modelos de bordados para Francisco I³⁹. En resumen, quien mejor recoge la importancia de las artes decorativas en la Florencia del *cinquecento* es Agostino del Riccio en su obra *Historia de las piedras*: “Il Gran Duca Francesco fece venir più maestri di vetri, et in particular quei, che lavorano i cristalli (...) che le città loro fussero ripiene d’huomini virtuosi in tutti i generi et arti per decoro et honore della città...”⁴⁰. Florencia, Ferrara, Nápoles, Venecia, Roma y Milán, fueron los

³⁴ Giorgio Vasari, *Las Vidas de Los Más Excelentes Pintores, Escultores Y Arquitectos* (México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 335.

³⁵ Barbara Scantamburlo, *La Tarsia Rinascimentale Fiorentina. L’opera Di Giovanni Di Michele Da San Pietro a Monticelli* (Pisa: Pacini Editore, 2003).

³⁶ Pietro Brandolese, *Del Genio De’ Lendinaresi per La Pittura E Di Alcune Pregevoli Pitture Di Lendinara* (Padova: Stamperia Seminario, 1795), 6, <https://archive.org/details/delgeniodelendin00bran>.

³⁷ Mariaelena Bugini, “Lineamenti Di Iconografia Musicale in Un Nucleo Di Tarsie Rinascimentali: Fra Giovanni Da Verona a Napoli”, *Napoli Nobilissima: Rivista Di Topografia Ed Arte Napoletana*, (2011): 3–14.

³⁸ Bologna, *Dalle Arti Minori All’industrial Design*, 34.

³⁹ Henry de Morant, *Historia de Las Artes Decorativas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1980), 344-347.

⁴⁰ Eugenio Battisti, *L’antirinascimento* (Milano: Feltrinelli, 1962), 493-497.

centros de producción por excelencia de las artes decorativas en la península itálica, las cuales, a pesar del conflicto, no dejaron de tener una función destacada durante el Renacimiento⁴¹.

Ante esta situación, diferentes teóricos fueron exponiendo su parecer acerca de la ruptura surgida entre las artes. Entre aquellos que defendieron la igualdad de todas o la importancia de las artesanales se encontraban filósofos como el alemán Ludovico Vives, quien escribió recomendando a los estudiosos europeos a que se acercaran al trabajo de los artesanos, pues de ellos pueden adquirir conocimientos que luego pueden aplicar en otros campos: “non deve vergognarsi di entrare nelle officine e nelle fattorie ponendo delle domande agli artigiani e cercando di rendersi conto dei detagglia della loro opera”⁴². Además, otorgaba a los artesanos el verdadero conocimiento de la naturaleza, dado que ellos trabajan con ella y sobre ella, mientras que los filósofos se habían creado una entidad imaginaria⁴³. El humanista francés, François Rabelais, trasladó a su literatura las indicaciones de Vives, de modo que el gigante Gargantua, guiado por su padre Pantagruel, visitaba los talleres de los trabajadores del metal, de la estampa o de la piedra⁴⁴. El suizo Teofrasto Paracelso secundó una visión unitaria de las artes y de los oficios, teoría que enlaza con la de Marsilio Ficini, quien sostuvo que todas las obras de arte pertenecientes a la vista o al oído son fruto de la mente del artista, de modo que igualaba a todas a un mismo plano, sin discriminación entre ellas⁴⁵.

La defensa de las artes decorativas también se enfocó hacia el intento de atribuir dignidad al uso de la mecánica, atacando directamente a aquellos que restaban valor y honorabilidad a las artes por ser manuales o mecánicas. Por ejemplo, Georgius Agricola escribió en su obra *De re metallica*: “se l’arte de’ metalli (...) è vergognosa e disonesta a un huomo nobile perché già i servi cavarono i metalli, ne anco l’agricoltura sarà onesta... ne anco l’architettura perché alcuni servi l’han fatta, né la medicina...”⁴⁶. Por su parte, Guidobaldo del Monte justificaba la nobleza de la mecánica por el uso que ésta hace de

⁴¹ Cinzia Piglione, *Le Arti Minori Nei Secoli XV E XVI: Centri Di Produzione in Italia* (Milano: Jaca Book, 2000).

⁴² Juan Luis Vives, *De Causis Corruptarum Artium* (Basilea, 1555), 410. Citado en: Rossi, *I Filosofi E Le Macchine*, 29.

⁴³ Ibid., 28-29.

⁴⁴ Ibid., 30.

⁴⁵ Gombrich, *Symbolic Image*, 77-78.

⁴⁶ Giorgio Agricola, *De L’arte Dei Metalli* (Basilea, 1563), 6. Citado en: Rossi, *I Filosofi E Le Macchine*, 66-69.

la geometría: “L’essere mechanic (...) è officio da persona degna et singolare...”⁴⁷. Finalmente, Pigafetta dice acerca de la mecánica que es de: “altissima speculazione et di sottile manifattura”⁴⁸.

Frente al uso de la matemática, intelectuales como Miguel Ángel, Condivi o Pino, refutaron su papel en favor de la nobleza del sujeto, es decir de la idea, abogando por superar esta ciencia mediante la gracia, cualidad propia del arte. Federico Zuccari fue quien mayormente apostó por esta idea: “L’arte della pittura non piglia i suoi principi, né ha necessità alcuna di ricorrere alle matematiche scienze...”⁴⁹. El escritor italiano iba a ir más lejos, en aras de la libertad creadora del artista: “L’intelleto ha da esser non solo chiaro, ma libero e l’ingegno sciolto e non così ristretto in servitù mecanica di siffatte regole”⁵⁰. Después de negar el uso de la matemática, las miradas se dirigieron al superamento de la naturaleza por medio del arte. Fue Vincenzo Danti quien afirmó que el arte puede llegar a superar a la natura, porque puede dominar los elementos de la naturaleza, pudiendo ser el orden más perfecto en el arte que en la propia naturaleza. Teoría completada por Paolo Lomazzo, para quien el arte puede corregir los errores de la naturaleza⁵¹.

Una vez desechado el procedimiento científico, el problema artístico se centró en la nobleza y en la idea, diseño interno, cuya unión producía el momento primario y espiritual de la concepción de la obra. Sucede a este momento el diseño externo, propio del hombre, fundamentado en la operación intelectual de la selección del diseño y sobre la articulación de la triple facultad de la pintura, la escultura y la arquitectura.

En líneas generales esta fue la teoría que se desarrolló durante el siglo XV y, sobre todo, durante el siglo XVI. Desde Italia se había asistido al creciente conflicto entre las tres grandes artes: arquitectura, escultura y pintura, sobre todo el de ésta última, y las artes decorativas, reducidas a la inferioridad, al servilismo y a un segundo plano teórico por proceder del esfuerzo del hombre, de la mecánica. Sin embargo, hubo artistas que no

⁴⁷ Guidobaldo del Monte, *Le Mekaniche Dell’illustrissimo Sig. Guido Ubaldo De’ Marchesi Del Monte, Tradotte in Volgare Dal Sig. Filippo Pigafetta, Nelle Quali Si Contiene La Vera Dottrina Di Tutti Gli Istrumenti Principali Da Mover Peso Grandissimi Con Picciola Forza* (Venezia, 1581), s.n. Citado en: Rossi, *I Filosofi E Le Macchine*, 75.

⁴⁸ *Ibid.*, 75-76

⁴⁹ Federico Zuccaro, *L’idea De’ Scultori, Pittori E Architetti* (Torino, 1607), 29-30 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v/f30.item.zoom>.

⁵⁰ *Ibid.*, 30.

⁵¹ Bologna, *Dalle Arti Minori All’industrial Design*, 50-51.

consintieron ser denominados artesanos, argumentando que el hecho de tener la idea, a pesar de recurrir al trabajo manual, les dotaba de la estimación de ideólogo, de pensador, pues su obra procedía del ingenio. Con todo ello, las artes decorativas, los ornamentos, pasaron a considerarse a partir del Renacimiento como accesorias, condición que les llevó a un segundo plano⁵². Un posicionamiento que no hizo sino incrementarse en las centurias sucesivas.

2.4. La condición social del artista y del artesano: el platero

El surgimiento de las academias del diseño, principalmente destinadas a pintores, iba a establecer la gran separación entre artes libres y artes mecánicas, confinadas éstas en los gremios⁵³. Esta división, entre academias y gremios, fue una cuestión que durante los siglos venideros constituyó el eje principal del problema, dado que los artesanos, agrupados en las corporaciones, reivindicaron constantemente la valía de su oficio como un arte liberal. Las primeras academias nacieron en Florencia y Roma durante la segunda mitad del siglo XVI⁵⁴. En ellas se agrupaban los artistas del diseño, con el fin de favorecer el estudio de las nobles artes, creando así un ente donde tuvieran cabida solo aquellos artífices doctos y especulativos. En estas academias se estableció una cooperación intelectual, forjándose el avance de la ciencia y de las artes mediante la colaboración entre los artistas⁵⁵. Ya desde un primer momento estos centros se crearon como un lugar para el saber, para el estudio, por tanto, dedicados en mayor medida a la teoría, en contraposición con la práctica, aspecto más acorde con los gremios. A este respecto,

⁵² Gian Luca Tusini, *La Pelle Dell'ornamento. Dinamiche E Dialettiche Della Decorazione Tra Otto E Novecento* (Bologna: Bononia University Press, 2008), 28-42.

⁵³ Federico Zuccari, en su discurso sobre el origen y el progreso de la Academia de San Luca de Roma dejó claro que las academias estaban destinadas a pintores, escultores y arquitectos: "... pero io laudo prima d'ogn'altra cosa, che noi ci sforziamo di conoscere, che si Dissegno, per cominsi dal capo, poiche sotto di questo come di general capitano, militiamo tutti; appresso che sia Pittura, Scultura & Architettura, proprietà, ò qualita, lo conogscerle & intenderle, perè che si come sono di nome, e di opere differenti, così tono ancora di soltanza (...). Conosciuto questo Dissegno, e la sostanza, e qualità sua, fácilmente poi intenderemo l'operationi sue particolari, cioè quali siano, e principalmente nella Pittura, Scultura & Architettura...", véase: Romano Alberti, *Origine E Progresso dell'Accademia Del Disegno de Pittori, Scultori & Architetti Di Roma* (Pavia: Pietro Bartoli, 1604), 13-14, <https://archive.org/stream/origineetprogre00vatigoog#page/n8/mode/2up>.

⁵⁴ La primera academia fue creada en 1562 en Florencia por Vasari, véase: Paola Barocchi, *I Fondatori dell'Accademia Del Disegno (in Italia)* (Firenze: Olschki, 1964); Mary Ann Jack, "The Accademia Del Disegno in Late Renaissance Florence", *The Sixteenth Century Journal* 7, nº 2 (1976): 3-20. En 1577 empezó a funcionar la Academia de San Luca en Roma, reorganizada en 1593 bajo la autoridad de Federico Zuccari, véase: Luigi Pirotta, "La Insigne Accademia Nazionale Di San Luca", *Rivista Studi Romani*, nº 3 (1955): 601-608.

⁵⁵ Rossi, *I Filosofi E Le Macchine*, 107-108.

Federico Zuccari, presidente de la Academia de San Luca de Roma, señaló: “... ove però senza la teorica non può essere pratica d’operazione molto buona, pertanto ordiniamo che ogni quindici giorni in questa nostra Academia, vi si facciano ragionamenti e discorsi teorici circa al bel operare, e questo è lo scopo principale di nostro affare”⁵⁶.

Diferentes intelectuales del siglo XX, como Denis Mahon, Nikolaus Pevsner o Carlo Dionisotti, han especulado acerca del excesivo pronunciamiento por parte de Zuccari hacia la teoría y la filosofía, de hecho, se acentuó la visión de las academias como un órgano represivo, dado que promovía un control teórico sobre los artistas⁵⁷. Este predominio de la teoría estaba acorde con las ideas difundidas por el Papa Gregorio XIII sobre las artes: “tuttavia più oscure e ignobili per mancanza di buona scuola e di carita cristiana”, “venissero diligentemente istruiti nella dottrina cristiana, nella pietà, nei buoni costumi”⁵⁸. En este sentido, la teoría sirvió como un instrumento de diferenciación entre artistas, utilizándose como un elemento discriminatorio frente a aquellos que trabajaban sin saber leer ni escribir⁵⁹. Este inusitado interés por la teoría era a su vez un elemento diferenciador con respecto a los artesanos, dado que, en los talleres medievales, y en los gremios, el arte era siempre enseñado como un trabajo a base de práctica, en oposición al estudio de la teoría desarrollada por las academias.

A grandes rasgos el sistema de funcionamiento de los gremios se identificaba con lo medieval, mientras que las academias recogían las nuevas corrientes científicas, primando la teoría, el intelecto, frente al trabajo manual, propio del primer grupo⁶⁰. En conclusión, una lucha entre el marcado acento corporativo de los gremios y la libertad de las academias, que encuentra sus primeros capítulos en las reivindicaciones de Miguel Ángel, quien solicitó a Paolo III, que los escultores romanos no estuvieran bajo el rígido

⁵⁶ Alberti, *Origine E Progresso dell’Accademia Del Disegno*, 14.

⁵⁷ Bologna, *Dalle Arti Minori All’industrial Design*, 69.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ “... voi (scil. artisti) havete a sapere che in tutte l’arte è differentia fra l’operare in quella arte et parlare o trattare di quella, et sta molto bene et quasi il più delle volte che uno che operi eccellentemente non ne sappia parlar, et che uno che non ne vedessi mai, non che ne operassi, ne parli eccellentemente. (...) come voi entrerrete a disputare, voi uscite di casa vostra, dove siate patroni, et entrate in casa I filosofi et retori, dove voi havete non troppo gran parte et dove noi sia(m) patroni (...) questa è la loro (scil. degli artista) professione, non della lingua, la quale lascino a altri”, véase: Eliana Carrara, “La Nascita Dell’accademia Del Disegno Di Firenze: Il Ruolo Di Borghini, Torelli E Vasari”, en *Les Académies Dans l’Europe Humaniste. Idéaux et Pratiques* (Genève: Librairie Droz, 2008), 129–162.

⁶⁰ En este sentido, la abolición de los gremios franceses en 1791 fue como consecuencia del triunfo de la liberalidad, frente a un estamento que representaba un residuo medieval, por tanto, arcaico y desfasado a los nuevos tiempos, véase: Bologna, *Dalle Arti Minori All’industrial Design*, 70.

control de las corporaciones. En esta línea, el flamenco Karel Van Mander, lamentó que el noble y libre arte de la pintura estuviera subyugado al férreo dominio de los gremios⁶¹. Una prueba más de estas protestas es la de Martin de Charmois: “questo offende il senso comune: di pretenderé che uomini eccellenti, i quali sono accarezzati e stimati dai piè potente principi della terra, debbano smettere di produrre tante e cosè belle raffigurazioni se non stanno sottomessi al controllo di un tappeziere”⁶². Llegados a este punto, es más que evidente la clara ruptura entre la escultura, la pintura y la arquitectura con el resto, recogidas todas bajo el reduccionista nombre de artes menores.

La fragmentación producida bajo el amparo de la superioridad del intelecto sobre las manos, es decir, el rechazo del trabajo manual, ligado a los artesanos, en contrapuesto con el ingenio, propio del artista, contaba además con otra serie de aspectos funcionales ligados a cada uno de los campos. Mientras que la labor del artista era vista como una operación para la propia satisfacción humana e intelectual, el trabajo del artesano era considerado un bien material destinado a cumplir con un servicio, con un respeto por el método de producción, pero inferior a aquel del artífice. El historiador húngaro Arnold Hauser, en su obra sobre la historia social del arte, planteó el problema socioeconómico que había entre artistas y artesanos. Para Hauser los pintores habían ido evolucionando a lo largo del Renacimiento desde una posición precaria, como demuestran los ejemplos de Massacio, Filippo Lippi o Paolo Uccello⁶³, hasta una situación más consolidada dentro de las clases pudientes de las ciudades italianas. De modo que el artista había alcanzado la categoría de caballero, desde el momento en el que sus creaciones, por el hecho de nacer de la libertad y el ingenio, son destinadas a una elite social aristocrática. Un emplazamiento al que solo podían acceder aquellos que se habían desprendido de la carga corporativista de los gremios, alcanzado una obra excelente, que a diferencia de las de los artesanos, estaba patrocinada especialmente por los gobernantes de la ciudad⁶⁴.

La nueva clase en la que se movían los artistas conllevó a un uso de la economía como elemento diferenciador con el artesano. Los pintores, por su nuevo nivel, fueron

⁶¹ Schlosser, *La Letteratura Artistica*, 491-492.

⁶² Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 71.

⁶³ Masaccio no pudo pagar a su aprendiz, y él mismo murió pobre y con deudas; Filippo Lippo, según Vasari, no le alcanzaba para poder comprarse unas medias, y Paolo Uccello se quejó en su vejez de no tener posesiones, véase: Arnold Hauser, *Historia Social de La Literatura Y El Arte*, trad. A. Tovar y F.P. Varas-Reyes (Madrid, 1978), 394.

⁶⁴ *Ibid.*, 389-425.

retribuidos con cantidades generosas, así como con privilegios de índole social, por el contrario, los artesanos, por estar dentro de la mecánica, de la obra servil, se veían abocados a unas sumas ridículas, aun cuando sus trabajos eran de alta calidad y admirados. Como bien apunta F. Bologna, el dinero cuando es en una pequeña cantidad es vil, mientras que en grandes proporciones y en manos de unos pocos viene proclamado noble⁶⁵. A este suceso más clarificadora es la apreciación del Cardenal Paleotti:

“Altri pare che abbiano voluto sentire in questo, come nella mercanzia, della quale fu già risposto che, se era di cose minute e vili, ella ancora si rendeva umile et abietta, ma se di cose grandi e preziose, veniva riputata allora magnifica, come scrisse Marco Tullio, dicendo: *Mercatura, si tenuis est, sordida putanda est, sin magna et copiosa, multa undique apportans, multisque sine vanitate impertiens, non est admodum vituperanda*. Onde nella pittura ancora hanno detto che ella seguita i soggetti suoi e che dipende dalla qualità delle cose in che si essercita; le quali se saranno di pregio e magnifiche, come figure et imagini con esquisito disegno, ella ancora si innalza; ma se di cose piccole et oscure, come fatte a stampa, che dimandono essi di scudaria e senza molta speculazione, ella parimente si avilisce”⁶⁶.

En relación con el nuevo rol social adquirido por los pintores, Ludovico Dolce no dudó en afirmar que un arte es más noble conforme es admirado por hombres de una clase social alta, a quienes se les presumía de mayor inteligencia. Un disfrute que le elevaba a la categoría de noble, y, por tanto, al escalafón económico antes planteado. Ello, a su vez, permitió la participación de los mecenas en las academias, como patrocinadores de artistas, una relación calificada por Romano Alberti como interferencia, y por Paolo Pini como una distracción para el pintor, más preocupado en el honor que en su labor. Giovanni Andrea Gilio y Battista Poggi declararon en contra del arte en manos de los pobres y Romano Alberti volvió a señalar la cuestión socioeconómica en favor del pintor,

⁶⁵ Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 74.

⁶⁶ Gabriele Paleotti, *Discorso Intorno Alle Imagini Sacre E Profane* (Bologna, 1582), http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf.

que ganaba más dinero y un mejor y mayor reconocimiento a base de privilegios de diversa índole⁶⁷. El último testimonio que mejor ejemplifica la separación ya consumada entre el trabajo del cuerpo y aquel de la idea es el de Schlosser:

“Nel periodo di cui ci occupiamo cade la grande crisi che condurrà a quelle opinioni che hanno dominato fino al tempo nostro. In luogo dell’antica concezione democratico-borghese, consolidata dallo spirito corporativo, e insieme col formarsi della società e dell’autocrazia aulio-aristocratica, compare qualcosa di nuovo; la grande arte si separa dal mestiere, i suoi rappresentanti salgono nello strato superiore della società; i pittori di storie e i professori di accademie da un lato, i decoratori e gli imbianchini dall’altro divengono i due poli estremi che non hanno più nulla a comine. Questo stato di cose è durato fino alla fine del secolo XX (...). Nei trattati del manierismo è già evidente questo abisso che separa l’arte da ciò che più tardi fu chiamato il mestiere artistico, abisso che prima non esisteva o quasi (...). Si aggiungano a questo le accademie semi-erudite (...). Una chiara invettiva contro le antiche corporazioni”⁶⁸.

No todos los escritos de la época estaban dirigidos a favorecer esta separación. Por ejemplo, el poeta dominico Tommaso Campanella, en su famosa obra *Ciudad del Sol*, propugnaba un programa revolucionario en contra de la división de clases de la sociedad. En su visión de un nuevo orden ponía por igual cualquier oficio, sin hacer distinción entre artistas y artesanos, dado que abogaba por la dignidad del trabajo manual, a la vez que se manifestaba en contra del rol superior que se les había dado a los pintores⁶⁹. Otro intelectual, como Giordano Bruno, se preguntaba acerca de porque se había debido de alterar el estado de la natura, quien había separado entre cosas mayores y menores, unas

⁶⁷ Bologna, *Dalle Arti Minori All’industrial Design*, 76-78.

⁶⁸ Schlosser, *La Letteratura Artistica*, 434-435.

⁶⁹ Rossi, *I Filosofi E Le Macchine*, 112-113.

superiores y otras inferiores, digna e indignas, que solo promovían una separación entre clases⁷⁰.

En cuanto a los plateros, durante toda la Edad Moderna se van a dar diversos sucesos que van a invitar a pensar en un intento o deseo para alcanzar un mayor reconocimiento social. En España pueden citarse algunos de los más importantes. Ya en el siglo XV, en aquellas zonas reconquistadas se estimulaba la presencia de estos maestros con exenciones fiscales, aunque éstas deben de enmarcarse más bien en un intento de mejorar la economía del lugar⁷¹. Más significativo es la negativa de Juan de Arfe de llevar el pendón del gremio de plateros de Burgos, al considerarse un escultor de oro y plata, no un platero⁷². Por entonces, Carlos V ya había permitido a los plateros vestir de seda, privilegio que sólo tenían los nobles⁷³. También, Felipe II les concedió que no sostuvieran tropas en sus casas, aunque esto no se dio por igual en toda la Península Ibérica⁷⁴. Por último, a lo largo de este periodo el concepto de gremio fue cambiando al de arte y oficio, pasando posteriormente a colegio y, como en el caso de Bolonia, a universidad, términos que otorgaban una diferenciación con el resto de corporaciones⁷⁵.

2.5. La estimación de las artes: Entre libres y serviles. El redescubrimiento de las Artes Decorativas

El periodo que comprendió el final del siglo XVI y los primeros compases del siglo XVIII, no supuso un menor desarrollo de las artes decorativas, a pesar de que éstas fueron reducidas al escalón más bajo. Al contrario, vivieron un periodo de esplendor de la mano del Barroco, un movimiento artístico que fue prolifero en el desarrollo del aparato, tanto religioso como civil. No obstante, esta notable presencia no les liberó de su condición de artes mecánicas, aunque si sentó las bases para una futura reivindicación, en la cual se devolvía a un primer plano la técnica en perjuicio de la teoría. Un claro ejemplo del rol que fueron adquiriendo las artes decorativas progresivamente durante el siglo XVII

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ María Martínez Martínez, “Cofradías de Oficio Y Actividades Suntuarias: El Arte de La Platería Y Sus Orfebres En La Murcia Medievales (Siglos XIII-XV)”, en *Homenaje Al Profesor Eloy Benito Ruano*, II (Murcia: Universidad de Murcia, 2010), 493–519.

⁷² José Manuel Cruz Valdovinos, “El Platero Juan de Arfe Y Villafañe”, *Iberjoya*, 1983, 3–32.

⁷³ Gállego Serrano, *El Pintor de Artesano a Artista*, 71.

⁷⁴ Sanz Serrano, *Una Hermandad Gremial. San Eloy de Los Plateros (1341-1914)*, 67.

⁷⁵ Francisco de Paula Cots Morató, “De Arte Y Oficio a Colegio: El Título de Artistas Para Los Plateros de Valencia”, en *Estudios de Historia Del Arte: Centenario Del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, 2009, 351–362.

fue la participación en ellas de artistas renombre que principalmente eran pintores, escultores o arquitectos, como Poussin, Bernini, Algardi, Borromini o Salzillo, todos ellos vinculados de un modo u otro con las artes decorativas, en especial con la platería. Sin embargo, el arte de los tapices fue el que mayor protagonismo tomó durante el *Seicento*, gracias a la idea de que venía a sustituir la pintura de historia en gran formato, lo que explica que pintores como Rafael y Rubens estuvieran al frente de estas empresas⁷⁶. A pesar de ello, no aminoraron los escritos en los que se relegaba el proceso de ejecución a un segundo plano con respecto a la teoría. Ejemplo de ello es Charles Loyseau, quien afirmó en 1613: “gli artigiani sono considerati persone vili”, “viene comunemente chiamato meccanico ciò che è vile e abietto”⁷⁷. Más adelante, en 1680, Richelet apuntó sobre el termino mecánico en el diccionario francés: “questo termine, parlando di determinante arti, significa ciò che è contrario a liberale e onorevole: ha senso di basso, villano e poco degno di una persona onesta”⁷⁸. Finalmente se puede citar a Fresnoy, para quien la práctica es la parte mecánica, inferior en comparación con la más noble posición de la idea, o lo que es lo mismo arte mecánica contra arte libre⁷⁹.

Un motivo menos estudiado acerca del papel de las artes decorativas durante el siglo XVII fue el del interés que despertaron en la aristocracia, quienes, atraídos por objetos de muy diversa factura, al considerarlos raros, como la porcelana china, se dedicaron a coleccionarlos. Una acumulación, que, entendida por estas clases altas, derivaba en un lujo por tener cosas curiosas, lo que a la postre concedía un prestigio social⁸⁰.

El siglo XVII entrañó también el surgimiento de obras teóricas destinadas a revalorizar las artes decorativas, eliminando con argumentos sólidos el sobrenombre de artes menores, para colocarlas en el escalón de artes liberales. Uno de los testimonios más precoces es la obra de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, profesor de derecho y letras natural de Salamanca (España), quien en 1600 publicó su famoso estudio: *General para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocer las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exhortación a la honra de la virtud y del trabajo contras*

⁷⁶ Morant, *Historia de Las Artes Decorativas*, 344-347.

⁷⁷ Rossi, *I Filosofi E Le Macchine*, 35.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Schlosser, *La Letteratura Artistica*, 694.

⁸⁰ Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 115-118.

los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados. Una obra dirigida a Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, impresa en Madrid por Pedro Madrugal. El objetivo de Gutiérrez de los Ríos era el de otorgar la nobleza al oficio de su padre, dado que éste era un tapicero. En primer lugar, parte de una definición de arte un tanto diferente: “Una recopilación y congregación de preceptos, y reglas, experimentadas, que ordenadamente, y con cierta razón, y estudios nos encaminan a algun fin y uso bueno”⁸¹. Es importante tener presente esta definición para comprender el sentido de su alegato, dado que entiende que el arte es consecuencia de un proceso: “... todas las cosas que se aprenden naturalmente sin cierta razón, reglas y estudio, no se pueden llamar artes. Seran desto exemplo para mayor claridad los siguientes. El cantar no es arte, porque naturalmente todos cantamos mal o bien: pero si se usa en el cantar de una cierta disposicion, razon, y reglas, como enseña la musica, será arte”⁸².

Siguiendo estas premisas, de los Ríos entiende que las artes mecánicas no se deben confundir con los oficios, dado que estos últimos no tienen ingenio, razón o reglas, mientras que para las artes mecánicas se requiere de tiempo y doctrina para llevarse a cabo, es decir, en mayor o menor medida el arte mecánico participa del ingenio, o lo que para el abogado español son reglas ciertas y comunes⁸³. Por ello que en su definición de artes mecánicas las diferencia de los oficios:

“Las Artes mecanicas se dixeron asi, no porque ellas sea tan aprobiosas, como el vulgo piensa, pero lugar tiene los oficios tratantes y recatones, y peor es el estar un hombre ocioso: ni tampoco porque ellas sean malas ni adulterinas, como algunos quieren decir, que no lo pueden ser, siendo como son loadas y aprobadas por el Espiritu Santo, sin las cuales es imposible pasar esta vida, sino es que sea como bestias: solo se dixeron mecanicas, porque

⁸¹ Gaspar Gutiérrez de los Ríos, *General Para La Estimación de Las Artes, Y de La Manera En Que Se Conocer Las Liberales de Las Que Son Mecánicas Y Serviles, Con Una Exhortación a La Honra de La Virtud Y Del Trabajo Contras Los Ociosos, Y Otras Particulares Para Las Personas de Todos Est* (Madrid, 1600), 15–16, <https://archive.org/stream/noticiageneralpa00guti#page/16/mode/2up>.

⁸² Gutiérrez de los Ríos, *General Para La Estimación de Las Artes, Y de La Manera En Que Se Conocer Las Liberales de Las Que Son Mecánicas Y Serviles, Con Una Exhortación a La Honra de La Virtud Y Del Trabajo Contras Los Ociosos, Y Otras Particulares Para Las Personas de Todos Est.*, 22.

⁸³ *Ibid.*, 24-26.

estas artes se ejercitan con el cuerpo (...). Llamaronse así mismo serviles ellas y todos los oficios, por dos razones. La una porque así como las artes se dixerón liberales, y dignas de hombres libres por consistir en el entendimiento, que es la parte libre e imperante del hombre: así también por el contrario las más destas se dixerón serviles (...) por consistir en fuerzas del cuerpo, a quien Crispo Salustio llama parte sirviente por estas palabras: (...) *Pero toda nuestra virtud esta puesta en el cuerpo y en el animo, del imperio del animo devemos usar más que del servicio del cuerpo*⁸⁴.

Según su criterio, si las artes decorativas eran mecánicas por proceder del esfuerzo del cuerpo, otras como la medicina o la arquitectura, consideradas liberales, también serían mecánicas, pues recurren a figuras exteriores y visibles⁸⁵. En definitiva, lo que reclamaba era la dignidad del trabajo manual, siempre y cuando este fuera un medio del ingenio. Es por ello por lo que vuelve a las artes del dibujo, incluyendo junto a la pintura, escultura y arquitectura, la tapicería, la platería y el bordado, entendiendo que en estas no participa más el cuerpo que el entendimiento. Una teoría que más tarde, en 1781, plasmó Antonio Arteta, en su obra *Disertación sobre el aprecio de las artes prácticas*: “En todas las artes el entendimiento es el que gobierna las manos y los instrumentos de que se vale el artífice para producir su obra conforme a las reglas...”⁸⁶.

Con todo ello, a lo largo de los siglos XVII y XVIII vino produciéndose una constante reivindicación por parte de aquellos artistas derivados a artesanos, con el deseo de obtener mejoras económicas y sociales, centradas en adquirir un mayor prestigio, acorde al de los pintores, en cuyas demandas se fijaban⁸⁷. Se iba desprendiéndose así el

⁸⁴ Ibid., 45-46.

⁸⁵ Ibid., 48-49.

⁸⁶ Antonio Arteta de Monteseuro, *Disertación Sobre El Aprecio de Las Artes Prácticas Y de Los Que Las Exercen Con Honradez Inteligencia Y Aplicacion* (Zaragoza: Blas Miedes Impresor de la Real Sociedad, 1781), 99-100, <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015027394603;view=1up;seq=7>.

⁸⁷ Uno de los sucesos más nombrados que sirvió de ejemplo en futuros pleitos, fue el que tuvo el pintor español Alonso Cano con la Cofradía de los Siete Dolores de Madrid. El conflicto se inició cuando el pintor se negó a continuar portando el estandarte de esta hermandad, una función iniciada en el siglo XVII por otro grupo de pintores. Cano sentó las bases para futuras quejas, para las cuales los pintores alegaban que era una práctica para “las artes mecánicas y otras viles y sórdidas de cuyos gremios se componen las

artista de su condición de artesano, pues se sentía portador de la idea, lo que le daba la dignidad de pensador antes que la de obrador de objetos, sin renunciar a reconocer el uso del esfuerzo, pero anteponiendo a este el ingenio. Esta demanda se fraguó en los gremios de las ciudades, los cuales fueron modificando sus ordenanzas, en aras de atribuirse una mayor dignidad, por ejemplo, como sucede con el gremio de plateros de Navarra, impidiendo acceder al gremio a los hijos de pregoneros, o los canteros de Zaragoza, vetando la entrada a los verdugos⁸⁸.

Prueba del avance en el despertar del artesano y su igualdad con el artista es un texto de 1784, en el que el primero es equiparado al artista: “Le arti e le scienze fioriscono, il nostro sguardo penetra a fondo nel laboratorio della natura. Artigiani ed artista si avvicinano alla perfezione, nozioni utili germogliano in tutte le classi sociali”⁸⁹. Sin ningún género de dudas, el germen de este hermanamiento vino de la mano de dos hechos fundamentales. El primero del nacimiento de una clase burguesa, que se antepone a una aristocracia autoritaria, participe de la división social. De este nuevo grupo llegó la ilustración, el segundo de los motivos, momento en el que se recondujeron los derechos del individuo, apostándose por la productividad como el medio para alcanzar la felicidad, fin último de la ilustración. En este contexto se produjo la revalorización de las artes mecánicas, eliminando las trabajas que anteriormente las sometían a un rango inferior: el empleo del cuerpo y el uso funcional del objeto. De modo que puede definirse la segunda mitad del siglo XVIII como el punto de inflexión de las artes decorativas, al aumentar su valor estético y social, sobre todo en campos como la porcelana y el mobiliario, de la mano de grandes centros de producción, como París, y celebres artistas, como el ebanista David Roentgen⁹⁰.

Otra serie de factores ayudaron a este proceso de redescubrimiento de las artes decorativas. Entre ellos las excavaciones arqueológicas, como la de Herculano, que

procesiones...”, en favor de la elevada posición social que ostentaban, véase: Cristóbal Belda Navarro, *La Ingenuidad de Las Artes En La España Del Siglo XVIII* (Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993), 82-86. También los escultores murcianos, Francisco Salzillo y sus hermanos, son un buen ejemplo de las intenciones de pintores y escultores, cuando solicitaron en 1743 no ser incluidos en el reclutamiento de levadas, alegando su condición como artistas libres, lo que conllevaba, según ellos, una serie de privilegios, véase: Cristóbal Belda Navarro, “El Triunfo de Las Artes Liberales En La Murcia Del Barroco”, en *Murcia Barroca* (Ayuntamiento de Murcia, 1990), 25-27.

⁸⁸ Belda Navarro, *La Ingenuidad de Las Artes En La España Del Siglo XVIII*, 41-42.

⁸⁹ Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 85.

⁹⁰ *Ibid.*, 121-122.

sacaban a la luz objetos de todo tipo, los cuales en la antigüedad fueron considerados de primer nivel, como monedas, piedras preciosas o joyas⁹¹. Estos descubrimientos fueron acompañados de publicaciones acerca de las artes decorativas, como aquellas de Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi, sarcofaghi, tripodi*, o la de Albertoli, *Ornamenti diversi*, entre otros. La prueba definitiva del nuevo puesto adquirido por las artes decorativas durante el Neoclasicismo es el surgimiento de instituciones para la promoción de esta categoría de las artes. Por ejemplo, en Génova se formó una sociedad para promocionar las artes y la artesanía, mientras que en 1794 se creó en París el Conservatorio Nacional de Artes y Mesteres, al que se sumó cinco años después el museo del mismo nombre.

2.6. Un nuevo modelo de producción: Industria y Artes Decorativas

Después de que la Ilustración hubiera devuelto a un primer plano a los artesanos, reconociendo su labor y su rol en la sociedad, empezó a emerger un nuevo movimiento, la industrialización, que cambió por completo la visión sobre el artesano y las artes mecánicas. La revolución industrial se enfrentó a la artesanía con argumentos como cantidad y uniformidad, frente a ello, los artesanos defendían la calidad e individualidad del producto. A pesar de los anteriores procesos industriales, de menor impacto, como los de la Edad Media y el inicio de la Edad Moderna, en los cuales se iba restando progresivamente la habilidad del individuo, la nueva corriente vino a crear una fuerte división que ocuparía la teoría crítica de las siguientes décadas. Inglaterra fue la abanderada de la revolución industrial, lo que cambió el centro de atención de las artes decorativas del continente europeo a las islas⁹². Esencialmente la revolución se centró en el cambio de los métodos y las formas de producción, que junto a las nuevas máquinas y los sistemas de energía vinieron a cubrir rápidamente las necesidades surgidas con el aumento de la globalización. Ello hacía necesario incrementar la producción, lo cual solo se podía lograr con el cambio del método productivo, que daba lugar a una fabricación en serie que produjera objetos artísticos a una velocidad suficiente como para cubrir las demandas comerciales de las nuevas elites, así como las de las colonias europeas⁹³.

⁹¹ El historiador italiano Leopoldo Cicognara, en su obra *Historia de la Escultura en Italia*, cuando trató las excavaciones de Herculano no dudo en indicar que llamaron más la atención los descubrimientos de objetos menores de las artes, véase: Leopoldo Cicognara, *Storia Della Scultura Dal Suo Risorgimento in Italia Fino Al Secolo Di Canova* (Prato: Frat. Giachetti, 1823), 33.

⁹² Francis Donald Klingender, *Arte E Rivoluzione Industriale* (Torino: Einaudi, 1979).

⁹³ Edward Lucie-Smith, *Storia Dell'artigianato* (Bari: Laterza, 1984), 179-180.

Las artes decorativas fueron las principales afectadas por el auge de la industria, dado que los objetos salidos del nuevo sistema productivo eran principalmente cerámicas y muebles. Dichas piezas tendieron en este periodo a la simplicidad, a una decoración mínima, a la racionalización y a la preocupación, por parte de los artesanos, de la pérdida del interés por la verdadera naturaleza de los materiales. Una de las figuras claves para entender la situación de finales del siglo XVIII fue la del maestro ceramista Wedgwood, quien en su fábrica de Etruria realizaba copias en serie de piezas clásicas de cerámica de basalto negra. Un buen ejemplo para entender el nuevo proceso de producción es el de los relojes de Thomas Tompion: “Nella fabbricazione di un orologio, se un uomo fabbrica le rotelle, un altro la molla, un altro incide il quadrante, un altro fa la casa, l’orologio sarà migliore e più a buon mercato che se l’intero pezzo fosse stato messo insieme da un solo uomo”⁹⁴. Este sistema no fue ampliamente respaldado por todos los individuos del momento, dado que en el nuevo proceso de producción el hombre perdía por completo su autonomía para crear. Uno de los más críticos al respecto fue Adam Ferguson, quien llegó a apuntar que la ignorancia era la madre de la industria, ya que hacía que el hombre se limitara a ejecutar una acción, perdiendo el fin último de la obra, convirtiéndose en una herramienta mecánica, una situación nunca vista en la historia de la humanidad⁹⁵. A ello hay que añadir el cambio en el orden socioeconómico y la nueva lucha de clases, derivada del nuevo papel del operario. En definitiva, la llegada de la industria había afectado principalmente a los artesanos, encargados hasta el momento de la producción de las artes decorativas:

“... ben pochi sono gli elementi ornamentali o parti necessarie che non possono essere realizzati in metallo nelle nostre fonderie, perfino i più preziosi trafori gotici; ora poiché quasi tutti i trafori delle finestre e gli elementi ornamentali di questo stile sono ottenuti attraverso la ripetizione di pochi elementi semplici (...) E gli elementi decorativi realizzati in metallo verrebbero coperti con una vernice anticorrosiva del colore della pietra...”⁹⁶.

⁹⁴ Ibid., 178-179.

⁹⁵ Bologna, *Dalle Arti Minori All’industrial Design*, 163.

⁹⁶ Kenneth Clark, *Il Revival Gotico* (Torino: Einaudi, 1970), 106.

2.7. Teóricos y movimientos del siglo XIX: El papel del diseñador

En este contexto se fue forjando una nueva figura que hasta el día de hoy va a tener un importante lugar en la industria: el diseñador, encargado de idear un proyecto determinado para luego ser reproducido masivamente. No era un trabajo nuevo, dado que se le puede identificar con el proyectista, aunque bien es cierto que su relevancia era mínima en comparación con el nuevo diseñador, cuya principal característica es que solo interviene en el momento especulativo, sin tener contacto con la ejecución material del objeto. En este nuevo tipo de relaciones, el diseñador desempeñó un papel superior al del artesano, que se vio reducido a la mínima expresión, a diferencia de lo sucedido anteriormente, donde a pesar de su visión negativa se le permitió continuar con su labor. Ahora, por el contrario, los nuevos tiempos, las máquinas y las relaciones entre personas, le relegaron a una posición casi extinta en la Europa del siglo XIX. Solo en América, principalmente en EE. UU., los artesanos encontraron una cierta progresión hasta la mitad de siglo, cuando el avance tecnológico ya era irremediable⁹⁷.

Los siglos XIX y XX estuvieron marcados por la presencia de numerosos intelectuales que expusieron sus ideas acerca de la nueva situación de las artes decorativas. Los hubo a favor de la vuelta a la artesanía tradicional, como William Morris, o los que por el contrario defendieron la nueva figura del diseñador y, por tanto, el nuevo modelo productivo. Por entonces ya había desaparecido el conflicto entre artes mayores y artes menores, pasando las últimas a denominarse artes útiles. Esta dicotomía, acerca de la utilidad y la belleza fue el asunto que marcó los primeros compases del debate. Una cuestión en el que participaron filósofos de renombre como el alemán Friedrich Hegel, quien, en su obra, *Lecciones de estética*, abogaba por superar la antagónica posición de lo útil que no puede ser bello. Para ello acuñó un nuevo término el bello-útil o compuesto, una vez que el valor estético, siempre y cuando este fuera de calidad, superó al mero hecho de la utilidad.

“Pero entonces la imagen, en vez de ser, como hasta aquí, la única expresión, es un mero adorno, y de ahí resulta una relación que no corresponde al concepto de lo bello, pues imagen y significado se enfrentan entre sí en vez de

⁹⁷ Lucie-Smith, *Storia Dell'artigianato*, 197-198.

compenetrarse, como este era el caso todavía, aunque solo de modo imperfecto, en lo propiamente hablando simbólico. Las obras de arte que hacen de esta forma su base resultan por tanto de índole subordinada, y su contenido no puede ser lo absoluto mismo, sino cualquier otra circunstancia o suceso limitados, por lo cual, pues, las formas aquí pertinentes son utilizadas en su mayor parte solo ocasionalmente como accesorios”⁹⁸.

Como gran parte de los teóricos de este siglo, los grandes estudios ya no eran italianos, sino que Inglaterra y Alemania eran ahora los centros de referencia, en gran medida debido al impacto que en estos países tuvo la industria. Uno de los principales protagonistas de estos primeros años fue Augustus Pugin, diseñador y arquitecto que abogó durante toda su carrera por la reconciliación entre arte, artesanía y técnica. Pugin fue diseñador de la casa de orfebrería Rundel and Bridge, un importante centro proveedor de piezas para la corona británica. También trabajó para Jorge IV en el Castillo de Windsor, en el Palacio de Westminster y en el Parlamento, en este último por mediación del arquitecto Charles Barry, donde dejó numerosos testimonios de sus obras, tanto en vidrieras, cerámicas, carpintería y textiles. La característica principal de Pugin fue que redescubrió en Inglaterra el Neogótico, como ya había hecho previamente Viollet Le-Duc en Francia, hasta el punto de convertirse en el máximo exponente de este movimiento en Gran Bretaña. Importante fue también para su carrera su conversión al cristianismo, sin duda alguna como consecuencia de su amor por el arte cristiano⁹⁹. En el Gótico vio una fuerza moral, capaz de restituir el desorden de estilos surgidos a lo largo del tiempo, los cuales estaban afectando a la Inglaterra de su tiempo. Pugin defendió que las construcciones contemporáneas eran de escaso valor, pues respondían al mal gusto de una sociedad preocupada solamente por el dinero. Esta idea la plasmó en sus edificios, en los cuales recurrió a la pureza del gótico, incluyendo en un mismo plano la construcción del edificio con la decoración del mismo, como un momento recíproco y sin discriminación¹⁰⁰. En suma, rechazaba la separación entre arte y artista, volviendo a una

⁹⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones Sobre La Estética*, trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Akal, 1989), 238.

⁹⁹ Clark, *Il Revival Gotico*, 116-143.

¹⁰⁰ Phoebe Stanton, “Pugin: Principles of Design versus Revivalism”, *Journal of the Society of Architectural Historians* XIII, n° 3 (1954): 20–25.

época anterior, la Edad Media, en la que todo era uno, sin distinciones ni disputas, otorgando a las artes decorativas un medio para cambiar los lazos entre la sociedad.

Hacia 1850 surgieron diferentes individuos que fueron conscientes del problema ocasionado por la industrialización, la cual había ido introduciéndose a la par que forjaba una progresiva degradación de la sociedad. Henry Cole fue de los primeros en afrontar el problema de una producción que desde sus inicios era irresponsable, no por ello negando la industria, pues obviándola no se conseguiría nada, dado que el avance de las máquinas y de sus productos era imparable. Sabedor de ello intentó reunificar arte y producción, acuñando el término *art manufacturer*, con el que pretendía alcanzar su meta, que el público fuera capaz de adquirir buen gusto¹⁰¹.

En cierto modo, Henry Cole, junto con Owen Jones y Richard Redgrave, indispensables para comprender las teorías posteriores de Ruskin y Morris, revalorizaron las artes decorativas, colaborando en la conformación de una teoría crítica de las artes aplicadas, sobre todo por los nuevos principios que fueron enriqueciendo el debate. En gran medida continuaban el discurso de Pugin, partiendo de la paridad de las artes sin ninguna discriminación con las denominadas artes mayores. Sin embargo, profundizaron sobre dos principios, el primero acerca de la funcionalidad, y el segundo sobre la necesidad de aprender a ver. Unos fundamentos que fueron plasmando en la revista que mensualmente publicaron entre 1849 y 1852, titulada *Journal of Design and Manufactures*. El primero de ellos ya había sido abordado con anterioridad, mientras que el segundo presentaba un novedoso punto, basado en el estudio comparativo de las artes decorativas de otras épocas y lugares, lo que devolvía a éstas al centro de la cuestión, rescatándolas del ostracismo al que habían sido sometidas durante las últimas centurias. Ello se plasmó con un nutrido grupo de publicaciones que tenían por objeto el estudio de las artes decorativas de otros periodos. Por ejemplo, Owen Jones publicó diversas obras sobre el asunto como *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra*, en la cual recopiló los ornamentos de este monumento español¹⁰², o *The Grammar of Ornament*, donde comparó elementos decorativos de diversos momentos, estilos y épocas¹⁰³.

¹⁰¹ Sigfried Giedion, *L'era Della Meccanizzazione* (Milano: Feltrinelli, 1967), 323-325.

¹⁰² Owen Jones, *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra* (London, 1845), <https://archive.org/stream/PlansElevations2Gour#page/n7/mode/2up>.

¹⁰³ Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (London: Bernard Quaritch, 1868), <https://archive.org/stream/grammarofornamen00joneuoft#page/n5/mode/2up>.

Todas estas iniciativas se vieron cristalizadas en acontecimientos como el acaecido en 1851 en el Crystal Palace Exhibition: la Exposición Universal. Allí se enfrentaron las producciones artesanales e industriales de todo el orbe¹⁰⁴. También contribuyó la formación del museo de artes aplicadas y decorativas de South Kensington. En conclusión, la máxima principal que movió a estos hombres era la de educar al artista, otorgándole medios para conocer ejemplos anteriores que les sirvieran de inspiración y perfección. A su vez pretendieron aumentar el nivel de competencia del espectador, quien con estas herramientas estaba mejor cualificado para una futura adquisición¹⁰⁵. No obstante, pronto se desvanecieron estos deseos, dado que como indicó Redgrave, los empresarios consideraban que el gusto obstaculizaba las ventas, al otorgar al público unos conocimientos que amenazaban las piezas ofrecidas por las fábricas: “Gli industriali considerano il buon gusto un intralcio alle vendite. La loro posizione si può riassumere nel principio fondamentale: That is best what sells best”¹⁰⁶.

Una de las figuras transcendentales para la revalorización de las artes decorativas en el siglo XIX fue la de John Ruskin. Este crítico de arte fue básico para las bases del redescubrimiento del gótico, aunque con ciertas diferencias con respecto a las ideas de Pugin y sus seguidores. Vital en su desarrollo fue su juventud, marcada por el fuerte carácter de unos padres sabedores de que tenían un hijo diferente, al que no podían exponer a los riesgos de la sociedad contemporánea¹⁰⁷. Tras su proceso de formación,

¹⁰⁴ La exposición universal obtuvo un gran suceso. Inaugurada el primero de mayo de 1851 con la presencia de la Reina Victoria, contó con quince mil expositores de todo el mundo, por los cuales pasaron hasta octubre del mismo año más de seis millones de visitantes. En las salas del Crystal Palace se expusieron todas las categorías de las artes, en mayor cantidad que aquellas procedentes de la artesanía. Lo mismo sucedió con la industria moderna, que ocupó un espacio menor. Marx y Engels describían el futuro evento de la siguiente manera: “... con il più ammirevole sangue freddo, dalla borghesia inglese proprio nel 1849, anno in cui l’intero continente faceva sogni rivoluzionari. (...) Questa esposizione è una chiara testimonianza della forza concentrata della grande industria moderna, che ovunque abbatte le barriere nazionali. Nel momento in cui essa espone, concentrato in un esiguo spazio, l’insieme delle forze produttive dell’industria moderna (...) essa espone anche il materiale che (...) si produce ogni giorno per l’edificazione di una nuova società. Con questa esposizione la borghesia moderna innalza nella Roma moderna il suo Pantheon, in cui mette in mostra con orgogliosa soddisfazione gli dèi che essa stessa si è creati”, véase: Maurizio Vitta, *Il Progetto Della Belleza. Il Design Fra Arte E Técnica Dal 1851 a Oggi* (Torino: Einaudi, 2011), 57, 40-44.

¹⁰⁵ Bologna, *Dalle Arti Minori All’industrial Design*, 211-212.

¹⁰⁶ Giedion, *L’era Della Meccanizzazione*, 334.

¹⁰⁷ El control parental fue tal que durante el periodo en el que Ruskin se encontraba en el Christchurch College, su madre alquilaba un apartamento para tomar el té con su hijo y así poder conversar con él. También fue básica la visión religiosa protestante de la familia, que le confirió una marcada educación religiosa que en cierto modo ponía cerco a su vida. Esta serie de medidas supusieron un aislamiento que

Ruskin acabó convirtiéndose en el crítico victoriano más destacado, con un discurso sobre la ornamentación enfocado de forma singular. Su obra de mayor influencia fue *The Seven Lamps of Architecture*. En ella el rol que Ruskin otorgó a la arquitectura no era del todo nuevo sino que derivaba de los procesos iniciados tiempo atrás, como él mismo apuntó poco después: “The book I called The Seven Lamps was to show that certain right states of temper and moral feeling were the magic powers by which all good architecture, without exception, had been produced”¹⁰⁸. En relación con las piezas decorativas indicó que se debería de prescindir de todo aquello producido por las máquinas, argumentando para ello que estas obras crean una sociedad fría y sin sentimientos, incapaz de pensar, limitada ante el poder de la máquina, en la cual no se puede poner el corazón. De este modo, a pesar de los inconvenientes de las construcciones del ser humano, aquello emanado del esfuerzo del hombre debe situarse por encima, dado que son el resultado del conocimiento, una característica que para él no tenía precio. Empero, una de las cuestiones que más le preocupó era la del ritmo. Para él, las máquinas eran equiparables a la muerte, pues su orden era carente de vida, mientras que aquellos órdenes del hombre gozaban de flexibilidad, de vida. Es en este contexto en el que criticó también las construcciones neogóticas, dado que en ellas vio el resultado de una sociedad que había convertido al hombre en una máquina, frente al artesano medieval, poseedor, como cristiano, del valor individual del alma¹⁰⁹.

De esta forma puso de manifiesto su actitud beligerante contra el utilitarismo mecánico de la sociedad industrial, continuando así una idea ya presentada años antes por Pugin, y es que, ambos mantuvieron un frente común contra la cultura del dinero, derivada de la industrialización. A pesar de ello, Ruskin despreció el valor de la obra de Pugin, ya que, para él, el arquitecto encarnaba la estructura, el cariz funcional, es decir, aquello que solo sirve al cuerpo. Por el contrario, él apostaba por el ornamento como producto de la imaginación, del espíritu. No por ello negaba la trascendencia de la estructura, aunque si se opuso a que se le considerase una buena arquitectura. Es decir, una simple casa, construida para el bienestar físico del hombre, no es una arquitectura, mientras que si se

luego se plasmó en su obra, en la cual no había una visión dura con el mundo que le rodeaba, véase: Clark, *Il Revival Gotico*, 189-190.

¹⁰⁸ John Ruskin, *The Crown of Wild Olive. Four Lectures on Industry and War* (Kent, 1882), 76, <https://archive.org/stream/crownwildolive01ruskgoog#page/n8/mode/2up>.

¹⁰⁹ Ernst Hans Gombrich, *El Sentido Del Orden. Estudio Sobre La Psicología de Las Artes Decorativas* (Madrid: Debate, 2004), 38-42.

le añade cualquier ornamento cumple con una exigencia espiritual más allá de la material¹¹⁰. Para Ruskin aquí está el fallo de Pugin, pues su aproximación al gótico es mediante la racionalización, aspecto más propio del siglo XIX, mientras que lo que él defendió fue acercarse al medieval a través de la decoración, capaz de ofrecer la autonomía del artista y, por tanto, su libertad frente a la esclavitud de las máquinas y la división del trabajo¹¹¹. Estaba convencido de que las condiciones del arte gótico ofrecieron libertad, humildad y gloria al artista, y que estos fueron los motivos de la superioridad de la ornamentación, frente a la esclavitud, el orgullo y la infelicidad de los operarios del siglo XIX¹¹². En definitiva, lo que planteaba era la reivindicación del trabajo humano, que otorgaba dignidad al reconocerse en el momento ejecutivo la obra de arte: “Ornament, as I have often before observed, has two entirely distinct sources of agreeableness: one, that of the abstract beauty of its form, which for the present, we will supposed to be the same whether they come from the hand or the machine; the other, the sense of human labour and care spent upon it”¹¹³.

Este posicionamiento se nutre de la estética romántica que vive Ruskin, en la cual el sentimiento se opone a la razón, es decir, al progreso científico, tal y como precisó Sussman: “But for Ruskin the insistence on handwork is part of a more general defense of an essentially romantic aesthetic based on the idea of a vitalistic nature against a rationalized, scientific aesthetic he saw developing with technological progress”¹¹⁴.

Las ideas expuestas por Ruskin fueron llevadas a un mayor extremo por William Morris, estudiante de arquitectura en la Universidad de Oxford que no tuvo mucha fortuna como pintor, de modo que se dedicó, junto a Edward Burne-Jones, a la decoración inspirada en el medieval¹¹⁵. A diferencia de muchos otros personajes, él rechazó participar en la exposición de 1851, arremetiendo contra la actividad comercial allí generada, a la

¹¹⁰ Clark, *Il Revival Gotico*, 195-196.

¹¹¹ “Ultimamente noi abbiamo molto studiato e perfezionato la grande invenzione frutto della civiltà, la divisione del lavoro; soltanto le abbiamo dato un falso nome. Non è, a dire vero, il lavoro che viene diviso; ma gli uomini – divisi in semplici sezioni di uomini – spezzati in piccoli frammenti e briciole di vita...”, Citado en: Raymond Williams, *Cultura E Rivoluzione Industrial. Inghilterra 1780-1950*, trad. Maria Teresa Grendi (Torino: Einaudi, 1968), 179.

¹¹² Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 223-225.

¹¹³ John Ruskin, *The Sevens Lamps of Architecture* (Kent: Sunnyside, 1889), 53, <https://archive.org/details/lampsofarchseven00ruskrich>.

¹¹⁴ Herbert L. Sussman, *Victorians and the Machine. The Literary Response to Technology* (Cambridge: Harvard University Press, 1968), 82.

¹¹⁵ Lucie-Smith, *Storia Dell'artigianato*, 219.

vez que declaraba la falta de calidad estética de los objetos expuestos. Morris materializó la teoría de Ruskin, pero si cabe con mayor vehemencia, dadas sus facetas como diseñador, organizador e ideólogo. Toda su obra giró en torno a la dicotomía entre la belleza de las cosas, a lo que se dedicó encarecidamente, frente a la fealdad del mundo, utilizando como arma los objetos emanados de una producción únicamente artesanal. No obstante, no se cerraba a la posibilidad de una mayor presencia del arte en la producción de objetos cotidianos, apuntando que la colaboración entre artistas y artesanos podía evitar que todo aquello surgido del hombre moderno fuera feo. Este posicionamiento ofrecía para él un doble carácter, ya que mientras se conseguían objetos bellos se daba notoriedad al mismo trabajo¹¹⁶.

En el plano ideológico fue un fiel seguidor del socialismo, llevando al máximo exponente su desagrado por la sociedad que le rodeaba. Hasta el punto de querer deponer las maquinas, derrocando el capitalismo y devolviendo al hombre al centro de la actividad productiva. En este sentido se preocupó por las condiciones laborales de los trabajadores, defendiendo una igualdad social, para la cual se fijaba en aquellos artesanos de la Edad Media, cuya unión y solidaridad conducirían nuevamente a la paridad de las artes. Este paralelismo entre la igualdad de las artes y de la sociedad fue el nexo central de su discurso¹¹⁷.

Fruto de la recuperación de las artes y de los oficios medievales, surgió una nueva corriente que vino a extender las premisas planteadas por Morris. Bajo el nombre de *Arts and Crafts*, este movimiento anglosajón de mediados del siglo XIX¹¹⁸, apostaba por recobrar el papel del artesano, junto a los estilos antiguos y los regionales, es decir, el trabajo manual y la tradición, rehusando toda producción mecánica. Dentro de esta tendencia fue la arquitectura la que mejor ilustró los fundamentos del movimiento, siendo el proyecto de Philip Webb para Morris, la *Red House*, el centro de partida para diversos arquitectos, como Lethaby y Prior. Ambos formaron la *Art Workers' Guild*, dedicada al diseño de edificios góticos bajo la idea de una igualdad entre todas las artes, ya que sus

¹¹⁶ Vitta, *Il Progetto Della Belleza*, 79-81.

¹¹⁷ Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 228-236.

¹¹⁸ Este movimiento también tuvo una importante presencia en los Estados Unidos. Un país donde las dos corrientes, aquella que demandaba la producción de útiles elaborados por las máquinas y la que apostaba por la artesanía, convivieron, en gran medida gracias a la amplitud del mercado, véase: Lucie-Smith, *Storia Dell'artigianato*, 232-234.

proyectos aglutinaban arquitectura y decoración, con el fin de crear una única unidad estilística¹¹⁹.

Una de las principales figuras del movimiento fue Charles Robert Ashbee, seguidor de Morris que creó la *Guild and School of Handicraft*. En esta escuela se pretendía formar a los diseñadores bajo la óptica de los antiguos artesanos, a través de los cuales se recuperarían los estilos regionales, dirigiendo las miradas hacia las tradiciones, en contra de la industria moderna. Una teoría no solo proveniente de Ruskin y Morris, sino también de Ananda Coomaraswamy. Importante en este debate fue el texto que Ashbee escribió en 1908, *Craftsmanship in Competitive Industry*, en el cual arremetió contra la política que se había visto arrastrada por el factor económico vinculado a la industria. A pesar de ello, Ashbee veía en los nuevos movimientos un signo de rebeldía contra este orden, donde se manifestaba el impacto negativo de una industria desbocada. Al tiempo, animaba a la vuelta al trabajo manual e intelectual, una actividad que no por ello debía de apartar a las máquinas, pues éstas, para él, debían de estar al servicio del hombre. También fue novedoso su planteamiento acerca de la producción mecánica a gran escala, negando el mito de que la artesanía estuviera ligada al lujo, dado que la nueva corriente artesanal competía en el sentido de calidad, valiéndose para ello de la técnica y la idea¹²⁰.

Otra destacada figura fue la de Oscar Wilde, principal defensor del movimiento estético inglés, que manifestaba la búsqueda de un diseño capaz de armonizar belleza, utilidad y concordia social. Wilde estaba seguro de que Inglaterra estaba viviendo un nuevo renacimiento, en el que las artes decorativas debían de ostentar un puesto primordial, pues solo mediante ellas se podía alcanzar la belleza en las piezas de uso diario. Para ello, apostó por configurar un proyecto inicial que fuera bello y que fijara unas líneas que asegurasen la valía estética del producto. No obstante, la singularidad de Wilde va a radicar en su diferencia de pensamiento con respecto al uso de las máquinas, de modo que para él la base del arte se debe sustentar sobre la cultura moderna. Ello implicaba cambiar el posicionamiento con respecto a las máquinas, en busca de una

¹¹⁹ Vitta, *Il Progetto Della Belleza*, 83-84.

¹²⁰ Raquéel Pelta Resano, “El Diseño Y El Debate Internacional Sobre Esta Disciplina En El Primer Cuarto Del Siglo XX”, *Además de Revista on Line de Artes Decorativas Y Diseño*, nº 1 (2015): 10–11.

armonía entre aquello destinado al trabajo de la mecánica y lo que solo puede ser ejecutado por la mano del hombre¹²¹.

2.8. Una nueva visión: Industria, Arte y Artesanía

Esta constante batalla llegó a su fin en el primer cuarto del siglo XX, momento en el que el movimiento *Bauhaus* se fue desarrollando, bajo la idea principal de retomar la problemática surgida en relación con el diseño industrial, aportando una nueva perspectiva, diferente a la establecida por Morris y el movimiento *Arts and Crafts*. Lo que pretendía esta nueva corriente era acabar con la separación existente entre las piezas artísticas y los objetos industriales:

“¡Arquitectos, escultores, pintores, todos debemos volver a la artesanía! Pues no existe un “arte como profesión”. No existe ninguna diferencia esencial entre el artista y el artesano. El artista es un perfeccionamiento del artesano. La gracia del cielo hace que, en raros momentos de inspiración, ajenos a su voluntad, el arte nazca inconscientemente de la obra de su mano, pero la base de un buen trabajo de artesano es indispensable para todo artista. Allí se encuentra la fuente primera de la imaginación creadora. ¡Formemos pues un nuevo gremio de artesanos sin las pretensiones clasistas que querían erigir una arrogante barrera entre artesanos y artistas! Deseemos, proyectemos, creemos todos juntos la nueva estructura del futuro, en que todo constituirá un solo conjunto, arquitectura, plástica, pintura y que un día se elevara hacia el cielo de las manos de millones de artífices como símbolo cristalino de una nueva fe¹²².

El cambio de mentalidad era planteado desde la necesidad de recuperar la unidad entre lo estético y lo útil, idea ya aportada por Hegel, y es que la forma sigue a la función, tal y como declaraba el nuevo movimiento. Esta nueva armonía solo fue posible bajo el concepto de lo funcional, cuestión que permitió acabar con la rivalidad entre arte y

¹²¹ Vitta, *Il Progetto Della Belleza*, 85-87.

¹²² Walter Gropius, *Programa de La Staatliches Bauhaus de Weimar*, 1919.

artesanía y entre arte e industria. En base a este nuevo programa el *Bauhaus* configuró la nueva concepción del diseño industrial, que marcaría gran parte del siglo XX.

El precursor del grupo fue Walter Gropius, arquitecto y diseñador alemán que en 1919 fundó en Weimar una escuela para artistas, arquitectos y diseñadores. Los fundamentos de la corriente creada por Gropius retrocedían al convulso periodo que vivió Europa durante el cambio de siglo, cuando por un lado se situaba una corriente todavía romántica, que abogaba por los sentimientos y la espiritualidad, garante de la creatividad, y la otra vía, centrada en la lógica y la razón, en sintonía con el proceso industrial, ya imparable. En este contexto, entre sueño y realidad, se desarrollaron las teorías de la escuela de Weimar, tendientes a buscar unos vínculos de unión entre ambos caminos¹²³.

Gropius estableció un programa con los fundamentos de la *Bauhaus*, los cuales a su vez son fruto de la *Deutscher Werkbund*, un grupo precursor activó en Múnich en 1907¹²⁴. El primero de ellos consistía en crear una base sólida, para la cual llamó a arquitectos, pintores y escultores a formarse como buenos artesanos o a dirigirse a una actividad creativa, además de fundar una sociedad de trabajo, donde tuvieran cabida en la construcción arquitectónica artistas y artesanos, pues en ella se conjugan construcción y decoración, es decir, la obra unitaria: “El último, aunque remoto, objetivo de la Bauhaus es la obra de arte unitaria - el gran edificio - en la que no existan fronteras entre arte monumental y decorativo”¹²⁵.

Con el transcurso de los años las teorías de corte socialista que habían embriagado las formulaciones de diversos de los personajes expuestos, fueron dejando de tener un papel relevante. Por el contrario, los avances científicos unidos a la actividad productiva fueron incrementándose, en gran medida, gracias al movimiento filosófico denominado positivismo. Ciencia e investigación se conjugaron por primera vez gracias a los nuevos

¹²³ Vitta, *Il Progetto Della Belleza*, 155-161.

¹²⁴ Este movimiento expresó a comienzos de siglo la unión entre artesanía e identidad nacional. La alianza de artistas, arquitectos, comerciantes y fabricantes, se centró en los problemas económicos, a los cuales aportaba soluciones educativas dirigidas a los productores y consumidores: “ennoblecir el trabajo industrial en colaboración con el arte, la industria y la artesanía, mediante la educación, la propaganda y las actitudes comunes sobre problemas relevantes”, véase: Pelta Resano, “El Diseño Y El Debate Internacional”, 15. El debate en torno a la identidad nacional de los productos estaba enfocado hacia la necesidad de vender más en los mercados, mostrando mediante el objeto el genio y el carácter de cada nación, como si la identidad fuera impresa en la materia, mediante singularidades que nos mostrasen su cultura, véase: Sofía Rodríguez Bernis, “Tradición Y Modernidad En Las Artes Industriales Españolas Del Historicismo”, *Además de Revista on Line de Artes Decorativas Y Diseño*, nº 1 (2015): 63–86.

¹²⁵ Gropius, *Programa de La Staatliches Bauhaus de Weimar*.

espacios museísticos que estaban naciendo en el viejo continente, fruto de la necesidad de clasificar e indagar sobre los objetos que pasaban a formar parte de estos centros. Célebre por su reconocimiento internacional fue el Museo *Victoria and Alberts*, creado en 1852 con el nombre de *South Kensington Museum*, y cuyo primer director fue Henry Cole. También fueron importantes las publicaciones que abordaban las artes decorativas, como la de Balfour, *The evolution of Decorative Arts*, de finales de siglo. Más precoz fue la de Juan Facundo Riaño, que publicó en 1879 su libro *The Industrial Arts in Spain*. En España también se llevaron a cabo otros trabajos, como los de Hermenegildo Giner de los Ríos, *Artes industriales. Desde el cristianismo hasta nuestros días*, o el de Pablo Alzola, *El arte industrial en España*¹²⁶.

En la propia ciudad de Bologna se configuró un grupo, capitaneado por Alfonso Rubiani, que en 1898 dio origen a la *AEmilia Ars*, donde personas como Giulio y Achille Casanova, Alfredo Tartatini, Gigi Bonfiglioli o Pietro Suppini, entre muchos otros, se agruparon para formar una industria artística, que contó con la promoción de los condes Francesco Cavazza y Cesare Ranuzzi Segni, y el apoyo económico de diferentes entes públicos. El objetivo de la misma fue el de aplicar las investigaciones estilísticas al trabajo artesanal e industrial, como único medio para sobrevivir al nuevo proceso industrial. Por desgracia, su camino fue corto, dado que a los cinco años desapareció. No obstante, el suceso en este lustro fue importante. La agrupación de oficios, como orfebrería, ebanistería, metalurgia y cerámica, participó en importantes eventos, como en la primera exposición internacional de artes decorativas celebrada en Turín en 1902, o un año después, en la bienal de Venecia¹²⁷.

En el avance de la crítica sobre las artes decorativas también fueron fundamentales las teorías iniciadas por nuevos individuos. Entre todos ellos llama la atención Gottfried Semper. Arquitecto natural de Hamburgo que tuvo que abandonar Dresde a causa de la revolución del 1848, trasladándose a Inglaterra, donde entró en contacto con los círculos encargados de organizar la exposición de 1851, antes de partir a Zurich, y finalmente a Viena. Su juventud estuvo marcada no solo por los acontecimientos de Alemania, sino

¹²⁶ Antonio Bonet Correa, *Historia de Las Artes Aplicadas E Industriales En España* (Madrid: Cátedra, 1982), 11-14.

¹²⁷ Sandro Scarrocchia, “AEmilia Ars Tra Arte E Industria. La Formazione Della Kunstindustrie a Bologna E in Emilia-Romagna”, en *Industriartistica Bolognese. AEmilia Ars: Luoghi, Materiali, Fonti*, ed. Carla Bernardini and Marta Forlai (Bologna: Silvana, 2003), 9–15.

también por sus novedosas investigaciones acerca de la policromía con la que contaban los edificios de época clásica, en clara contraposición a lo defendido por Winckelmann.

Semper fue un defensor del valor del material en los oficios, lo que le granjeó ser acusado de materialista. Empero, a la hora de abordar su obra teórica y práctica, estas acusaciones pierden todo su poder. Lo que realmente defendió fue la correcta aplicación de una concordancia entre decoración y fin. Por ejemplo, como expone Gombrich, esto quedó reflejado en un diseño que llevó a cabo para una ponchera. En ella logró destacar la función del objeto mediante diversas escalas de decoración: “La ponchera, por ejemplo, trata de demostrar la necesidad de enfatizar la función a través de varios grados de énfasis decorativo. El cuerpo liso del recipiente está dorado y pulimentado, así como la base de la tapadera. La ornamentación es en plata mate, para asegurar que la estructura no quede visualmente alterada”¹²⁸. En cierto modo lo que estaba planteando era la idea ruskiniana acerca de los ritmos.

El arquitecto alemán también añadió al debate su estudio acerca de la prioridad cronológica en la historia de la humanidad de las artes decorativas, recurriendo para ello al análisis de periodos antiguos, de los pueblos arcaicos y de los pueblos griegos y egipcios. Una investigación que le condujo a afirmar la superioridad de las artes técnicas o aplicadas, fruto de la integración de la necesidad y el instinto artísticos del hombre, rompiendo así con la tradicional visión entre artes mayores y menores. Con su obra *Der stil in den technischen und tektonischen künsten oder praktische ästhetik*, puso de manifiesto la importancia de este hecho, devolviendo a un primer plano a los trabajos en madera, cerámica o textiles. Por último, también rescató el término renacentista de nobleza, que en esta ocasión puso en favor de la obra manual¹²⁹.

No menos importante fue la división que puso de relieve acerca de la relación entre la pared y la cobertura de la misma, es decir, del aderezo de ésta, materializado a base de colgaduras, murales o paneles. Una correspondencia entre estructura, es decir, soporte, y decoración que aplicó magníficamente en referencia a la ornamentación del cuerpo¹³⁰. Tampoco hay que olvidar que fue participe de los debates que recorrían los

¹²⁸ Gombrich, *El Sentido Del Orden*, 47.

¹²⁹ Bologna, *Dalle Arti Minori All'industrial Design*, 243-244.

¹³⁰ Semper diferenció entre tres modelos de adorno. El primero de ellos era el pendiente, representante de las leyes de la gravedad, destinado a subrayar la inclinación del cuerpo humano. El segundo era el aro, que de forma circular era dispuesto para articular y realzar las formas rotundas del cuerpo. Por último, el casco

ambientes más ilustrados de Inglaterra, en estos momentos centrados en la confrontación entre el diseño europeo y el llegado de fuera del continente. En este sentido, Semper apostó por el arte exótico, que no estaba contaminado por la estética moderna, al carecer de los instrumentos que en cantidad suponían un problema. Importante va a ser su visión sobre las artes aplicadas de estos pueblos, donde advirtió sobre la necesidad que se ha convertido en virtud. Para ello acudió al arte textil de las tribus donde se unían las pieles con hilos a la vista, y al trabajo sobre la madera, donde refuta totalmente el doblarla, ya que es un ataque directo hacia el material, algo que no sucedía en Egipto, donde diferenciaban entre lo necesario y lo conveniente en el mobiliario¹³¹.

En contraposición a las teorías expuestas por Semper, entre el siglo XIX y XX adquirió protagonismo el crítico de arte austriaco, Alois Riegl, quien criticó la postura del alemán. Riegl fue conservador del museo de artes decorativas de Viena, donde ocupó el cargo de director de la sección de arte textil, al mismo tiempo que impartía clases en la universidad. En 1897 fue nombrado catedrático, y más adelante presidente de la comisión central de monumentos históricos y artísticos¹³². Es inevitable ligar el posicionamiento de Riegl a los movimientos de índole filosófico, musical, científico, artístico o arquitectónico, que se desarrollaron en Viena durante este periodo, en el cual, la ciudad vivió una ferviente actividad que marcó el devenir de los postulados del crítico de arte¹³³. Sus razonamientos fueron expuestos en sus diversas obras, entre las que destaca *Stilfragen*, en la que ofreció una serie de bases para el establecimiento de una historia de las artes decorativas. Poco después, frutó de su interés por el estudio de aquellos momentos olvidados de la historia del arte, práctica que compartió con Franz Wickhof, publicó *Die spätrömische Kunstindustrie*, un libro donde abordó el arte industrial tardo-romano.

A Riegl se le atribuyó la responsabilidad de haber acabado con el debate entre artes mayores y artes menores, reincorporando a las artes decorativas en la historia del arte. No obstante, más que superar esta división entre las artes libres y aplicadas, lo que en realidad hizo fue establecer unas nuevas bases, diferentes a las expuestas en el siglo

o el peinado, encargado de la dirección, otorgando mayor altura, y además indicando la dirección del movimiento, véase: Gombrich, *El Sentido Del Orden*, 48.

¹³¹ Ibid., 49-50.

¹³² Alois Riegl, *El Culto Moderno a Los Monumentos. Caracteres Y Origen*, trad. Ana Pérez López (Madrid: Visor, 1987), 13-14.

¹³³ Vitta, *Il Progetto Della Belleza*, 116-121.

XIX. En sus escritos fue claramente en contra de Semper, a quien acusó de materialismo, dada la importancia que éste otorgaba al material y a la técnica¹³⁴. Frente a ello proclamó la autonomía del arte, lo que le llevó a acuñar un nuevo concepto, por el cual todas las fuerzas de la creación se unían: *Kunstwollen*, cuya traducción es: voluntad del arte¹³⁵. Un término que pone de manifiesto la importancia del espíritu para la historia del arte, desprendiéndose así de la materialidad y la técnica que anteriormente marcaban el estudio histórico:

“... ho visto nell’opera d’arte il risultato di un Kunstwollen determinato e cosciente del suo scopo, che si afferma lottando con lo scopo unitario, la materia prima e la tecnica. A queste tre fattori non si attribuisce più quel compito positivo di creazione che la così detta teoría di Semper aveva loro attribuito, ma piuttosto se ne dà uno negativo che fa da remora: essi determinano per così dire i coefficienti di attrito nell’intimo del risultato complessivo”¹³⁶.

¹³⁴ Gombrich, *El Sentido Del Orden*, 47.

¹³⁵ Este término fue puesto en duda por Panofsky, debido a la importancia dada a la voluntad psicológica, una circunstancia que le llevó a preguntarse en qué proporción la voluntad artística es un objeto para el conocimiento de la teoría del arte, véase: Erwin Panofsky, *La Perspectiva Com a Forma Simbólica I Altres Assaigs de Teoría de L’art*, ed. Tomás Escuder (Barcelona: Diputación de Barcelona, 1987), 62-83; Rafael García Mahiques, *Iconografía E Iconología. La Historia Del Arte Como Historia Cultural* (Madrid: Encuentro, 2008), 242-245.

¹³⁶ Aloïs Riegl, *Industria Artística Tardoromana*, trad. Maria Teresa Ronga Leoni y Bruna Forlati Tamaro (Firenze: Sansoni, 1953), 8. Citado en: Bologna, *Dalle Arti Minori All’industrial Design*, 258-259.

3. RÉGIMEN JURÍDICO DE LA SOCIEDAD DE ORFEBRES DE BOLONIA

Desde finales del siglo XIII los plateros boloñeses fueron incrementando su rol dentro de la sociedad de los herreros, a la cual estaban sometidos como un oficio más que trabajaba la metalurgia. Si bien, pronto descubrieron su potencial y, gracias al floreciente estado económico, lograron la ansiada independencia, que les hizo libres y autónomos para gestionar sus propios intereses sin las interferencias de otras corporaciones. Fruto de esta libertad fue la promulgación de diversas ordenanzas a lo largo de casi siete siglos, a través de las cuales dieron un marco jurídico a su actividad profesional. Especial interés, para el ámbito de esta investigación, tienen los estatutos publicados en 1572 y 1672, así como sus constantes reformas o bandos que produjeron cambios sustanciales en el desarrollo del oficio, que siempre fue tutelado por el gobierno de la ciudad. Durante este periodo, Bolonia estuvo dirigida por un gobierno misto, civil y eclesiástico, que aportó estabilidad y seguridad, algo que se corrobora al comparar los numerosos estatutos publicados durante la Edad Media frente al limitado número de los mismos publicados a partir del siglo XVI. No obstante, fueron tres siglos de intensa actividad económica, con importantes acciones, tanto en el campo organizativo de las corporaciones -por entonces, los diferentes gremios se unieron en la *Società d'Arti e Mestieri*, un importante órgano de presión que defendía los intereses de los maestros boloñeses- como en el ámbito puramente técnico del arte, derivadas de la relevancia de Bolonia como segunda ciudad del los Estados Pontificios¹.

¹ Una aproximación imprescindible para el estudio de los gremios boloñeses durante la Edad Moderna es la obra de Lia Gheza Fabbri, véase: Lia Gheza Fabbri, *L'organizzazione Del Lavoro in Una Economia Urbana. Le Società d'Arti a Bologna Nei Secoli XVI E XVII* (Bologna: CLUEB, 1988). Otras publicaciones que resultan imprescindibles para el estudio de la sociedad boloñesa de la Edad Moderna, desde diversos puntos de vista, económicos, culturales, religiosos y familiares, véase: Ovidio Montalbani, *L'onore Dei Collegi Delle Arti Della Città Di Bologna, Breve Trattato Fisico, Politico E Legale Storico* (Bologna, 1670); Giovanni Battista Salvioni, *Il Valore Della Lira Bolognese Dalla Sua Origine Alla Metà Del Secolo XVII* (Torino, 1961); Athos Bellettini, *La Popolazione Di Bologna Dal Secolo XV all'Unificazione Italiana* (Bologna: Zanichelli, 1961); Mario Fanti, "Le Classi Sociali Ed Il Governo Di Bologna All'inizio Del Secolo XVII in Un'opera Inedita Di Camillo Baldi", *Strenna Storica Bolognese* XI (1961): 133-179; Luigi Dal Pane, *Economia E Società a Bologna Nell'età Del Risorgimento* (Bologna: Zanichelli, 1968); Lanfranco Berti, *Giovanni Il Bentivoglio. Il Potere Politico a Bologna Nel Secolo Decimoquinto* (Bologna: Ponte Nuovo, 1976); Francesco Piro, "Sistema Fiscale, Struttura E Congiuntura in Una Economia Preindustriale. Il Caso Di Bologna (1564-1666)", *Annali Dell'istituto Italo-Germanico Di Trento*, n° 2 (1976): 117-181; Adriano Prosperi, ed., *Storia Di Bologna. Bologna nell'Età Moderna. Istituzioni, Forme Del Potere, Economia E Società*, I (Bologna: Bononia University Press, 2008).

3.1. El origen de la corporación a través de sus primeros estatutos

La ciudad de Bolonia, situada entre la llanura Padana y los Apeninos, constituyó desde la Edad Media un núcleo geográfico de primer nivel en el centro-norte de la Península Itálica. A pesar de que su importancia debe retrotraerse al Imperio Romano, como queda evidenciado con la presencia de la Vía Emilia que conecta la ciudad con otros lugares de la misma región, no fue hasta el siglo XI cuando Bolonia empezó a despuntar en todos los aspectos socioeconómicos. Sin lugar a duda, un hecho fundamental en este sentido fue el surgimiento de la Universidad en el año 1088, siendo la primera del mundo y la más relevante para los estudiantes de derecho². Esto conllevó la presencia de numerosos jóvenes procedentes de todo el continente que, junto a los profesores, fueron precisando de unas necesidades que derivaron en un progresivo aumento de la actividad comercial³. Así, los comerciantes y artesanos de la ciudad fueron incrementando sus ventas, lo que se tradujo en un desarrollo y avance de la economía, cuya traslación tuvo su reflejo en el crecimiento exponencial de Bolonia, que por entonces llegó a ser una de las urbes más habitadas de Europa⁴.

Entre los profesionales más demandados por la incipiente sociedad boloñesa se encontraban los sastres, los zapateros, los carpinteros y, especialmente, los maestros de orfebrería, quienes por entonces se ubicaban en los enclaves donde vivían los forasteros, necesitados de objetos utilitarios, así como suntuarios y decorativos para su vida diaria, sin ir más lejos precisaban de ellos para las hebillas y botones de plata, complementos imprescindibles para la indumentaria. Sólo partiendo de la base del binomio estudiantes-plateros puede comprenderse el desarrollo de este oficio a la par que el de la Universidad. Una hipótesis, ampliamente difundida, que tiene su fundamento en el hecho de que los maestros de este arte se instalaron en las inmediaciones de las escuelas de los juristas, localizadas por entonces entre Via d'Azeglio, Via Farini, Via Garibaldi y Via Marisili. De este modo, más de la mitad de los plateros se encontraban a finales del siglo XIII en

² Carlo Calcaterra, *Alma Mater Studiorum: l'Università Di Bologna Nella Storia Della Cultura E Della Civiltà* (Bologna: Bononia University Press, 2009).

³ Antonio Ivan Pini, "Alle Origini Delle Corporazioni Medievali: Il Caso Di Bologna", en *Città, Comuni E Corporazioni Nel Medioevo Italiano*, ed. Antonio Ivan Pini (Bologna: CLUEB, 1986), 219–258.

⁴ Giovanni Feo and Francesca Roversi Monaco, eds., *Bologna E Il Secolo XI: Storia, Cultura, Economia, Istituzioni E Diritto* (Bologna: Bononia University Press, 2011).

el barrio de Porta Procola, en torno a las citadas calles⁵. Si bien, aún no ha quedado comprobado si los plateros tenían sus talleres y tiendas en el mismo lugar donde se alojaban, característica común entre los artesanos. Circunstancia que genera cierta duda al encontrarse a finales de siglo un segundo foco de actividad en la calle homónima, Via degli Orefici, que bien pudiera ser el centro de aquellos artistas que enfocaban sus trabajos a un clientela local y religiosa⁶. No obstante, no hay que circunscribir el desarrollo de la profesión solamente a los estudiantes y a la sociedad civil local, sino que también hay que tener muy presente la presencia en Bolonia de un punto de encuentro entre eclesiásticos, emisarios y embajadores, clientelas altamente potenciales. Con todo ello, lo cierto es que la labor de estos maestros fue incrementándose con el paso de los años hasta generarse un importante número de maestros, a la par de la bonanza económica y a la estabilidad del gobierno durante el siglo XIII, coyuntura imprescindible para el discurrir de las artes en palacios e iglesias.

Sin embargo, los plateros no constituyeron desde un primer momento un grupo independiente y autogestionado, dado que estaban vinculados a los herreros. Ésta es una característica general que se ha dado en otras ciudades europeas, véase el de Murcia (España), donde los plateros estuvieron insertos en el gremio de los herreros hasta comienzos del siglo XVI, cuando finalmente alcanzaron la independencia después de varios avatares⁷. La causa principal por la cual los orfebres, así como otros oficios, estaban dentro de la corporación de los herreros no es otra que el hecho de que todas aquellas profesiones metalúrgicas quedaban aglutinadas en un mismo organismo, en una especie de asociación de artes, en la cual el peso fundamental era ejercido por los herreros. Asimismo, todo aquel que quisiera gozar de derechos políticos tenía que pertenecer a alguna de las Artes de la ciudad, que en el siglo XIII eran una veintena⁸. Si bien, como consecuencia del incremento del trabajo, los plateros comenzaron a ser uno de los

⁵ Antonio Ivan Pini, “La Ripartizione Topografica Degli Artigiani a Bologna Nel 1294: Un Esempio Di Demografia Sociale”, en *Città Medievali E Demografia Storica: Bologna, Romagna, Italia: Sec. XIII-XV*, ed. Antonio Ivan Pini (Bologna: CLUEB, 1996), 169.

⁶ Esta cuestión ha sido ampliamente desarrollada por la profesora Pini, véase: Pini, *Oreficeria E Potere a Bologna*, 25-30.

⁷ María Martínez Martínez, “Cofradías de Oficio Y Actividades Suntuarias: El Arte de La Platería Y Sus Orfebres En La Murcia Medieval (Siglos XIII-XV)”, en *Homenaje Al Profesor Eloy Benito Ruano, II* (Murcia: Universidad de Murcia, 2010), 493–519.

⁸ Estas eran: Beccai, Bisilieri, Callegari, Calzolari, Cambiatori, Cartolai, Conciatori y Curioni, Cordovanieri, Drappieri, Fabbri, Falegnami, Linaiolli, Mercanti, Muratori, Notai, Pillicciai nuovi, Pellicciai vecchi, Pescatori, Salaroli y Sarti.

estamentos más representados, con cincuenta y tres maestros presentes en la matrícula de 1267. Este número, que a priori parece escaso en comparación con el régimen total, formado por más de un millar de inscritos, fue incrementándose en las décadas finales del siglo, adquiriendo un mayor rol dentro de la propia sociedad, hasta el punto de que varios de sus miembros acabaron ocupando cargos de relevancia. A ello, puede sumarse en cierto modo, la adopción, en el estatuto de esta sociedad de 1281, de San Eloy como patrono de la corporación, en contra de los santos relacionados con otras de las profesiones de la misma sociedad, aunque también San Eloy ha sido siempre el patrón de los herreros y, en definitiva, de los oficios del metal⁹.

Ante este auge potencial de los plateros en Bolonia, no era de extrañar que pronto iniciaran un corriente de escisión de la sociedad de los herreros, con el objetivo final de alcanzar la independencia, para así poder gestionar todas las cuestiones relativas al oficio sin depender de las decisiones de otros profesionales pertenecientes a diferentes trabajos. No obstante, éste no fue un proceso fácil y corto, sino que se desarrolló en el transcurso de varios años a base de una serie de pasos dirigidos a obtener la autonomía. La primera acción fue en el año 1288, fecha en la que los orfebres publicaron sus primeros estatutos, redactados por el notario boloñés Biagio Ubaldini. Mediante esta regulación propia pretendían disponer de una normativa especializada en su campo de acción, con una serie de artículos que miraran en favor del progreso de su ocupación: trabajo de los metales preciosos, controles, admisión, administración... No obstante, estas enmiendas eran tan solo un primer movimiento, dado que en el proemio se identificaban como miembros de la sociedad de los herreros y, seguidamente, juraban observar sus estatutos: “salvir semper statutis et reformationibus generalis societatis fabrorum”¹⁰.

Un lustro después, en el año 1293, los plateros llevaron a cabo una nueva acción, a través de la promulgación de unas nuevas ordenanzas, esta vez más ambiciosas y confrontadas a la autoridad que los herreros tenían sobre ellos, aunque siempre reconociendo la sumisión a estos últimos. En ellas, similares a las anteriores, se fijaba que los orfebres eligieran sus propios cargos previa autorización de los herreros. Si bien,

⁹ María Jesús Sanz Serrano, “Iconografía de San Eligio En La Europa Medieval”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2001), 257–271; Jacopo Voragine, *La Leyenda Dorada*, II (Madrid: Alianza Editorial, 1982), 980-981; Jean-Pierre Armand de La Porte des Vaulx, *Un Artiste Du VII Siècle: Eligius Aurifaber, Saint Eloi, Patron Des Ouvriers En Métaux* (Lille: L. Lefort, 1865).

¹⁰ Pini, *Oreficeria E Potere a Bologna*, 15.

aunque las relaciones entre ambos grupos ya eran mínimas, los plateros aún no gozaban de la suficiente capacidad para su gestión, por lo que de alguna manera se apoyaban en la estructura de los herreros¹¹. La emancipación definitiva, aún sin determinar, tuvo que lograrse entre 1293 y 1298, fecha de la primera matrícula de los orfebres. Por entonces, los plateros ya habían recorrido un largo proceso, que gracias al incremento del oficio había propiciado una base sólida y estable para su independencia. El primer paso, o al menos el primer dato que confirma esta autonomía, fue la primera matrícula separada de la sociedad de los herreros, llevada a cabo en el 1298, en la cual aparecen inscritos nada menos que doscientos cuarenta y dos artífices, una cantidad importante dentro del total de setecientos noventa y dos miembros de la sociedad de los herreros. Dato aún más sorprendente si se compara con los plateros localizados por aquel entonces en otras ciudades vecinas, caso de Milán, donde en 1311 no llegaban al centenar¹². Este hecho confirma las premisas iniciales de un oficio en continuo desarrollo durante la segunda mitad del siglo XIII, con un peso cada vez mayor y más específico dentro de la sociedad de los herreros que, finalmente, tuvo que ver como el floreciente estado de los orfebres desencadenó su separación. Ésta se alcanzó plenamente en el año 1299, fecha de publicación de un nuevo estatuto en el que los plateros, reconocidos por el Comune, se consideraban una sociedad propia: “societas aurificum”, llegando incluso más allá, al incluir una miniatura de San Eloy, como símbolo de reafirmación y posicionamiento social en el complicado sistema de las artes y oficios de Bolonia¹³.

El estatuto de 1299, a grandes rasgos una unificación de los dos anteriores, contemplaba ya una serie de puntos concretos, esencialmente enfocados a la elección, número y función de los diferentes cargos que debían desempeñarse para la administración y el buen gobierno del gremio. Por otro lado, las cuestiones relativas a las relaciones maestro-discípulo, a los miembros que podían ejercer la profesión, al trato con los forasteros y a los talleres, no eran sino una continuación de los capítulos precedentes¹⁴. En conclusión, las ventajosas circunstancias de estas décadas fueron propiciando una

¹¹ Wanda Samaja, *L'Arte Defli Orefici a Bologna Nei Secoli XIII E XIV* (Bologna: Cooperativa Tipografia Azzoguidi, 1935), 6-7.

¹² Acerca de los plateros milaneses, véase: Daniela Romagnoli, *Le Matricole Degli Orefici Di Milano: Per La Storia Della Scuola Di S. Eligio Dal 1311 Al 1773* (Milano: Associazione Orafa Lombarda, 1977); Buchi, *Gli Orafi a Milano*.

¹³ Archivio Stato Bologna (en adelante A.S.B.), *Capitano del Popolo, Società d'Arti e Armi*, B. IX bis.

¹⁴ Pini, *Oreficeria E Potere a Bologna*, 17.

identidad propia por parte de los maestros del arte de la plata, que no dudaron en iniciar un camino independiente dejando de lado la sumisión debida a los herreros.

3.2. Las Ordenanzas del siglo XIV y el desarrollo del Arte de la Platería en Bolonia

La independencia lograda a finales del siglo XIII por los plateros boloñeses llevó aparejada, junto a las vicisitudes de la nueva centuria, la promulgación de una serie de regulaciones, materializadas en unos estatutos que se fueron superponiendo a lo largo de todo el siglo, en función de las demandas y características de cada momento¹⁵. Éstas, estaban principalmente enfocadas hacia dos puntos. Por un lado, fijaban su atención en todo lo vinculado a la regulación del oficio, desde el acceso al mismo hasta las pautas a seguir para materializar un trabajo bien hecho, pasando especialmente por la buena reciprocidad entre los maestros. En un segundo plano, quedaba todo el aparato administrativo de la sociedad, es decir, la nominación de los cargos que debían de velar por los intereses generales de todos los artífices, así como cuidar y prevenir cualquier tipo de acción negativa entre los plateros. Para poder llevar a cabo estas cuestiones se establecía en las ordenanzas el nombramiento de cuatro *Ministrali*, al principio eran dos, cuya función era la de impartir justicia. Si bien, no podían actuar con tiranía ni soberbia, dado que había otros cuatro *Sindaci*, en un primer momento también dos, que vigilaban a los primeros y juzgaban su labor al finalizar su periodo de mandato. Otra figura que se añadió durante este siglo fue la del *Rettore*, encargado, junto con sus consejeros, de supervisar todos aquellos aspectos relacionados con el arte en sí, desde las técnicas empleadas hasta el control de los talleres y de los materiales. Junto a ellos se encontraban el *Massaro*, el *Notaio* y el *Nuncio*, destinados a cuestiones puramente administrativas. No obstante, existía una asamblea general donde se abordaban las cuestiones más importantes para su análisis y decisión, la cual cambió de número con el devenir del tiempo, pasando de necesitarse ochenta personas para someter las cuestiones a debate, a finalmente solo veinticinco¹⁶.

Este desarrollo de las ordenanzas fue de la mano de los hechos históricos que durante todo el periodo acontecieron en la ciudad, por entonces inmersa en una etapa convulsa con numerosos cambios que repercutían en los gremios de la misma. Con este nuevo panorama, los orfebres fueron insertándose en la sociedad boloñesa desde una

¹⁵ Acerca de la situación de los plateros en el transcurso de los siglos XIII y XIV, véase: Guizzardi, “Orefici a Bologna Tra Duecento E Trecento”, 197-220.

¹⁶ Samaja, *L'Arte Defli Orefici a Bologna*, 19-24.

nueva posición, derivada de su recién adquirida autonomía, la cual les otorgaba un trato de igual a igual con el resto de corporaciones. El primer paso fue la incorporación de plateros entre los representantes de la Sociedad de las Armas, es decir, la inclusión de estos maestros en el órgano de gobierno de la ciudad. También, a partir del 1338, entraron a formar parte de la *Zecca*, organismo destinado a acuñar la moneda que necesitaba de ellos para evitar falsificaciones y engaños, de modo que los orfebres se convirtieron en un instrumento básico para el control de la moneda boloñesa, circunstancia común en otras ciudades¹⁷. Un último ejemplo que corrobora la rápida inmersión de los plateros en el regimiento de la vida pública de la ciudad fue también su presencia en el *Foro dei Mercanti*, tribunal destinado a valorar y juzgar todos aquellos asuntos económicos¹⁸.

En definitiva, los plateros pronto se igualaron al resto de las artes y oficios y ocuparon importantes lugares en los medios de gobierno local. Si bien, este camino no estuvo lleno de facilidades y tampoco se prolongó mucho en el tiempo, debido a la llegada de nuevos gobernantes que cambiaron el régimen establecido. Así, la llegada del cardenal legado Bertrando del Poggetto en 1327 acabó con la gestión de las corporaciones, que desde entonces vivieron un periodo de incertidumbre y, en cierta medida, decadencia. A pesar de todo, la actividad artística y comercial continuó su curso, con mayores o menores altibajos, y los plateros intercambiaron fluidas relaciones con otras sociedades, caso de los miembros del Arte de la Seda y con los del Arte del Tejido con quienes compartían los trabajos de oro y plata incluidos en los tejidos, lo que ocasionó alguna disputa acerca de los límites y las obligaciones de cada uno, al pretender los plateros controlar todos aquellos objetos hechos para el hombre o la mujer que incorporaran cosas de oro o plata, para valorar si estos eran de buena o mala calidad, chocando directamente con los estatutos de otras corporaciones, caso de las mencionadas, que no aceptaban esta injerencia de los orfebres¹⁹. No obstante, la relación no fue agradable con todas las corporaciones, debido a los problemas con los *Cambiatori*, aquellos autorizados a la venta de materias preciosas y, por tanto, dentro del mismo campo de acción que los orfebres. Este malestar se hizo más notable una vez que las nuevas disposiciones emanadas del

¹⁷ Pini, “Cento Anni Di Storia Degli Orefici Bolognesi”: 155-156.

¹⁸ El tribunal estaba compuesto por los gremios más importantes de la ciudad: Cambiatori, Mercanti, Beccai, Drappieri, Strazzaroli, Merciai, Callegari, Bombasari, Fabbri, Arte della Seta e Arte della Lana, véase: Lia Gheza Fabbri, *L'organizzazione Del Lavoro in Una Economia Urbana. Le Società d'Arti a Bologna Nei Secoli XVI E XVII* (Bologna: CLUEB, 1988), 27.

¹⁹ B.C.A.B. 17. Sez. Civ. e Polit. Caps. S4, Posiz. IV, nº9, y Raccolta Malvezzi De' Medici, Cart. 312, fasc. 7.

estatuto de 1336, a través del cual se actualizaban los capítulos, por ejemplo, mediante la inclusión de un mayor control acerca del oficio, con la incorporación de la figura del *Rettore*, permitieron también a los orfebres vender la materia prima, hasta entonces una acción reservada a los *Cambiatori*, quienes vieron amenazado su medio de vida.

A mediados de siglo, los plateros tuvieron que hacer frente a uno de los problemas más relevantes planteados hasta el momento. En 1355, el primer magistrado de la ciudad, llamado *Podestà*, inició un proceso contra veintidós miembros de la corporación, a los cuales acusaba de haber cometido fraude de forma reiterativa a lo largo de varias décadas²⁰. El motivo no era otro sino la elaboración de piezas por debajo del valor de la bondad, establecido desde los estatutos del 1299 en 9 onzas y 22 dineros, mientras que ellos estaban empleando por su libre interés y voluntad 9 onzas y 12 dineros. Para dar explicaciones ante esta ilegalidad fueron llamados a comparecer ante el tribunal, aunque los orfebres, en un gesto de superioridad y soberbia, enviaron a un representante, el notario de la sociedad Francesco di Buvalello. Éste, días después, presentó una instancia con la defensa de los artífices, quienes se lamentaban de las graves acusaciones vertidas sobre ellos, argumentando, que el estatuto esgrimido estaba desfasado y no había sido rubricado por los nuevos gobernantes. También, exponían que la moneda boloñesa, *bolognino grosso*, se había devaluado con el paso de los años y que por tanto era necesario adaptarse a las nuevas circunstancias del mercado, sino no podrían hacer frente a las piezas de plata llegadas del exterior, lo que explicaría que los mecanismos de control del propio gremio no hubieran intervenido. Sin embargo, la defensa no fue tenida en cuenta y fueron condenados al pago de diversas cantidades comprendidas entre las veinte y cincuenta liras por cabeza en el plazo de ocho días. Ante esta grave situación, los orfebres decidieron acudir a Giovanni da Oleggio, gobernador de la ciudad cuya autoridad era la única que podría liberarles de la sanción. Por entonces, Bolonia celebraba la paz con Bernabò Visconti, y los plateros no dudaron en contribuir a los fastos en honor a Oleggio, quien en agradecimiento emitió un decreto cancelando las penas impuestas²¹.

²⁰ Algunos de los acusados fueron: Andrea Ugolini, Giovanni de Anellis, Giacomo Bernardi, Andrea Bilacqua, Branca maestro Mani, Pietro di Amedeo di Alberto di Calvo, Pietro Canovini, Colao di Gigliola, Guglielmo Francesco Diotefe, Lenius Bernardini, Fabiano di Mino, Maxignolus di Masini, Andrea di Bartolomeo, Ghislardi Fulcerio, Giacomo Ottoboni, Pietro di Giovanni, Pietro di Rodoaldo, Pietro di Brunalleli y Maestro Siro di Gerardo, véase: Corelli Grappadelli, “Orafi E Argentieri a Bologna”: 182.

²¹ Este litigio ha sido ampliamente tratado por Lino Sighinolfi, véase: Sighinolfi, “Sulla Lega Dell’argento E Gli Statuti Degli Orefici Di Bologna”: 5-22.

El resultado de este proceso derivó en unas nuevas ordenanzas en el año 1356, a través de las cuales se materializaron las nuevas medidas. En primer lugar, quedaba fijado el valor de la ley en 9 onzas y 12 dineros, conforme a lo estipulado por los plateros. Seguidamente se abordaban cuestiones referentes a la venta de objetos de menor valor, a la distribución del carbón o, incluso, sobre los anillos de oro. Si bien, en estos estatutos quedaba patente la sumisión de los plateros al poder de Oleggio, quien, a través de su vicario general, Giovanni da Siena, había confirmado y aprobado el nuevo reglamento²². Sin embargo, a pesar de todo el revuelo creando, tres años después, los orfebres solicitaron la vuelta de la ley a 9 onzas y 22 dineros, momento en el que intervinieron los *Cambiatori* demandando claridad en el asunto, ya que a ellos también le atañía y les afectaba en su lucha contra los plateros, cuya reivindicación no encontró respaldo en el Consiglio degli Anziani, que aludieron a la observancia del estatuto del 1356. Con todo, en las nuevas ordenanzas de 1383 se volvió a la cantidad original, 9 onzas y 22 dineros²³.

Después del periodo de dominio de la Iglesia, una vez que el cardenal Alborno liberó la ciudad de la tiranía de Oleggio, la ciudad se rebeló en 1376, alcanzando el segundo gobierno del pueblo. Éste, aun con ciertas limitaciones, emulaba al gobierno del siglo XIII, cuando las corporaciones gozaban de poder político. Por este motivo, y como viene siendo la tónica general, la mayoría de sociedades iniciaron una reforma de sus estatutos para adecuarlos a la nueva situación. Los plateros fueron uno de estos grupos que renovaron sus ordenanzas en el 1383, sobre la base de las de 1356, a las que sumaron una serie de capítulos referentes a las funciones de los cargos del gremio y a la organización del trabajo. Dentro de este último bloque se enmarcaban un conjunto de medidas de carácter proteccionista, como el incremento de las tasas o mayores trabas para los forasteros, las cuales tendían hacia un monopolio que fue denunciado por el gobierno local, que alertó de la situación antes de rubricar la nueva normativa. En definitiva, el nuevo orden jurídico evidenciaba las dificultades de esta centuria, lejos del esplendoroso final del siglo pasado²⁴.

Así, el siglo XIV supuso para la corporación un periodo de grandes cambios. Al inicio floreciente, donde pronto adquirieron una preeminencia social en los estamentos del poder, se contrapuso una etapa central de grandes convulsiones y de pérdida de peso

²² Pini, *Oreficeria E Potere a Bologna*, 21.

²³ Pini, "Cento Anni Di Storia Degli Orefici Bolognesi": 159.

²⁴ Samaja, *L'Arte Degli Orefici a Bologna*, 20.

y control político, al igual que el resto de agrupaciones. Si bien, el retorno de la libertad a finales de la centuria solo fue un breve espejismo de los gloriosos tiempos pasados. Con todo ello, frente a la dependencia de los herreros que tuvieron anteriormente, los plateros pudieron desarrollar su oficio con total libertad, incrementando sus ganancias y su prosperidad a pesar de los cambios acaecidos en la ciudad. Dicho desarrollo quedó patente en una serie de piezas que documentan la primacía del arte de la platería en Bolonia. Por ejemplo, en el año 1301 fue comisionada a los orfebres la ejecución de una estatua en bronce del papa Bonifacio VIII para el *Palazzo della Biada*, realizada finalmente por el sienés afincado en Bolonia Manno di Bandino. Este encargo demostraba el rol adquirido por los plateros, dado que normalmente los destinatarios de este tipo de obras eran escultores²⁵. No obstante, donde mejor quedó reflejado el encumbramiento de las artes del metal en esta etapa fue en el amplio número de relicarios localizados en diferentes templos de la ciudad, especialmente en Santo Domingo y en San Petronio. Singular interés tiene el relicario de San Petronio elaborado por Jacopo Roseto en el año 1380. El nuevo gobierno quiso potenciar el culto al patrón a través de la comisión de esta pieza, que contó con las generosas aportaciones de los diferentes grupos de la sociedad boloñesa, entre ellos de los plateros, cuyo escudo aparece dos veces sobre el relicario, en un claro signo de afirmación y poder de cara a la sociedad²⁶. Una vinculación, la de los plateros con San Petronio, que se reflejó también en las ordenanzas de este siglo, en las que San Eloy aparecía junto a San Petronio a los pies de la Virgen.

Frente a este periodo tan convulso y lleno de cambios legislativos, se contraponen una larga etapa, la del siglo XV, en la que la ausencia documental impide conocer los cambios que afectaron a la corporación. Solo se conservan algunas noticias en las que se advierte como los orfebres acabaron siendo los encargados de la *Zecca*, dado que en el 1472 se confirmó como los maestros del oro y de la plata son los más adecuados para proporcionar las personas más cualificadas para el desarrollo de la actividad monetaria. Entre ellas, en 1506 se encontraba Francesco Raibolini, célebre pintor del renacimiento boloñés que empezó su carrera artística como orfebre al frente de la *Zecca*. Esta situación

²⁵ Pini, “La Statua Di Bonifacio VIII”: 231-240; Stefano Tumidei, “Statua Di Bonifacio VIII”, en *Duecento, Forme E Colori Del Medioevo a Bologna*, ed. Massimo Medica (Venezia: Marsilio, 2000), 398–400.

²⁶ Pizzi, “Jacopo Roseto Orafo”: 200-219; Trento, “Tracciato per L’oreficeria a Bologna”: 234.

se mantuvo durante todo el siglo XV y gran parte del XVI, momento en el que se encuentran al frente del organismo Oriente Canonici y Giacomo Stella²⁷.

3.3. Las Ordenanzas de 1572

Después de las ordenanzas de 1383, no hay constancia documental de que la sociedad de los plateros de Bolonia publicase un nuevo reglamento a lo largo del siglo XV o durante la primera mitad del XVI. Hubo que esperar hasta 1572 para que la corporación llevara a cabo un nuevo estatuto para adaptarse a la actual situación que, como no podía ser de otra forma, distaba mucho del periodo de la anterior reglamentación [**Apéndice Ordenanzas del Gremio de Plateros de Bolonia de 1572**]. De hecho, en el proemio de las nuevas ordenanzas quedaba patente este problema: “... trovano quelli esser parte ridotti in abuso, e parte ancora senza osservaza, Ne ancora a tutti li casi, fraudi, inganni (ch’ogni giorno si scoprono) gli antecessori...”²⁸. En esta introducción, por tanto, los maestros dejaron plasmado el motivo de su elaboración, que no era sino adaptarse a la nueva realidad, debido a que el ejercicio que ellos realizaban necesitaba de una normativa actualizada a través de la cual legislar todos los aspectos relacionados al desarrollo normal de la profesión, subrayando el deseo de los artistas de evitar los fraudes que regularmente se estaban acometiendo. No obstante, no rechazaban el anterior estatuto, posiblemente el de 1383, aunque si apuntaban que era reducido y que no englobaba todos los aspectos necesarios, lo que estaba generando ciertas licencias por parte de algunos artífices, que se valían del vacío legal para realizar sus acciones. De este modo, y partiendo de la base de los anteriores estatutos del propio gremio, a lo que se sumaba la legislación de la propia ciudad, decidieron en 1565 comenzar los trámites para la elaboración de las ordenanzas bajo la autoridad de Paolo Emilio Borgosani, *Massaro* del Colegio, Allesandro Cecca, *Massaro* del Arte, Vincenzo Claricini, *Rettore* y Girolama Facciolo, Cosmo Merlino y Filippo Borgosani, *Mestrali*. El nuevo estatuto fue aprobado por el Senado de la ciudad en diciembre de 1572, si bien, hacía 1583 aún existía algún tipo de malentendido con el Cardenal legado acerca de la rúbrica de los mismos²⁹.

Estas ordenanzas, siguiendo el esquema de las anteriores, estaban divididas en dos secciones. Por un lado, se encontraban todas aquellas cuestiones referentes a la estructura

²⁷ Giunchi Zanardi, “Ars Aurificum: Gli Orafi a Bologna”: 343–351.

²⁸ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell’honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Proemio*, s.n.

²⁹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all’Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Orefici, 1583.

de la corporación, en especial a sus cargos, al método de elección de los mismos y a sus funciones y obligaciones. En segundo lugar, un amplio número de capítulos estaban enfocados a regular la actividad artística, desde el acceso a la corporación hasta todo lo concernientes a la elaboración y venta de las piezas, sin olvidar las relaciones con los maestros forasteros o la ubicación de los talleres. Si bien, antes de empezar con el desarrollo de todas estas cuestiones, se marcaba en el primer capítulo la jurisdicción que ejercía la compañía. Nadie, salvo autorización expresa, podía reunirse con otros maestros para tratar asuntos concernientes a la sociedad. Estos solo se debatían en la casa de la corporación, estando presentes todos los maestros matriculados, mayores de veinte años y que no estuvieran en otro gremio, bajo pena de cinco *bolognini*, a excepción de aquellos que estuvieran impedidos. Con todo, para poder entablar debate y tomar decisiones debían de haber reunidos mínimo veintidós maestros, entre los cuales debían de obtenerse dos tercios de las habas blancas para aprobar lo dispuesto. Esta cifra aumentaba a treinta y dos y a tres cuartos en el caso de que las decisiones afectaran a los bienes, derechos y estatutos del gremio. Dicho número no siempre se mantuvo igual, dado que en algunas ocasiones los presentes eran menos y no podían tomar las decisiones. Por ejemplo, en 1631, de los veinticuatro necesarios solo había diecisiete, por lo que los plateros enviaron un memorial al Senado para buscar una solución, ya que las decisiones no tenían validez con tan limitado número de maestros, situación que volvió a repetirse dos años después³⁰. Otras cuestiones de intendencia abordadas en esta introducción, precisaban que no podían tratarse dos cuestiones iguales el mismo día sino había alguna modificación, que había que avisar de las reuniones con una antelación definida y que debía de reinar la concordia en los debates: “... ogni cosa si facci con fraterno amore, e buon consiglio ad honore, e utile di detta Compagnia, e senza alcuna controurseia, quale molte volte sogliono nascere, non ascoltandosi l’uno l’altro pacificamente (...) non debba, ne ardischo di far strepito, romore o tumulto...”³¹. No obstante, estas asambleas fueron un foco de problemas, como el ocasionado en el año 1610, momento en el que los maestros, Costanzo Andrioli, Pietro Francesco Baldini, Andrea Balestri, Francesco Balzani, Virgilio Balzani, Galeazzo Dalle, Cesare Gessi, Marco Aurelio Quaquarelli, Orazio Salani, Giovanni Battista Stella y el rector de los orfebres de ese año, Arnoaldo Arnoaldi, emitieron un memorial al Senado

³⁰ A.S.B. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all’Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Memoriale, 1631.

³¹ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell’honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. I. Della Giurisdittione e Congregatione del Corporale della Compagnia*, 1–3.

quejándose acerca de la acumulación de votos derivada de la endogamia típica del oficio. El caso era que diecisiete de los cuarenta artífices estaban enmarcados en solo cuatro familias, con el consecuente poder numérico que ello ocasionaba. Ante esta problemática el poder civil interpuso la limitación de votos por familia, tal y como había hecho previamente en otros grupos³².

Las decisiones tomadas en esta asamblea tenían un carácter preeminente, aunque para evitar reunir constantemente a todos los maestros, existían una serie de medios y personas que se ocupaban de regir la vida diaria de la corporación. En primera instancia estaba el Consejo, órgano que aglutinaba a todos los cargos del momento y a los precedentes, a modo de un gobierno reducido formado por trece personas que tomaban las decisiones al respecto, siempre con dos tercios a favor³³. En este consejo estaba los cargos electos ya citados en las ordenanzas medievales, aunque el proceso de elección, los requisitos y las funciones habían sido modificadas por el propio paso del tiempo. La elección de los cargos suponía uno de los procesos más cuidados y meticulosos de la corporación, con todo un ritual dispuesto para velar por la integridad del nombramiento. Todo comenzaba con la elección por parte de los cargos del momento de seis maestros de familias independientes, entre los más seniors de la corporación, garantes de experiencia y buena conducta. De los seis quedaban finalmente tres que, junto al resto de cargos, debían de elaborar un listado de aquellos hombres que cumplieran una serie de requisitos. Generalmente tenían que estar matriculados y haber ejercido cinco años, ser boloñeses, mayores de veinte años, gozar de buena fama y estar al corriente de los pagos. Más concretamente, para *Massaro* y *Rettore*, había que tener treinta años y ser padre de familia. A continuación, el notario, en función del cumplimiento de estos requisitos, elaboraba un listado del que salían elegidos aquellos que lograban la mayor parte de las habas blancas en el siguiente orden: *Massaro*, *Rettore*, *Mestrali* y *Nontio*, quedando el resto en la reserva³⁴. Dicha elección se llevaba a cabo dos veces al año, en junio y diciembre, y tras ella juraban el cargo y las normas inherentes al mismo³⁵.

³² A.S.B. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Memoriale, 1610.

³³ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. II. Del Consiglio di detta Compagnia*, 3–4.

³⁴ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. III. Della elettione del Massaro, Officiali*, 4–5.

³⁵ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. IV. Delle estrattioni degli Offiali, e loro giuramento*, 5–7.

El cargo principal recaía sobre el *Massaro*, quien junto a los tres *Ministrali*, debía de velar por el buen funcionamiento de la corporación, gestionando los bienes de la compañía, casas, talleres, tiendas, habitaciones o tierras, y mediar para el buen entendimiento entre los miembros del arte de la platería, actuando como un interlocutor en las cuestiones, dudas o problemas que pudieran surgir entre los artífices: “et debe hauere diligente, e sollicita cura di tenere la Compagnia, & obediendi in pace, conoscendo, terminando, & ispedendo amoreuolmente, & sommariamente còla pura...”³⁶. En definitiva, eran los encargados de impartir justicia y de materializar los requerimientos y denuncias necesarias contra todos aquellos que incumplieran los estatutos, en los que se destaca especialmente a los que cometieran fraude con el valor del oro y de la plata³⁷. Para poder realizar estas funciones, los estatutos proveían al *Massaro* de un régimen especial, a través del cual podía actuar con plenos poderes para evitar procesos o juicios largos, indagando o citando a declarar a cualquiera, intentando siempre resolver los asuntos a la menor brevedad posible. También, podía emitir un dictamen que debía de ser acatado, siendo posible su apelación solamente ante los *Sindici*, es decir, ante aquellos que controlaban al propio *Massaro*³⁸. Por todo su trabajo recibía un estipendio de cuatro liras de *bolognini* al finalizar su semestre³⁹.

Otro de los cargos con mayor peso en la corporación era el *Rettore*, figura presente en los estatutos desde 1336. Éste era el supervisor de todos aquellos aspectos vinculados a la elaboración de las piezas de oro y plata. En líneas generales tenía que asegurar que las hechuras vendidas en la ciudad eran conforme a la ley establecida, función para la que se le otorgaban al inicio de su mandato los útiles para poder hacer las pruebas del toque y el parangón. El *Rettore* se hacía acompañar de dos consejeros, con los cuales, entre otras actuaciones, visitaba los talleres y las tiendas de los maestros matriculados, donde podía indagar y tomar pruebas de todo lo que estimara conveniente, sin tener que dar

³⁶ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. V. Del officio del Massaro, e Ministrali, e loro giurisdittione*, 7–8.

³⁷ El fraude estaba penado gravemente en la ciudad, hasta el punto de que en alguna ocasión conllevaba la pena de muerte, tal y como le sucedió al platero Giorgio Bonetti en 1711, quien había cometido engao a la hora de valorar, como miembro del Monte di Pietà, diversas barras falsas como de oro y plata, causando un daño estimado en quincemil escudos, véase: B.C.A.B. Ms. B 133, Oretti, *Notizie de Professori Del Disegno Cioe' Pittori, Scultori E' Architetti Bolognesi*, 242.

³⁸ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. VI. Del modo di render ragione per il Massaro, Ministrali*, 8–10.

³⁹ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XVI, Delli salari ordinari degli Officiali, altri Ministri di detta Compagnia*, 19–20.

explicaciones: “... una uolta uisitare le bottegue di dett’ Arte, & con diligentia cercare, & inuestigare s’in quelle si lauora di buon oro, e di buon argento...”⁴⁰. A este respecto, se conservan en el Archivo de Estado de Bolonia, la relación de bienes presentes en los negocios de los plateros activos en el año 1625. Estos inventarios permiten conocer el estado de la platería boloñesa en la primera mitad del siglo XVII, por ejemplo, el maestro Francesco Dozza, estaba especializado en la elaboración y venta de anillos, de entre los que, sumando todas las clases, con piedras de todo tipo, tenía un centenar. A estos hay que sumar una serie de cruces de oro, y un menor número de objetos en plata, de entre los cuales sobresalían unas pequeñas cajas de plata, que harían las veces de joyero para los anillos. De modo que, se puede decir que Dozza había enfocado su actividad hacia la joyería⁴¹.

No obstante, el *Rettore* tenía otro campo de trabajo si cabe aún más importante. Tenía que observar y controlar que los mercaderes y demás vendedores afines al comercio del metal cumplieran también con las normas preestablecidas, así que podía actuar contra quien él estipulara que no lo estaba haciendo, controlando sus objetos y sancionándolo. Igualmente, en esta línea, debía prohibir a los mercaderes vender en la ciudad, salvo que estuvieran en ella por un tiempo determinado, para lo que él tenía que sellar las piezas, siempre y cuando fueran del valor correspondiente⁴². Y es que, una de las grandes preocupaciones de las congregaciones de artes y oficios era la competencia, tanto entre miembros de otras artes como con personas de la misma profesión llegadas de otras ciudades. Por ello, las ordenanzas de 1572 disponían varios capítulos para la regulación de este hecho, de modo que se pudiera actuar en favor de los maestros honestos de este arte matriculados, quienes trabajaban diariamente y pagaban sus tasas conforme a lo indicado. En general, a los plateros les preocupaba la presencia de los joyeros, mercaderes y revendedores forasteros que bajo la excusa de estar de paso en Bolonia se establecían por un largo periodo para vender sus productos, los cuales, según los miembros del gremio, no contaban con la ley establecida, argumento poco sustancial dado que lo que intentaban era limitar el negocio para su beneficio. Por otro lado, también alertaban acerca

⁴⁰ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell’honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. VIII, Dell’officio del Rettore*, 11.

⁴¹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all’Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. *Inventario di Bottege*, 1625.

⁴² B.C.A.B. *Statuti et ordinatio ni dell’honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. VIII, Dell’officio del Rettore*, 11–12.

de aquellos maestros matriculados en Bolonia que ayudaban a estos mercaderes a cambio de una parte de las ganancias, así como de las visitas de los vendedores a casas privadas, lo que producía no solo la venta de alhajas de menor valor sino un grave perjuicio para la economía local y para la vergüenza de este noble arte: “... con gran danno della Città, & vergogna di dett’Arte...”⁴³. Para evitar esta situación la corporación estableció las premisas ya citadas, obligación de cualquier mercader que quisiera vender piezas de oro y plata de presentarse ante el *Rettore* del arte, quien debía de validar la calidad de las piezas mediante el examen de las mismas, controlando también que el susodicho comerciante solo vendiera las obras por un espacio de tiempo determinado, venta que no podía ser ni en las vías públicas ni en las plazas. Incluso, el control llegó a ser tan exhaustivo que se podía llegar a marcar las cajas con las herramientas de trabajo para impedir que durante su estancia en la ciudad fabricaran objetos⁴⁴. A este respecto, en 1603 se emitió un bando, aprobado por el obispo Marsilio Landriani, vice legado de Bolonia, a través del cual se reguló que aquellos trabajos llegados de otras ciudades, aun siendo de otro valor, se podrían vender libremente si llevaban las marcas de la ciudad de fabricación, mientras que en el caso de aquellas que no llevaran los sellos correspondientes, antes de venderse debían de ser revisadas y selladas por el ensayador local, una nueva figura que otorgaba el sello de garantía de la ciudad de Bolonia, representado por un león, y su marca personal⁴⁵. En definitiva, el gremio intentaba vetar a todos aquellos, incluidas las mujeres, que fueran negociando con el arte de la platería a espaldas de la sociedad, sobrepasando el marco legal constituido para ello, bajo pena de cincuenta liras: “Prohibendo ancora (...) qualunque donna l’andare uendendo, o riuendendo barratando, ouero altrimenti contrattando per la città, alcuna cosa pertinenete all’Arte d’Oreuefaria...”⁴⁶.

Otros cargos del gremio eran el *Depositario*, persona encargada de registrar las entradas y salidas de dinero de la sociedad, administrando los caudales y custodiando todos los documentos sensibles. Este cargo era por tanto una figura relevante, ya que controlaba el dinero, por este motivo era obligado a dar cien escudos de oro como garantía

⁴³ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell’honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. IX, Delli gioiellieri, mercanti forestieri*, 12–13.

⁴⁴ *Ibid.*, 13.

⁴⁵ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all’Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Bando 23 de diciembre de 1603.

⁴⁶ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell’honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. X, Delli Pegulotti, Rivenditori*, 14.

y además estaba tutelado por dos *Sindaci*, destinados exclusivamente a asegurar que el *Depositario* actuaba lealmente⁴⁷. La figura de los *Sindaci* también se empleaba como contrapunto del poder del *Massaro*, *Rettore* y *Ministrali*. Estos, elegidos entre los maestros de mayor edad y experiencia, supervisaban que los cargos electos cumplieran con sus funciones dentro de lo dispuesto en los estatutos. Para ello, al finalizar los seis meses, escuchaban cuantas quejas se hubieran procedido contra los cargos y en base al estudio de las mismas dictaban una resolución final sin posible apelación⁴⁸. También existía la figura del *Notario*, quien para asegurar la credibilidad y transparencia de la sociedad era escogido de entre los notarios boloñeses, de modo que fuera independiente al arte de la platería, para no tener así intereses contrapuestos con ninguno de los maestros, tal y como se especificó en un memorial de 1631⁴⁹. Su función era básicamente controlar que todos actuaban dentro de las leyes ciudadanas, asegurando que todos los procesos del gremio se ejecutaban por los cauces adecuados y pertinentes⁵⁰. Un cargo fundamental para la ciudad que dependía directamente de los plateros era el *Giustatore de marchi*, responsable de ajustar las balanzas y los pesos de todas aquellas personas que los empleaban en su profesión, conforme al marco del Comune de Bolonia, refrendando con su sello y con el de la ciudad que éstas estaban perfectamente ajustadas⁵¹. En este sentido, se emitió un bando en el año 1600 por el cual se ordenaba a todo aquel maestro de cualquier arte u oficio a acudir dos veces al año ante el diputado para las balanzas y pesos para que éste verificara la idoneidad de las mismas⁵². Por último, debe señalarse la presencia del *Nontio*, un individuo encargado de la infraestructura, cuidando de la casa de la congregación, custodiando los paramentos de la misa y avisando de las reuniones⁵³.

⁴⁷ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna* (1572). 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XI, Del Depositario, e suo officio, e sindacato*, 14–16.

⁴⁸ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna* (1572). 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXII, Delli Sindici, sindacato del Massaro, Rettore e Ministrali*, 23-24.

⁴⁹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Memorial, 1631.

⁵⁰ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna* (1572). 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XIX, Del Notario, e suo officio*, 22.

⁵¹ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna* (1572). 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXIII, Dell'elettione del Giustatore de' marchi, e bilanze e suo officio*, 24–26.

⁵² A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Bando 5 de enero de 1600.

⁵³ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna* (1572). 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXXVI, Del Nontio, e suo officio*, 36.

Si por algo se caracterizaban las corporaciones gremiales era por su estructura cerrada y limitada, una actitud que respondía al intento por lograr un mayor proteccionismo para los maestros del arte en cuestión, como se ha tratado anteriormente. Para poder controlar este aspecto los plateros boloñeses, tal y como sucedía en el resto de ciudades europeas, establecieron una serie de parámetros para ingresar en la compañía y ejercer libremente el arte de la platería. Entre los criterios a cumplir estaba en primer lugar ser ciudadano de origen boloñés, una de las premisas más discutidas ya que se planteaba la posibilidad de acceder si se era ciudadano por privilegio, una cuestión que fue discutida en 1583⁵⁴. Otros requisitos eran gozar de buena conducta y fama, haber ejercido el oficio los cinco años precedentes en la misma ciudad y en el barrio de los orfebres, así como estar al corriente de las tasas. Si bien, antes de su ingreso tenía que obtener el beneplácito en primera instancia del Consejo y en segunda de la asamblea general. Finalmente, debía de pagar una cantidad por la inscripción, que en el caso de ser familiar de otro platero era reducida⁵⁵. En el sentido contrario, tenían prohibido el acceso aquellos que hubieran cometido algún tipo de fraude, recayendo la sanción si entraban sobre los dirigentes de la compañía, entre cuyas obligaciones estaba la de cerciorarse regularmente de que en el Consorcio de Bolonia no hubiera ninguna causa abierta contra ninguno de los plateros matriculados o aspirantes⁵⁶.

Una vez aceptados tenían que cumplir con unas normas básicas, entre las que se encontraban la obligatoriedad de establecerse en el área de los orfebres, *Ruga degli Orefici*, donde trabajarían el noble arte de la platería, a excepción de los hebreos, quienes de ninguna manera podría ocuparse en este oficio⁵⁷. La indicación expresa de reunir los talleres de todos los plateros en la misma zona respondía a razones prácticas, dado que agilizaba y facilitaba la labor de los diferentes responsables del gremio, encargados de velar por el buen cumplimiento de los estatutos. La zona de los artífices de este arte estaba dispuesta en el centro de la ciudad, ocupando una de las calles más transitadas y mejor situadas, junto a los miembros del Arte de la *Spadarie* y de la *Calzolarie*, en las

⁵⁴ A.S.B. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Memorial, 1583.

⁵⁵ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XII, Del modo d'entrare nella Compagnia*, 16–17.

⁵⁶ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XIII, De quelli che sono prohibiti d'entrare nella detta Compagnia*, 17–18.

⁵⁷ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XIV, Degli obedienti esercitanti l'Arte nella Città*, 18–19.

inmediaciones de la catedral. Allí debían de ubicarse todos los maestros, bajo pena de cien liras para todo aquel individuo vinculado al arte de la platería que tuviera su taller, tienda o residencia fuera de este enclave. Sin embargo, no siempre se cumplió con esta orden, por lo que los orfebres tuvieron que recurrir a la justicia ordinaria para que no proliferasen los obradores fuera de este barrio, como ocurrió a mediados del siglo XVII⁵⁸, y durante el siglo XVIII, donde puede mencionarse el caso de Nicola Fontana, quien solicitó en 1789 poderse establecer fuera de la zona establecida para poder tener mayores posibilidades de venta, algo a lo que se negó la corporación esgrimiendo que iba contra los estatutos⁵⁹, y el de Angelo Michele Calzolari, acusado en 1745 de tener tienda fuera del enclave permitido, aunque finalmente logró varias prorrogas para no cerrarla⁶⁰, pudiendo corresponderse su tienda con aquella situada fuera de la zona en el recuento de 1746, donde se recogen cuarenta y cuatro en total, una fuera, siete en las vías adyacentes y el resto en la Via degli Orefici⁶¹. Si bien, al respecto de la instalación de los talleres, para los artífices extranjeros los impedimentos y las trabas eran varias, ya que les obligaban a haber residido en la ciudad durante cinco años con su familia, el mismo tiempo que había tenido que ejercer el oficio sin negligencia, cumpliendo los estatutos y, por supuesto, pagando la tasa correspondiente, en su caso trescientos escudos⁶².

En este mismo sentido, la obligación de permanecer en un lugar acotado estaba también relacionada con otros problemas habituales, dadas las referencias explícitas y detalladas que de ellos se hacen en las ordenanzas. Por un lado, para evitar las envidias entre maestros ninguno podía alquilar un taller a otro platero. De igual modo, en esos talleres nadie debía de dar trabajo a otro aprendiz que hubiera dejado a su maestro sin la licencia oportuna, obligándole al alumno a regresar bajo la tutela de su maestro. Asimismo, para el caso de los empleados que no tuvieran el grado de maestría existía la obligación por parte del maestro de no aceptarlos hasta saber si éstos no tenían deudas

⁵⁸ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Orefici.

⁵⁹ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 167.

⁶⁰ *Ibid.*, 127. Esta situación temporal estaba contemplada en las ordenanzas de 1672, refiriéndose en el Capítulo XXXV a que aquellos plateros que por necesidad o causa urgente tuvieran que trabajar en otro lugar por un periodo de tiempo, deberían de solicitar la licencia oportuna y demostrar las motivaciones que les llevaban a solicitar esa petición, jurando que no lo hacían por comodidad.

⁶¹ Bertoli Barsotti, *Argenteria Sacra a Bologna*, 3.

⁶² B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXVII, Che alcuno non apri bottega, se non in certo modo*, 28-29.

con los anteriores obradores donde habían trabajado, corriendo este segundo maestro con las penas del empleado en caso de que éste no satisficiera sus compromisos⁶³.

Otra de las secciones esenciales y fundamentales de las ordenanzas eran las referidas al propio material del arte, es decir, al oro y a la plata, a su calidad y a las técnicas empleadas para su hechura. El artículo veintiocho establecía el valor de la plata en 20 dineros y 9 onzas mientras que para el oro era de 21 dineros y $\frac{3}{4}$ por onza, valores que de no cumplirse se punirían con tres *bolognini* por onza que pesara la pieza, aumentándose la sanción conforme la diferencia fuera mayor. Así, por ejemplo, si el oro tenía un dinero menor de la cantidad ordenada la pena sería de siete *bolognini*⁶⁴. Seguidamente se indicaba que las soldaduras utilizadas tenían que tener tres partes de oro, sancionándose también la reducción⁶⁵. Con esta serie de capítulos la corporación quería evitar a todas luces la elaboración y la venta de obras falsas, dado que ello suponía un daño al estatus y a la reputación del oficio, y por ende de todos los maestros honestos dedicados a la profesión en Bolonia. En este apartado también es interesante la prohibición que se hace sobre aquellas personas que vendían objetos dorados o sobredorados fuera de los límites de su espacio, imponiéndoles una pena de veinticinco liras⁶⁶. En definitiva, había un exhaustivo control acerca de las piezas que se trabajaban y vendían en la ciudad, previniéndose que cumplieran con lo estipulado. Ello se alcanzaba con la obligación de que cada taller tuviera una insignia que lo diferenciara de los otros, un sello propio, una balanza con el sello de la ciudad y el parangón para el oro y la plata y, finalmente, con las inspecciones regulares que los visitantes debían de llevar a cabo⁶⁷. A este respecto, fueron varios los bandos publicados acerca de la ley que debía de seguirse acerca del oro y la plata. A comienzos del siglo XVII los orfebres emitieron un listado con algunas

⁶³ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna* (1572). 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXVI, Che non s'incantino le botteghe, e li discepoli, e del modo d'accettare li lavoranti*, 27–28.

⁶⁴ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna* (1572). 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXVIII, Della lega dell'oro, dell'argento che s'hanno da mantenere*, 29–30.

⁶⁵ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna* (1572). 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXIX, Diche qualità hanno da essere le saldature delli lavori d'oro, e d'argento*, 30–31.

⁶⁶ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna* (1572). 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXXI, Che non si facciano lavori falsi, che non si vendino lavori finti, se non in certo modo*, 32–33.

⁶⁷ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna* (1572). 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. XXXIII, Che ciascun Maestro tenghi il segno, le tocche, il paragone, e le bilanze, il marco*, 33–34.

razones a través de las cuales esgrimían porque no podían emplear el valor para el oro de 21 dineros y $\frac{3}{4}$ de onza. Entre las cuestiones planteadas mencionaban que todas las ciudades cercanas trabajaban a 20 dineros y que, básicamente, no les salía rentable⁶⁸. Años más tarde, en 1625, el *Massaro* se quejó de que se estaban realizando piezas por debajo de su valor, por lo que el cardenal legado, Roberto Ubaldini, emitió un bando a través del cual reformaba los estatutos, ratificando para el caso del valor del oro y de la plata los valores fijados en los capítulos de 1572⁶⁹. De modo que para que los maestros se adaptaran a ésta y otras normas, como las relacionadas al esmaltado de las piezas, dio un plazo de seis meses, data que prolongó varios meses ante los requerimientos de los orfebres⁷⁰. Cinco años después, un nuevo bando resaltaba la ausencia en las ordenanzas de una mayor especificación en algunas cuestiones referentes al trabajo del oro y de la plata. Especialmente iba dirigido a las labores de plata más grandes, las cuales debían de ser a partir de ahora de 22 dineros y 11 onzas, reservándose los 20 dineros y 9 onzas a las piezas menudas. Asimismo, una vez ejecutadas debían de ser marcadas y presentadas ante el ensayador, quien debería de comprobar la valía de la plata, cerciorando con un nuevo sello su calidad⁷¹. Si bien, no siempre se detectaban a tiempo la entrada de piezas falsas, como se denota de la queja presentada en 1607 contra los mercaderes florentinos que estaban introduciendo obras falsificadas en Bolonia⁷².

A pesar del intento por regularizar la situación de la compañía y del oficio de la platería en Bolonia, las ordenanzas de 1572, como ya había sucedido durante la Edad Media, fueron continuamente reformadas, ampliadas o especificadas, sobre todo a través de diferentes bandos. Entre las actuaciones más significativas, aunque no consta que se materializara, se encuentra la petición de los orfebres boloñeses en 1595 para la concesión del capítulo referente a las piezas robadas que tenía en su estatuto la compañía de Roma, cuando al parecer algunos maestros de Bolonia estaban fingiendo el robo de sus propias

⁶⁸ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Lettera Orefici.

⁶⁹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Bando 18 de marzo de 1625.

⁷⁰ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Bando 17 de septiembre de 1625.

⁷¹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Bando 23 de diciembre de 1603.

⁷² A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Ori et Argenti falsificati, 1607.

obras⁷³. Poco más adelante, en 1610, hubo una notoria tentativa por reformar en profundidad las ordenanzas, hasta el punto de que el 6 de febrero de ese año varios artífices se unieron en defensa de las vigentes⁷⁴.

3.4. Las Ordenanzas de 1649

Las ordenanzas de 1572 sufrieron durante la primera mitad del siglo XVII numerosos cambios que alteraron su fisonomía general, tal y como se ha podido comprobar en el capítulo precedente. La intensa actividad económica de este siglo y los cambios que ésta trajo consigo, hicieron obligatorias ciertas modificaciones que a la postre necesitaban de un nuevo reglamento que aclarara la situación. Éste llegó en junio de 1649, aunque en cierta medida, no aportó grandes cambios con respecto al anterior y sus reformas⁷⁵. Para ello se comisionó a los maestros Giovanni Francesco Prandi, Achille Scarselli y Vincenzo Landi, el estudio y redacción de un nuevo reglamento. Entre las novedades se encontraba la determinación de fijar el Consejo en veinticinco miembros, tal y como se había indicado en 1615, pudiéndose acceder solo en caso de haber una vacante, para la cual había que cumplir unos requisitos, entre ellos haber ejercido al menos veinte años, así como pagar una cantidad determinada. No obstante, si el fallecido tenía un hijo platero el puesto era heredado.

En definitiva, se apreciaba un mayor interés por situar al Consejo como el organismo principal del gremio, en el cual tenían cabida los maestros más expertos y, en detrimento, las mismas familias, dada la práctica endogámica tan radicada en este arte. Por otro lado, la elección de los oficiales era entre los miembros del Consejo que llevaran al menos tres años en él, variando totalmente del anterior sistema, que a pesar de constar de un proceso difícil ofrecía mayores garantías de independencia. Al contrario, el acceso al oficio para los ciudadanos de Bolonia era más fácil de obtener, ya que bastaba con presentarse ante los oficiales, jurar debidamente y pagar la tasa de diez liras al *Massaro*, quien le daba la licencia con el sello del arte, último paso antes de un pago final de cien liras de *bolognini*, evitando así la aprobación de la asamblea y del consejo. No obstante,

⁷³ A.S.B. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Orefici, 1595.

⁷⁴ Los plateros que firmaron el memorial en contra de la reforma de las ordenanzas en 1610 fueron: Giovanni Angeli, Paolo Angeli, Paolo Borgalesi, Giacomo Corsini, Cosimo Merlini, Evangelista Merlini, Francesco Merlini, Giovanni Merlini, Camilo Prosperini, Giulio Cesare Rivali, Innocenzo Sighicelli, Girolamo Stella, Paolo Stella y Cristoforo Viscordi.

⁷⁵ Estas ordenanzas fueron recogidas por Bulgari en su volumen sobre la Emilia, véase: Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 29-35.

la entrega de esta suma para ser agregado al arte supuso en alguna ocasión un foco de problemas, como manifestó Francesco Antonio Bonini en 1781, a quien al parecer le habían pedido más dinero del establecido, iniciándose un conflicto que puede ser la base para que su petición de ingreso en el Consejo fuera desestimada⁷⁶. Finalmente, entre las modificaciones más destacadas estaba la de la ley del oro, fijada en 20 dineros, mientras que la de plata estaba en 10 onzas y 22 dineros, reducida a 9 onzas y 20 dineros para las labores menudas. Estos valores eran fijados en enero y julio, y ante ellos no se podía realizar ninguna observación.

3.5. Las Ordenanzas de 1672

Las ordenanzas publicadas en 1649 no tuvieron un largo recorrido, dado que en 1660 fue nombrada otra comisión, compuesta por Giuseppe Prandi y Achille Scarselli, quien ya había participado en la anterior, para abordar la reforma de los estatutos, estudio que tuvo su impulso definitivo en 1670 bajo el gobierno del *Massaro* Girolamo Giusti y los diputados de la corporación, Achille Scarselli, Domenico Menegatti, Giuseppe Sforza, Giuseppe Prandi y Girolamo Corsini, quienes desde ese año gozaban de las prebendas necesaria para llevar a cabo el estatuto, finalmente materializado dos años después, con Giuseppe Prandi como *Massaro* [**Apéndice Ordenanzas del Gremio de Plateros de Bolonia de 1672**]. Éste, al igual que los confeccionados desde el siglo XIV, llevaba al inicio una imagen de San Eloy y San Petronio arrodillados a los pies de la Virgen con el Niño, todo ello enmarcado en un retablo barroco cubierto con las armas de las familias boloñesas, sobre las que se situaba la autoridad pontificia y ciudadana, representado con los atributos papales y el escudo de Bolonia, a la par que los plateros, identificados con el cáliz de oro. La motivación que llevó a la sociedad a plasmar una nueva ordenación no difiere en nada de las causas que promovieron las precedentes, es decir, el paso del tiempo y los cambios ocasionados, tanto en costumbres, formas de vivir y en las leyes, que hacían necesaria una reforma integral que acometería dicha actualización: “Essendo, che per la longhezza de’ tempi, e corso d’Anni si variano i costumi, e le forme del vivere, e che le Leggi antiche ricervano moderatione, e riforme...”⁷⁷.

El Consejo aparecía nuevamente como el principal órgano de gobierno de la sociedad. Seguía estando formado por veinticinco maestros que accedían a él después de

⁷⁶ Ibid., 121.

⁷⁷ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all’Arte de Orefici*, P. 32, Filicia. 23, Tom. II. *Statuti dell’Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672)*. s. n.

cumplir los requisitos conocidos, origen boloñés, mayor de veinticinco años, haber ejercido un lustro como jefe de taller y gozar de buena fama y reputación en la ciudad⁷⁸. Libres de estas premisas estaban los hijos o familiares de los consejeros fallecidos, que de tener las habilidades del arte y al menos veinte años debían ser admitidos sin excepciones. En caso de que no tuvieran continuidad, la plaza quedaba vacante para la concurrencia pública de quien cumpliera las normas dispuestas⁷⁹. Si bien, a pesar de la claridad expositiva del capítulo, fueron constantes las disputas y los problemas surgidos al respecto. Entre las primeras cuestiones que se plantearon, se halla la que en 1677 tuvo como protagonista a Girolamo Prondelli, quien, al morir su hermano, Antonio Galeazzo Prondelli, pasó a formar parte del Consejo. No obstante, poco después, los oficiales, con el beneplácito del gonfaloniero, decidieron excluirle porque cuando entró no cumplía con los requisitos expuestos, entre ellos tener mínimo veinte años para los familiares de maestros. Los motivos que llevaron a actuar así a la corporación deben estar relacionados con la ausencia permanente de Prondelli en la ciudad, tal y como se alude en la argumentación de la corporación⁸⁰. Además, ya era conocida la ausencia continuada de su padre, de quien, en la matrícula de 1666, se indicaba que no residía en la ciudad⁸¹. A pesar de todo, Girolamo Prondelli acabó formando parte de la sociedad tiempo después, según se constata en documentos posteriores⁸². La vacante de Prondelli fue solicitada por Francesco Fanelli, hijo del célebre Virgilio Fanelli, quien no fue aceptado por el Consejo hasta poco después⁸³. El caso de Prondelli o el veto a Fanelli no fueron los únicos ejemplos que se dieron a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Otro suceso discutido fue el de Pietro Antonio Calzolari. Éste fue admitido en el Consejo en diciembre de 1704, no sin antes discutirse en el mismo si podía o no acceder. Resulta que su padre, Francesco Calzolari, había obtenido la ciudadanía boloñesa en 1687, lo que suponía que el hijo no era de origen puramente boloñés. Por este motivo, aludiendo al primero de los

⁷⁸ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672)*. Cap. I. *Del Consiglio*, 1.

⁷⁹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672)*. Cap. V. *Delle Vacanze degli Huomini del Consiglio*, 3-4.

⁸⁰ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Orefici con Girolamo Prondelli.

⁸¹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Matricola Orefici*, 1666.

⁸² Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 244.

⁸³ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Orefici 1677.

artículos de las nuevas ordenanzas, se negaba la entrada a todos aquellos que no demostraran su origen, si bien, Calzolari se escudó en el artículo cinco, en el cual se precisaba que los hijos de consejeros solo tenían que cumplir dos requisitos para acceder al Consejo: habilidad para el oficio y veinte años. Motivo por el que finalmente el Consejo tuvo que aceptar su petición de ingreso⁸⁴. Con todo, los problemas en torno a Calzolari se prolongaron cuando quiso ceder su puesto a su hermano Angelo, a lo que el resto de maestro se opuso⁸⁵.

En una situación parecida se encontró Nicola Gaetano Turrioli, a quien los consejeros le pusieron numerosas trabas para acceder al puesto dejado por su padre en 1695. En este caso los maestros argumentaban que el padre falleció cuando Turrioli solo tenía cuatro años, de modo que no pudo acceder por no tener la edad establecida en ese momento, por lo que perdía la posibilidad de entrar por vía hereditaria. Sin embargo, Turrioli reclamó el puesto de su padre en 1713, a lo que el Consejo se negó exponiendo que no tenía veinticinco años, dado que no lo consideraban heredero del puesto, y precisando que el solicitante no había sido jefe de ningún taller, además de que era inexperto en la materia: "... non ha esercitato, che per tre o quattro anni l'Arte come semplice lattore o servente di lavoranti, e che non ha alcun merito, che lo renda degno..."⁸⁶. Parece que Turrioli había previsto esta posible respuesta, ya que un mes antes de solicitar el ingreso realizó un memorial en el que los orfebres Giovanni Battista Bondei y Antonio Maria Scalabrini atestiguaban que Turrioli había trabajado en el taller de Girolamo Bevilacqua bajo la tutela de Pietro Guerigi, y que desde 1706 había estado también empleado con los Malcontenti y con Francesco María Chiossi, su padrino, junto al que dirigía un taller propio⁸⁷.

No es de extrañar, ante el elevado número de casos problemáticos surgidos, que, en 1694, los plateros Angelo Virgilio Marsili, Francesco Fabbri, Giuseppe Cappuccini, Giulio Providoni, Pablo Nicolizzi y Marcello Chiucchi, algunos de ellos llegados de Roma, dirigieran una petición para cambiar varios aspectos referentes a la composición

⁸⁴ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Orefici 1704.

⁸⁵ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Arte degli Orefici e Francesco Calzolari, decretum 1709.

⁸⁶ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Arte degli Orefici e Nicola Gaetano Turrioli, 1713.

⁸⁷ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Arte degli Orefici e Nicola Gaetano Turrioli, 1713.

del Consejo. Principalmente eran dos sus reclamaciones, que se limitara el número de consejeros, algo que ya estaba establecido en las ordenanzas, y que se modificaran algunas de las normas tan restrictivas para los que no podían acceder por la vía hereditaria⁸⁸. Esta situación no era exclusivamente de los plateros, aunque si es cierto que la endogamia característica del oficio acrecentaba los problemas al respecto, dado que el Consejo siempre estaba en manos de las mismas familias, tal y como ya sucedió a comienzos del siglo XVII. Por este motivo, el Senado de la ciudad, juntamente con el cardenal legado, reguló en 1732 los requisitos para acceder a los consejos de las artes de Bolonia. En estos capítulos, que debían incluirse en las ordenanzas de todos los oficios, se establecía en veinticinco años la edad de ingreso para todos, aunque entraran por la vía familiar. También se reducía el tiempo de trabajo como jefe de un taller a tres años, se prohibía pertenecer a dos consejos y no se podía renunciar al puesto en favor de un familiar. Reflejo del proteccionismo reinante en este tipo de corporaciones era la norma que daba prioridad, en caso de que varios concurrieran al mismo puesto, al origen con respecto a la habilidad⁸⁹. No obstante, parece que la cuestión no quedó muy clara con relación a las vacantes heredadas, a tenor de la reforma publicada en 1736 acerca del capítulo primero de la anterior reglamentación. En ella se especificaba que se reservaban a los hijos, sobrinos u otros de la misma sangre, el puesto del familiar vacante, si en ese momento tenían los veinte años, pero que hasta no cumplir los veinticinco no entrarían en el Consejo, tiempo en el cual deberían de reunir los requisitos que se les solicitaban a todos los aspirantes⁹⁰. En 1732, también se puso limitación a la presencia de miembros de una misma familia en el Consejo, prohibiendo la entrada a aquellos que tuvieran ciertos grados de consanguinidad con otros consejeros. Si bien, en 1743, ante el escaso número de consejeros, se tuvieron que aceptar varias dispensas que permitían a algunos maestros entrar al Consejo a pesar de tener familiares en él, caso de Sante Bellentani, a quien le fue dispensada la autorización al tener a su suegro Matteo Pignoni en el Consejo⁹¹. Una apertura extraordinaria que por diversas motivaciones era habitual cada cierto tiempo, dada la escasez de miembros, así, por ejemplo, Gioacchino Brighenti, Antonio Gaetano

⁸⁸ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. *Petizione Consiglio della Compagnia*, 1694.

⁸⁹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. *Ordinazioni e Capitoli sopra le aggregazioni ai Consigli delle Arti*, 1732.

⁹⁰ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. *Riforma del primo de' Cpitoli sopra le aggregazioni ai Consigli delle Arti approvati 8 marzo 1732*, 1736.

⁹¹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. *Orefici*, 1743

Cipolla y Francesco Ortolani, a pesar de no haber cumplido los tres años al frente de un taller fueron aceptados⁹².

Una de las cuestiones que se fortalecieron en los nuevos capítulos fue la concerniente a las reuniones del Consejo. Ciertamente, existían problemas para llevarlas a cabo dada la ausencia de maestros, circunstancia ya vivida a comienzos de siglo. Por ello, y con el deseo de congregar a los veinticinco miembros, se reguló todo el proceso, desde el sistema de citación, que incluía el orden del día y una notificación de recibimiento, hasta como sería el desarrollo de las intervenciones y las votaciones⁹³. Este grupo de maestros era a su vez el encargado de elegir a los seis cargos de la compañía, escogidos por votación entre los doce plateros más antiguos, de los que finalmente quedaban solamente los seis electos⁹⁴. No obstante, el citado proceso no estuvo exento de algún problema. Por ejemplo, en 1681, Achille Scarselli, ejerciendo como Decano de la Universidad de los plateros de Bolonia, denunció que los cargos de *Rettore* y *Custode* no se habían llevado a cabo conforme a la ley, por lo que solicitaba su anulación⁹⁵. Nuevamente, el *Massaro* era el principal representante de la corporación, de modo que sus poderes fueron remarcados y ampliados, con plena facultad, potestad y jurisdicción para conocer, determinar y decidir sin juicios cualquier riña o diferencia surgida entre los maestros, sancionando con cincuenta liras a quien estimara conveniente, sin que éste pudiera apelar⁹⁶. Igualmente, la figura del *Rettore* adquirió un fuerte impulso, con nuevos poderes para intervenir en los talleres de platería, acompañado de dos maestros que eran elegidos mensualmente, junto a un representante del Comune de Bolonia⁹⁷. El resto de cargos continuaban manteniendo su estatus y sus funciones, al tiempo que surgieron dos nuevos individuos, el *Garzone*, cuya labor era la de servir a la compañía en todo aquello

⁹² Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 123, 142 y 231.

⁹³ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672). Cap. VI, Del modo di radunare il Consiglio*, 4.

⁹⁴ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672). Cap. II, Del modo di eleggere gli Ufficiali, e loro imborsatione*, 1-2.

⁹⁵ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Achille Scarselli, 1681.

⁹⁶ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672). Cap. VII. Dall' Ufficio del Massaro, Ufficiali e loro Giurisdittione*, 5-6.

⁹⁷ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672). Cap. IX. Dell'Ufficio, Autorià del Rettore*, 6-7.

que se le ordenara, fundamental en el aspecto logístico⁹⁸, y el *Signifero*, maestros que iba vestido con la indumentaria pertinente al inicio de cualquier función pública donde participaban los orfebres⁹⁹.

Las nuevas ordenanzas repitieron en líneas generales la estructura de las anteriores, pudiéndose dividir en dos grandes grupos: el sistema administrativo del gremio y la regulación y defensa del oficio. Éste último era uno de los aspectos que más preocupaba a los oficiales del arte, atentos siempre a las incursiones de los maestros forasteros o a los mercaderes que vendieran piezas de otras ciudades. Por ello, se articulaban dos capítulos destinados exclusivamente a regular este tema, a través de los cuales querían poner coto a las ventas de piezas de un valor menor y a la riqueza que los mercaderes sacaban de estos engaños, que tanto perjudicaban a la estabilidad económica y comercial del gremio. El sistema empleado para poner fin a este problema se basaba en una mayor intervención del *Rettore* a la hora de paragonar el valor del oro y la plata empleado en las piezas portadas por los mercaderes, a quienes, en caso de ser aceptados, se les permitía vender sus mercancías por la ciudad, salvo en las plazas, una vez que pagaban la cuota establecida. En relación con las piezas inadecuadas para su venta, éstas eran requisadas y depositadas hasta que el mercader marchara de la ciudad, cuando le serían restituidas¹⁰⁰. Cierta celo existía también hacia aquellos ciudadanos, especialmente mujeres, dedicados a la reventa de piezas bajo el pretexto de que eran viejas, por lo que también se actuaban en este sentido, limitando las actuaciones de estos individuos¹⁰¹. No obstante, las ordenanzas tan solo mitigaban las acciones de los revendedores que, en su mayoría, continuaban vendiendo piezas de forma ilegal, situación que desencadenó varios conflictos a lo largo de todo el siglo XVIII. Por este motivo, en 1695, Francesco Maria Tagliaseri, notario de la corporación, notificó públicamente que los revendedores tenían la obligación de cumplir con los requisitos impuestos en el estatuto, instándoles a

⁹⁸ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672)*. Cap. XV. *Dell'Ufficio del Garzone*, 12.

⁹⁹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672)*. Cap. XVI. *Del Signifero della Compagnia*, 12.

¹⁰⁰ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672)*. Cap. XIX. *De i Gioieglieri, e Mercanti Forestieri*, 14–15.

¹⁰¹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672)*. Cap. XX. *Delli Rivenditori, Rivenditrici, Sensali, ò altri che andassero vendendo lavori d'Oro, o d'Argento per la Città*, 15–16.

presentarse ante el *Rettore*, Girolamo Bevilacqua, para que controlara la calidad de las piezas que se vendían en la ciudad¹⁰². Poco efecto tuvo que tener este mensaje, a tenor de los litigios posteriores que tuvo el gremio, especialmente con las mujeres dedicadas a la reventa de piezas. Si bien, esta notificación venía precedida por varios bandos generales (1680, 1690 y 1693) en los que el cardenal legado y el Senado de la ciudad alertaban de los grandes perjuicios producidos por la venta de hechuras de oro y plata con una ley menor de la establecida, por lo que prohibía a cualquier persona materializar estos objetos sin su debido valor y sin el control y aprobación por parte del *Rettore*, quien debía de poner un hilo de seda con un sello como garantía de calidad¹⁰³.

El primero de estos problemas tuvo lugar en 1699, año en el que los orfebres se quejaron de las calumnias públicas emitidas por las revendedoras de la ciudad, que no cumplían la obediencia establecida, y reiterada en tantas ocasiones, acerca de tener que presentar ante el *Rettore* los objetos que querían vender: “... ubbidienza che devono al Rettore (...) alla forma delle Provisioni più, e più volte stabilite, e publicate, in ordine all’essame de Lavorieri d’Oro, e d’Argento, che le Rivenditrici medeme vendono...”¹⁰⁴. Unas hechuras, que vendían ilegalmente tanto en plazas como a particulares, realizadas de forma clandestina por personas ignorantes al arte de la platería, queja de la que ellas se defendían sugiriendo que las obras de mala calidad presentes en la ciudad se debían a los fraudes cometidos por los propios maestros boloñeses en sus negocios. Ante este conjunto de injerencias profesionales, los plateros solicitaron el amparo del gobierno local para que estableciera las medidas oportunas. Éste respondió advirtiéndoles a las mujeres que no podían vender aquello tocante a los plateros, y que las que quisieran vender algo vinculado a ellos tenía que ponerse bajo sus premisas. Además, animaban a denunciar ante el propio arte cualquier tipo de venta ilegal acometida por ellas. Sin embargo, poco efecto tuvo que tener esta acción, cuando tiempo después se materializó otro conflicto entre ambos grupos. En esta ocasión, los plateros demandaban ante el cardenal legado, que las revendedoras estaban extralimitándose más allá de lo indicado en las ordenanzas, es decir, la venta de objetos viejos y usados. Sin embargo, estaban comerciando con

¹⁰² A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all’Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Notificazione, 1695.

¹⁰³ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all’Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Bando 14 de junio de 1693. B.C.A.B. Ms. B. 2433, *Compagnie delle Arti. Orefici*.

¹⁰⁴ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all’Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. *Arte degl’Orefici*, 1699.

piezas de nueva factura, compradas a artífices forasteros, que no tenían el valor idóneo, alterando la situación de los maestros locales que si cumplían con la normativa vigente¹⁰⁵. Con todo, y a pesar de las continuas quejas, este problema se hizo crónico a lo largo de toda la centuria, tal y como documenta un edicto, refrendado por el cardenal legado, publicado en 1787. En él se exhortaba a joyeros, mercaderes y revendedores, forasteros o no, a observar fehacientemente el capítulo diecinueve de las ordenanzas, donde se fijaba como éstos tenían que proceder para el desarrollo de su actividad, cayendo sino en las penas estipuladas¹⁰⁶.

Otro de los capítulos que mayor interés despertaron, sobre todo por el importante pleito acaecido a mediados del siglo XVIII, fue el relacionado con la elección del maestro encargado de ajustar los pesos y balanzas de los oficios de la ciudad, un puesto que desde hace décadas recaía sobre los plateros. Para ello, el *Massaro* escogía a dieciocho plateros del Consejo que cumplieran los requisitos determinados: treinta años y diez años agregados al Consejo. De estos eran elegidos dos mediante sorteo, uno para los primeros seis meses y otro par el segundo semestre. Si bien, a pesar de la claridad del proceso, entre 1748 y 1749 se desarrolló un intenso litigio que tuvo como protagonistas a Domenico Galvani y Pietro Paolo Malcontenti, maestros de platería, y a los oficiales de ese periodo, como consecuencia de la no inclusión de los dos artífices citados en el proceso de elección del marcador, dado que no habían cumplido los diez años necesarios en el Consejo. Ante esta situación, ambos maestros decidieron emprender acciones legales, basándose en el hecho de que el estatuto no precisaba si el décimo año debía de ser completo o simplemente iniciado, causa que finalmente acabaron perdiendo¹⁰⁷.

En líneas generales estas fueron las circunstancias que mayor desarrollo tuvieron en los estatutos que, evidentemente, se completaban con numerosos capítulos especialmente destinados a regular el trabajo con la materia prima, oro, plata y piedras preciosas. Misma relevancia, como ya venía sucediendo, se daba al estado y situación de los talleres, que siempre debían de enmarcarse en la zona delimitada. Si bien, dentro de este ámbito puede incluirse uno de los hechos que mayor debate deparó a comienzos del siglo XVIII, el litigio surgido entre Giovanni Battista Fanelli, nieto del célebre Virgilio

¹⁰⁵ A.S.B. Assunteria delle Arti, Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Arte degl'Orefici, ¿1709?

¹⁰⁶ B.C.A.B. A. V. Q. I. Caps. LXVII; 62 Edicto 21 de octubre de 1787.

¹⁰⁷ B.C.A.B. 17. Storia Civ. e Pol. Bande Civili, Cart. V2, nº1.

Fanelli, y los oficiales del arte, a consecuencia de la licencia dada por el gonfaloniero a Fanelli para tener en casa una fragua, en contra del criterio del *Massaro*¹⁰⁸. Tal fue la dimensión del conflicto que en él intervinieron numerosos plateros que salieron en defensa de Fanelli, exponiendo que gozaba de las cualidades pertinentes para ejercer el oficio, algo que cuestionaban los oficiales¹⁰⁹.

3.6. La Reforma de las Ordenanzas de 1687

En 1687 se produjo la reforma de las ordenanzas anteriores, a través de una publicación con varios artículos referentes a las cuestiones más controvertidas tratadas en 1672 [**Apéndice Reforma de las Ordenanzas del Gremio de Plateros de Bolonia de 1687**]. Especial cabida tenían los capítulos acerca del trabajo del oro, la plata y las piedras preciosas, así como los referentes al papel de los forasteros. Por tanto, en estas adiciones se rubricaba en primer lugar el valor del oro en 20 dineros, a setenta liras la onza, bajo sanción de las penas impuestas en el capítulo veintiséis, dos denuncias de cincuenta liras y una tercera de cien con posibilidad de ser expulsado de la profesión¹¹⁰. En cuanto a la plata, se establecía la continuidad de 10 onzas y 22 dineros, según la práctica romana, y es que, a finales del siglo XVII se homogeneizó el valor del metal en todos los estados pontificios, circunstancia que afectó a los maestros boloñeses, quienes finalmente pudieron seguir trabajando con el valor de la ley de Bolonia, tras las misivas enviadas a Roma referentes al asunto¹¹¹. Si bien, a pesar de todo, en estos capítulos quedaba patente el temor ante aquellos individuos que, por no gozar de las cualidades adecuadas al ejercicio del oficio, practicaban fraudes en la ciudad. De modo que se recordaban las provisiones emitidas al respecto a lo largo de toda la centuria¹¹².

Entre las novedades más importantes incluidas en estos añadidos se encontraba lo relacionado con la apertura de talleres por parte de forasteros. Estos, más allá de cumplir con lo establecido regularmente, como el pago de trescientos escudos, tenían que

¹⁰⁸ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Giovanni Battista Fanelli contro Universitatem Ars Aurificum Bononis, 1700.

¹⁰⁹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Causa dell'Arte degli Orefici contro Giovanni Battista Fanelli per certa licenzia ottenuta, 1703.

¹¹⁰ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Additioni allo Statuto dell'Arte degli Orefici, e da osservarsi da gli Essercenti dell'Arte medesima (1686)*, Cap. I, 3.

¹¹¹ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Foglio da mandarsi a Roma con la copia della lettera di Monsig. Farsetti, 1696.

¹¹² A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Additioni allo Statuto dell'Arte degli Orefici, e da osservarsi da gli Essercenti dell'Arte medesima (1686)*, Cap. VII, 6–8.

someterse desde este preciso instante a un control o examen en la Casa de la Congregación ante el Consejo, el cual, en votación secreta, se pronunciaba acerca de la pericia del aspirante. Proceso de control al que fueron instados aquellos forasteros que ya tenían su tienda abierta¹¹³. Igualmente, para evitar el engaño en relación con este examen, basado en la apertura de un obrador bajo el nombre de un maestro local, se prohibía a los plateros boloñeses prestar su nombre para el servicio de los forasteros¹¹⁴.

¹¹³ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Additioni allo Statuto dell'Arte degli Orefici, e da osservarsi da gli Essercenti dell'Arte medesima (1686)*, Cap. VIII, 8–9.

¹¹⁴ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Additioni allo Statuto dell'Arte degli Orefici, e da osservarsi da gli Essercenti dell'Arte medesima (1686)*, Cap. IX, 9–10.

4. LA SOCIEDAD DE ORFEBRES DE BOLONIA: PATRIMONIO, CULTO Y FIESTAS

El culto a San Eloy debe asociarse al surgimiento de los gremios vinculados a la metalurgia desde la Edad Media. Entre todos ellos, junto a herreros y armeros, destacaban los orfebres, quienes fueron adquiriendo cierto protagonismo, tal y como se sucedió a partir de finales del siglo XIII en Bolonia, donde pronto, la corporación local necesitó de un estatuto propio en el que plasmó la regulación de su práctica. En él, junto a la organización del oficio, de la administración de la organización y, en definitiva, de todos aquellos aspectos vinculados al ejercicio de la profesión, también tuvo un peso significativo la labor social y asistencial de los gremios, preocupados por el bienestar de sus miembros. Ejemplo de ello era el deber del *Massaro*, quien debía socorrer a los maestros necesitados, así como ayudar con el sepelio de los miembros más pobres de la corporación: "... ancora far sepellire li poueri miserabili della Compagnia che moriranno nel loro Semestre a spese della detta Compagnia, pur che non spendino più di lire cinque per ciascheduno"¹. Esta facultad fue desarrollada en las ordenanzas de 1672, a través de las cuales se ordenaba a los oficiales a realizar doce misas por la muerte de algún miembro del Consejo, a cuyo entierro debían de asistir precedidos del *Signifero*, como representante de los maestros de este arte. Además, durante todo el día se cerrarían las tiendas en señal de duelo. Por otro lado, para aquellos maestros enfermos se nombraban dos asistentes que debían de ayudarlo, consolarlo y aportarle un máximo de diez liras para su socorro².

Evidentemente, este tipo de acciones estaban enmarcadas en el contexto de una vida social con un carácter preeminentemente religioso, que en los gremios tenía una especial significación. Por este motivo, no es de extrañar la continua asistencia de plateros y otros oficios en los acontecimientos que se desarrollaban en la ciudad, sobre todo en las procesiones, una presencia también regulada por las ordenanzas. Los orfebres eran conscientes de su papel en la sociedad boloñesa, de modo que a la par que el resto de grupos y estamentos, tomaban partida en las funciones públicas que se desarrollaban

¹ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. V. Del officio del Massaro, e Ministrali, e loro giurisdittione*, 7.

² A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672)*. *Cap. XLIII. Dell' Opere Pie, esemplari*, 35.

anualmente de forma ordinaria y extraordinaria, procesión de la Madona di San Luca, Solemnidad del Corpus Domini o San Petronio entre muchas otras. A ellas debían acudir con el decoro oportuno los oficiales y todos los hombres del Consejo, con el *Massaro* y el *Signifero* a la cabeza, colocándose siempre en el lugar que les correspondía³. Si bien, la fiesta principal para los plateros era la de su patrón, San Eloy, que se celebraba el uno de diciembre, día de su onomástica, jornada durante la cual estaba prohibido trabajar, dado que todos los miembros del gremio debían acudir a los actos programados. Entre ellos, las vísperas, la vigilia, así como solemnes misas, sermones, música y procesiones, para acabar con una comida de fraternidad⁴.

El motivo por el cual los plateros hicieron como protector de su labor a San Eloy está vinculado directamente con la hagiografía del santo⁵. San Owen, encargado de transmitir la vida de San Eloy, situó la fecha de su nacimiento a finales del siglo VI en Chaptelat, Francia. En su juventud emprendió la formación en el oficio de orfebre en Limoges con Abdón, pasando posteriormente a París, donde entabló relación con Bobbón, tesorero de Clotario II, quien le ayudó a obtener el oficio de monedero. Su hacer en la corte le conllevó el cargo de tesorero con el rey Dagoberto, monarca con el cual tuvo uno de los sucesos más conocidos de su vida, cuando el rey le encargó la ejecución de una silla de oro, y San Eloy le entregó dos, pues la cantidad proporcionada daba para dos sillas, demostrando la honestidad suficiente como para no quedarse con el material restante. A la muerte de Dagoberto, San Eloy inició su carrera eclesiástica, la cual le llevó hasta el obispado de Noyons, un extenso territorio situado al noroeste de Francia. Hasta el 659, fecha de su muerte, desarrolló paralelamente su labor como evangelizador y como asesor en la corte, funciones que no le llevaron a dejar de lado su actividad profesional como orfebre. A este respecto, son varias las piezas que se le atribuyen históricamente, aunque bien es cierto que con poco rigor. Entre ellas se pueden destacar las cajas relicarios de San Martín de Tours, de San Denis, de San Severino, de San Cipriano y de San Crispiniano, así como el cáliz de la abadía de Chelly y la silla de la Biblioteca Nacional

³ Ibid., p. 34; Antonio Ivan Pini, “Le Arti in Processione. Professioni, Prestigio E Potere Nella Città Stato dell’Italia Padana Medievale”, en *Città, Comuni E Corporazioni Nel Medioevo Italiano* (Bologna: CLUEB, 1986), 259–291.

⁴ La fiesta de San Eloy no se celebraba siempre el primer día de diciembre, sino que en otros lugares fue trasladada al 25 de junio, véase: Ignacio José García Zapata, “El Gremio de Plateros de Toledo En Los Siglos XVII Y XVIII: Patrimonio, Culto Y Fiestas”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 183–197.

⁵ Entre los relatos elaborados sobre la vida de San Eloy hay que destacar la atención sobre dos, véase: La Porte des Vault, *Un Artiste Du VIIe Siècle: Eligius Aurifaber*; Voragine, *La Leyenda Dorada*, 980-981.

de París, identifica incorrectamente como aquella confeccionada para Dagoberto⁶. Es evidente que su actividad profesional como orfebre está vinculada a la protección que todos aquellos trabajadores del metal, no solo plateros, hicieron de él, quien siempre aparece representado vestido de obispo, es decir, con aquellos elementos significativos de su dignidad episcopal, tales como casulla, mitra y báculo, así como instrumentos afines al ejercicio de la profesión, especialmente el martillo y las tenazas⁷.

Las primeras representaciones de San Eloy se sitúan en la Edad Media, especialmente en la zona de Francia y Flandes, aunque pronto se fueron propagando por todo el continente, desde la Europa central hasta el arco mediterráneo, especialmente a España e Italia⁸. Entre ellas pueden citarse por ejemplo el sello del siglo XIII de los orfebres de París, en el que se muestra a San Eloy como obispo y platero, dado que en su mano porta un martillo, elemento indisoluble a su imagen. La Biblioteca Nacional de París conserva también otro sello del gremio de orfebres belgas de Dinan, fechado en el siglo XV. En él el santo aparece sentado sosteniendo el báculo en la mano izquierda y el martillo en la derecha. La imagen de San Eloy también se llevó a las miniaturas, como documenta una obra del siglo XIV de la biblioteca francesa, en la cual se muestra al santo en su labor como artista. Contemporánea es la miniatura que forma parte de las ordenanzas del gremio de plateros de la ciudad de Siena, regla conservada en el Archivo Municipal. En este caso la imagen del orfebre aparece en acto de elaborar un cáliz en su taller. Entre las escenas que más se plasmaron sobre San Eloy van a estar las vinculadas al desarrollo de su actividad en el taller. Buen ejemplo de ello es la pintura de Taddeo Gaddi, hoy conservada en el Museo del Prado, que lo recoge junto a otros plateros trabajando sobre varias piezas bajo la atenta mirada de otros personajes⁹. Dicha representación también puede tratarse de la escena con el rey Dagoberto, dado que San Eloy trabaja una silla, y uno de los personajes situados fuera de la tienda podría tratarse del monarca francés¹⁰. Con fecha más concreta, 1449, se muestra a San Eloy por

⁶ Sanz Serrano, *Una Hermandad Gremial. San Eloy de Los Plateros*, 28–29.

⁷ Francesco Negri Arnoldi, “Eligio-Iconografía”, en *Bibliotheca Sanctorum*, IV (Roma: Città Nuova, 1964), 1069–1073; Antonio Medin, “La Leggenda Popolare Di S. Eligio E La Sua Iconografia”, *Atti Del Reale Istituto Veneto Di Scienze, Lettere Ed Arti* LXX (1911): 775–802.

⁸ La imagen de San Eloy en el arte ha sido puesta de relieve en numerosas ocasiones. Recientemente, la profesora Amelia López-Yarte ofreció una conferencia acerca de San Eloy y su representación en el mundo del arte: Curso de Orfebrería, San Eloy 2015, 25 de noviembre de 2015.

⁹ Sanz Serrano, “Iconografía de San Eligio En La Europa Medieval”, 257–271.

¹⁰ A este respecto existen diferentes conjeturas. Por una parte, diversos investigadores, como Pier Paolo Donati, identifican a este personaje con el rey, mientras que otros, como María Jesús Sanz lo vincula más

mediación del artista flamenco Petrus Christus, tabla del Museo Metropolitano de Nueva York. En esta pintura, patrocinada por el gremio de Amberes, aparece el santo como vendedor, durante la pesa de unos anillos para unos novios allí presentes¹¹. Con la llegada de la Edad Moderna, la bonanza económica de las ciudades y, por tanto, de los gremios, las representaciones de San Eloy fueron multiplicándose tanto en pintura como en escultura, abordando un amplio abanico de pasajes de la vida del santo.

Frente a estas pinturas aisladas de la etapa medieval, surgieron verdaderos conjuntos artísticos dedicados al patrón de los plateros. Entre los casos más destacados está el de Roma, donde la hermandad de San Eloy erigió una iglesia desde el siglo XVI, en la que tomaron partida diferentes personajes de gran relieve, como Rafael, Peruzzi o Ponzio, conformando un amplio número de artistas, que al servicio del gremio de plateros trabajaron en el programa artístico del templo. La consideración adquirida por los plateros, reconocidos y alabados socialmente y capacitados económicamente, permitió que dispusieran de una iglesia que por sus circunstancias está reconocida como una de las obras cumbres del renacimiento romano. No obstante, no fue la primera que tuvieron en la ciudad, pues ya existía la de Sant'Eligio dei Ferrari, que hasta 1508 albergó conjuntamente a herreros y orfebres, cuando estos últimos se desligaron de los primeros en un claro gesto de singularización de su labor, tal y como sucedió en Bolonia. Históricamente el proyecto del templo se ha atribuido a Rafael Sanzio, aunque esta teoría ha sido puesta en duda en algunas ocasiones¹². Los trabajos de construcción finalizaron en 1575, momento en el que dieron comienzo las labores de ornamentación, en las que participaron los hermanos Zuccari, Matteo da Lecce y Giovanni de Vecchi. Durante el siglo XVII fueron varios los problemas que afectaron a la iglesia, principalmente vinculados a la construcción, la cual se había deteriorado sustancialmente¹³. Una vez

a la figura de Cristo, véase: Paolo Donati, *Taddeo Gaddi* (Firenze: Sansoni, 1966); Sanz Serrano, *Una Hermandad Gremial. San Eloy de Los Plateros*, 32–33.

¹¹ Jacques Lassaigue, *La Peintura Flamande. Le Siècle de Van Eyck* (Genova: Skira, 1957), 72.

¹² En la Galería degli Uffizi se conserva un dibujo de Sallustio Peruzzi referente al templo de San Eloy. En el mismo museo se puede ver el dibujo de Aristotele da Sangallo que representa la cúpula de la misma iglesia, aunque con el añadido que señala el nombre de Baltasare Peruzzi, padre del primero, como continuador de la obra tras la muerte de Rafael, véase: Jose Carlos Agüera Ros, “Sant’Eligio Degli Orefici, Un Conjunto Relevante de Encargo Artístico En Roma”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, ed. Jesús Rivas Carmonas (Murcia: Universidad de Murcia, 2004), 19–20.

¹³ Acerca de la Iglesia de Sant’Eligio degli Orefici de Roma, véase: Brugnoli, “Su Raffaello Architetto. La Cappella Chigi E La Chiesa Di Sant’Eligio”, *Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia E Storia dell’Arte*, nº 16 (1969): 1–31; Ray, “Sant’Eligio Degli Orefici”, *L’Architettura*, nº 12 (1969): 890–898;

solucionados estos contratiempos, continuó la decoración del templo, por ejemplo, con la plasmación de la escena en la que San Eloy socorre a los pobres, de autor anónimo. La empresa de los plateros romano tuvo su momento cumbre en 1628, cuando recibieron del obispo de Noyon una reliquia de la cabeza de San Eloy, colocada en un busto-relicario de plata, obra del platero Pallotola¹⁴.

No fue Roma el único lugar donde se erigió un templo dedicado a San Eloy. En Nápoles se conserva un ejemplo precedente, la Iglesia de Sant'Eligio Maggiore, templo construido por mediación de tres ciudadanos franceses hacia 1270. Por su parte, en el sur de Italia también se difundió el culto a San Eloy, con especial interés en Puglia y¹⁵, sobre todo, en Sicilia, el gremio de plateros de Palermo también difundió el culto al santo patrón¹⁶. La confraternidad palermitana rindió honores a San Eloy en diferentes templos de la ciudad, hasta que a finales del siglo XVII se levantó la iglesia dedicada a San Eloy¹⁷. En ella se dispusieron dos pinturas del ámbito de Zoppo di Gangi, entre las cuales se mostraba a San Eloy como obispo. No obstante, las primeras representaciones del santo en Sicilia se remontan al siglo XII, en el mosaico de la Capilla Palatina¹⁸. Además de en Palermo se reprodujeron las imágenes del patrón de los orfebres por otros puntos de la geografía siciliana donde también puede contemplarse la huella de San Eloy, y por extensión de los gremios del metal. Este es el caso de la obra ubicada en la Catedral de Nicosia, una pintura del español Juan de Mata, realizada en 1536 para la iglesia de San Eloy de la misma ciudad. En ella se muestra al santo obispo en el momento de bendecir con su mano derecha, mientras que con la izquierda sostiene el báculo. Más interesantes son las pequeñas escenas que se ubican en los plintos de las columnas que flanquean la

Salvo, "La Chiesa de Sant'Eligio Degli Orefici", *Quaderni Di Architettura E Restauro*, n° 1 (1995); Sofia Barchiesi, "Sant'Eligio Degli Orefici", *Roma Sacra*, n° 11 (1997): 59–63.

¹⁴ Armando Simoni, "Il Busto Di Sant'Eligio Nella Chiesa Di Sant'Eligio Degli Orefici", *L'Urbe*, n° 3–4 (1976): 62–64. Unos años antes, en 1619, una reliquia de San Eloy había llegado a la Iglesia de Sant'Eligio dei Ferrari, véase: Agüera Ros, "Sant'Eligio Degli Orefici, Un Conjunto Relevante de Encargo Artístico En Roma", 28.

¹⁵ Rosanna Bianco, "Culto E Iconografía Di sant'Eligio in Puglia Tra Medioevo Ed Età Moderna", *Studi Bitontini*, n° 95–98 (2013-2014): 7–26.

¹⁶ Sobre el gremio de plateros de Palermo, véase: Silvano Barraja, "La Confraternita Di Sant'Eligio", en *Le Confraternite dell'Arcidiocesi Di Palermo. Storia E Arte*, ed. Maria Concetta Di Natale (Palermo: Ofite, 1993), 70.

¹⁷ Este templo fue destruido durante los bombardeos de 1943, véase: Rosario La Duca, *Il Peccato Di «fare»* (Palermo: Edizioni e Ristampe Siciliane, 1983), 216.

¹⁸ George Kaftal, *Saint in Italian Art. Iconography of the Saint in Central and South Italian Schools of Painting* (Firenze, 1965), 377; Benedetto Rocco, *La Cappella Palatina Di Palermo* (Palermo: Accademia nazionale di scienze, lettere e arti, stampa, 1993), 101.

imagen principal, pues en ellas se aprecian episodios de la vida del santo: cuando lucha con el diablo, el momento que corta la pata a un caballo para solucionar su problema, el encuentro con el rey Clodoveo y una escena en la que pueden identificarse a los patrocinadores de la obra rezando delante de la tumba del santo¹⁹.

Existen otros ejemplos repartidos por Sicilia, como la escultura en mármol de Filippo Pennino ubicada en el oratorio que el gremio de Alcamo tenía en la iglesia de Sant'Oliva, una imagen de 1766 que sustituyó a una pintura del artista Mariano Smiriglio²⁰. También en la Iglesia Madre de Gangi se dispuso una capilla en la que se ubicó una escultura en madera policromada del siglo XVIII de San Eloy, atribuida a Filippo Quattrocchi²¹. Un último testimonio del sur de Italia es el de la Iglesia de San Antonio de Mussomeli, donde se conserva una obra de 1863 del pintor Giuseppe Di Giovanni, en la que aparece San Eloy en su taller en el instante en el cual dos ángeles le van a depositar los atributos de obispo²². En el mismo templo se encuentra una escultura del santo de 1873, obra de Francesco Biangardi²³.

La huella de San Eloy también tuvo una importante manifestación en la mitad norte de Italia, si cabe, incluso con anterioridad y en mayor número que en el centro y el sur peninsular. Esto se debe a la relevancia de los gremios de ciudades como Florencia, Bolonia o Verona, enclaves donde los plateros desarrollaron su actividad con gran esplendor, por su prosperidad, ligada a la actividad comercial que desarrollaron durante un largo periodo de tiempo²⁴. Principalmente la representación más usual fue aquella que mostraba a San Eloy junto a otros santos y la Virgen. Así se aparece en un fresco de la primera mitad del siglo XIV en la Iglesia de San Giovanni in Fonte en Verona, y en un políptico milanés en el que se le representó junto a San Juan Bautista, obra del pintor florentino Nicolò di Pietro Gerini, que le plasmó sosteniendo el martillo con la mano derecha. Ya en el siglo XV fue representado por Andrea di Giusto para la Iglesia de Santa María en Florencia, junto a San Jacopo, custodiando a San Antonio Abad. No obstante,

¹⁹ Vincenzo Abbate, "Matta Me Pixit: La Congiuntura Flanco-Iberica E La Cultura Figurativa Nell'entroterra Madonita", en *Vincenzo Degli Azani Da Pavia E La Cultura Figurativa in Sicilia Nell'eta Di Carlo V*, ed. Teresa Viscuso (Palermo: Ediprint, 1999), 192–207.

²⁰ Vitella, "Alcune Rappresentazioni Di San Eligio Nella Sicilia Centro-Occidentale", 562–563.

²¹ Cuccia, "Filippo Quattrocchi Scultore in Legno", *Kalos. Arte in Sicilia*, nº 4 (2004): 29–33.

²² Vitella, "Alcune Rappresentazioni Di San Eligio Nella Sicilia Centro-Occidentale", 563–564.

²³ Felice Dell'Utri, "Opere Dei Biangardi a Mussomeli", en *I Biangardi. La Vita L'epoca Le Opere*, ed. Felice Dell'Utri (Caltanissetta: Lussografica, 1992), 109.

²⁴ Juan Ignacio Ruiz López, "San Eloy En La Florencia Del Trecento", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001*, ed. Jesús Rivas Carmonas (Murcia: Universidad de Murcia, 2001), 231–40.

más importante es la tabla de la Galleria Uffici, obra de Sandro Boticelli, en la que, bajo la escena de la coronación de la Virgen, aparece San Eloy junto a San Juan Evangelista, San Agustín y San Jerónimo. De finales de siglo es el fresco de Giovanni Battista da Norcia, ubicado en la Iglesia de San Agustín de Norcia, en el que está junto a San Antonio Abad y un donante en la coronación de la Virgen²⁵. Del siglo XVI puede citarse la obra de Luca Signorelli para la Iglesia de San Antonio Abad de Sansepolcro en Arezzo, en el que aparece a los pies de Cristo Crucificado. A grandes rasgos esta va a ser una de las imágenes que más van a mostrar a San Eloy, vestido como obispo junto a otros santos, como actor secundario de una imagen de mayor relieve, tal y como refleja Ubaldo Gandolfi en 1766 para la Iglesia de San Mamante en Medicina²⁶. En esta ocasión, junto a San Lorenzo, Santo Antonio de Padua y San Ignacio, no lleva el martillo en su mano, sino que a sus pies está el yunque, herramienta indispensable en el taller de los trabajadores del metal. En un menor número de ocasiones la imagen de San Eloy se muestra por sí misma de forma independiente. Notable ejemplo de ello es la portentosa escultura de dos metros y medio en mármol que Giovanni Antonio di Banco realizó entre 1417 y 1421 para Orsanmichele en Florencia. En ella San Eloy porta sus atributos como obispo, mitra, báculo y un libro, mientras que aquellos destinados a simbolizar su función como orfebre se sintetizan en unas tenazas que se multiplican en el fondo de la hornacina donde se alberga la estatua.

Más interesantes van a ser sin duda las escenas en las que el protagonista es San Eloy, en las cuales, principalmente, se narra algún suceso de su hagiografía, comenzando por su nacimiento. De este suceso se conserva en el Museo Cívico de la Spezia una tabla del Maestro de los santos Severino e Sossio, pintada en el último cuarto del siglo XV. En ella San Eloy aparece sobre los pies de una mujer que le acerca al fuego de la chimenea para calentarlo, mientras que la madre, es atendida por otra mujer tras el parto. La escena, enmarcada en una habitación austera, cuenta con algunos detalles a destacar, como el gato que se sienta junto al fuego, los vasos y recipientes que se encuentran encima de la mesa y la mujer, que, al fondo, fuera de la estancia, llena un caldero de agua²⁷. Dentro del conjunto de acciones que con mayor asiduidad van a desarrollarse en torno a la figura de

²⁵ Filippo Todini, *La Pittura Umbra Dal Duecento Al Primo Cinquecento* (Milano: Longanesi, 1989), 81.

²⁶ Donatella Biagi Maino, *Ubaldo Gandolfi* (Torino: Allemandi, 1990), 254.

²⁷ Stefano Bottari, “Una Tavoleta Del Maestro Di San Severino”, *Arte Antica E Moderna*, nº 2 (1960): 160–162; Andrea de Marchi y Federico Zeri, *Dipinti. La Spezia Museo Civico Amedeo Lia* (Milano: Silvana, 1997), 226–227.

San Eloy, destacan dos: la tentación o lucha con el diablo y San Eloy sanando la pata a un caballo. De la primera escena se conserva un ejemplo, aunque muy deteriorado, en la Iglesia de Santa Caterina dei Servi di María, en Treviso. En esta pintura mural anónima, del primer cuarto del siglo XV, en la que San Eloy está agitado, alzando su mano derecha hacia la figura negra que representa al mal²⁸. La segunda secuencia es aquella que narra el momento en el que cura la pata de un caballo. En este sentido hay que recordar que San Eloy también es considerado patrón de los herreros, por ello, seguramente este gremio de artesanos difundió esta iconografía a partir del siglo XIV, la cual es totalmente anacrónica, dado que antes del siglo XI no se realizaba esta función, y San Eloy vive en el siglo VII. No obstante, este motivo fue reproducido con asiduidad por Europa, hasta el punto de ser una de las imágenes más identificativas del santo²⁹. Entre los numerosos artistas que la recogieron puede nombrarse nuevamente a Sandro Botticelli, quien en 1490 pintó a San Eloy trabajando junto al fuego de su taller en la curación de la pata del caballo, colocada sobre el yunque. Completan la escena el caballo sostenido por otro personaje y una mujer que se está pinzando la nariz, recordando al diablo al cual San Eloy, que en esta escena no le presta atención, aplacó de la misma manera. En la misma ciudad de Florencia, y debajo de la gran estatua del mismo santo en Orsanchimichele, se halla un relieve con la misma escena, obra de 1417 del mismo autor que la escultura, Nanni di Banco.

Ambas secuencias suelen tener como telón de fondo el taller del orfebre, lo que sirve para entablar un mayor vínculo figurativo con los plateros y herreros, quienes vieron dignificado su oficio al trasladar su entorno a la imagen sagrada. Una última acción menos abordada a lo largo de la historia es la que le muestra en su taller recibiendo la visita de la Virgen, tal y como se refleja en una pintura de la Pinacoteca del Castillo Sforzesco. En este lienzo anónimo de la segunda mitad del siglo XVI, de posible factura lombarda, está San Eloy con los ornamentos de obispo, sobre una nube, inclinándose ante la Virgen con el niño que se posicionan frente a él. Por debajo de esta composición un taller con media

²⁸ Filippa Maria Aliberti Gaudioso, *Pisanello: I Luoghi Del Gotico Internazionale Nel Veneto* (Milano: Electa, 1996), 236–240.

²⁹ Louis Reau, *Iconographie de l'Art Chretienne*, III (Paris: Presses Universitaires de France, 1958), 423–424.

decena de plateros que están trabajando varias piezas en cada una de las etapas del proceso de manufactura³⁰.

Volviendo sobre Bolonia, la corporación de plateros de la ciudad también rindió culto a la figura del santo patrón, materializando un importante patrocinio de su imagen desde finales del siglo XIII, momento en el que la sociedad de los herreros, donde se insertaban los orfebres, nombró a San Eloy como patrón. Las primeras representaciones se plasmaron en los estatutos de la compañía, así, en las ordenanzas de 1299, en las que los orfebres boloñeses lograron la independencia, se incluyó al inicio del texto una pequeña miniatura de un obispo que debe identificarse con San Eloy, aunque ciertamente no lleva ningún atributo afín al ejercicio de la platería, por lo que pudiera tratarse de otro obispo, quizás San Petronio [Fig. 1]³¹. Décadas más tarde, en los estatutos de 1383, la imagen de San Eloy apareció ya claramente reconocida, flanqueando, junto a San Petronio, a la Virgen sedente con el Niño, un esquema, el de los dos obispos ante los pies de la Virgen, que se repitió en las ordenanzas de la Edad Moderna, pasando de la miniatura medieval al grabado, el cual ofrecía un mayor desarrollo de la escena [Fig. 2]. De este modo, el estatuto de 1572 incorporó al inicio un grabado, en el que como se ha adelantado, la imagen principal estaba compuesta por San Petronio, con la maqueta de la ciudad, y San Eloy, ambos a los pies de la Virgen con el Niño. En la parte inferior de dicho grabado fueron colocados tres escudos, el de los plateros boloñeses, conformado por un cáliz con una patena encima de la que sale una flor de lis, el de la ciudad de Bolonia y el del Papa Gregorio XIII, por entonces reconocible por incorporar la figura del dragón de la familia Boncompagni. Cerraba la composición un marco de figuras alegóricas, entre las que destaca la pequeña imagen del centro superior, una figura humana semidesnuda que parece estar trabajando en una fragua, como se denota del hecho de que esté golpeando un objeto con un martillo. Si bien, lo más llamativo es que alrededor de esta imagen se incluyó la leyenda *Super Omnia Vincit Veritas*, un latinismo que vendría a recalcar el triunfo de la verdad por medio de las ordenanzas [Fig. 3].

El mismo esquema, aunque con una plasmación diferente, se halla al inicio de las ordenanzas de 1672. En esta ocasión, el grabado deja patente la fuerte impronta del arte

³⁰ Maria Teresa Fiorio y Mercedes Garberi, *La Pinacoteca Del Castello Sforzesco* (Milano: Electa, 1987), 130.

³¹ Massimo Giansante, “Gli Statuti Delle Corporazioni. Iconografia E Ideologia”, en *Petronio E Bologna. Il Volto Di Una Storia. Arte, Storia E Culto Del Santo Patrono*, ed. Beatrice Buscaroli y Roberto Sernicola (Ferrara: Sate, 2001), 85–91.

barroco, con la inclusión de un retablo con frontón curvo que sirve de marco para la escena principal que, nuevamente, muestra a los dos obispos arrodillados ante la Virgen con el Niño. Alrededor de estos, colocados sobre las columnas, se ubican todos los escudos de los gremios de la ciudad. Finalmente, coronando el retablo, aparecen los tres escudos restantes, el de los plateros, el de la ciudad de Bolonia, y el del Papa Clemente X. Como se puede apreciar, tres son los elementos constantes en las ordenanzas, la estima de los orfebres, representado en su blasón y en la figura de San Eloy, la ciudad, identificada por San Petronio y por el escudo de la misma y, por último, el escudo del Papa. Todo ello, con un claro mensaje a través del cual los plateros reafirman su unión y deber para con la ciudad mientras que estaban sometidos al poder civil y eclesiástico [Fig. 4].

El culto a San Eloy en Bolonia quedó perfectamente instituido en las ordenanzas de 1672. En estos estatutos, concretamente en el capítulo diecisiete, se disponía como debía de ser la fiesta al patrón. Una jornada, la del uno de diciembre, en la que todos los talleres debían estar cerrados como signo de respeto y veneración³². Los actos se iniciaban en la casa de la compañía, donde el altar debía de quedar adornado e iluminado de la mejor forma posible, para ello, la corporación contaba con sus propios paramentos litúrgicos, recogidos en un breve inventario recopilado a finales del siglo XVI, si bien, entre ellos apenas sobresalen unos candelabros y una naveta³³. Desde aquí, el *Massaro*, los oficiales y los miembros del Consejo, tras escuchar misa, se dirigían a la Iglesia della Pietà, donde tenían una capilla propia para la veneración de San Eloy. Este último espacio también era ricamente engalanado, y en él se debían de llevar a cabo cuantas misas fueran posibles, siempre a cargo de la compañía:

“... si ordina, che per tutto quel giorno tutti gli Orefici debbano tener chiuse le loro Botteghe, in segno, e per Veneratione del Santo medesimo, e vogliamo, che quel giorno si adorni, & illumini nella miglior forma possibile la Capella, & Altare di detto

³² Durante el siglo XVIII también se llevaba a cabo este primer día de diciembre, el sorteo de una dote entre las hijas de los plateros, una partida de dinero ofertada en el legado de Carlo Girolamo Tadolini en 1727. Tadolini, ordenó que cada tres años se destinara cierta cantidad de los réditos de sus bienes, entre aquellas hijas de los maestros plateros que estuvieran durante quince años seguidos al corriente del pago, así como que gozaran de buena fama y que no fueran forasteros. De este modo, en 1764 y 1767, por ejemplo, fueron agraciadas Maria Girolama, hija de Pietro Paolo Malcontenti, y Catterina, hija de Antonio Rossi, véase: Archivio Arcivescovile di Bologna (en adelante A.A.B.), *Miscellane Vecchie*, B. 48, Fasc. I. 198/14.

³³ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II, s.n.

Santo, posta nella Casa della Compagnia, nella quale doveranno quella mattina radunarsi il Massaro, Ufficiali, & Huomini del Consiglio (...) e dopoi ordinatamente andare con Signisero auanti, alla Chiesa de'Mendicanti di dentro, nella quale vi hà la stessa Compagnia l'Altare del glorioso S. Eligio, che pure doverà essere adornato, & iluminato, & a quello, insegno di Tributo, offerire una Torza di cera bianca, & iui ascoltare una messa tutto unitamente... »³⁴.

No se tiene la certeza de que durante la Edad Media el gremio de orfebres estuviera situado en un primer momento en la Iglesia de Sant' Alo, como popularmente se le conoce a San Eloy en Bolonia, de Vía Altabella, tal y como si fue el caso de la congregación de herreros. El motivo es la presencia de otra iglesia dedicada a San Eloy en una calle adyacente a la llamada de los orfebres, y por tanto en el núcleo geográfico de esta corporación, lo que hace pensar que los plateros estuvieran presentes en este último templo³⁵. Sin embargo, ambos edificios desaparecieron, por lo que los dos gremios se vieron obligados a reubicarse en la Iglesia della Pietà, donde además se encontraban otras corporaciones como la de los sederos, carpinteros, boticarios y carniceros.

La capilla de los plateros está conformada por un retablo de madera dorada que responde a las pautas del retablo boloñés de principios del *Seicento*. La obra está compuesta por dos columnas en los extremos, remetidas y retranqueadas, flanqueando la caja saliente, donde dos pilastras enmarcan la escena principal. El arquitrabe liso sustenta un friso con decoraciones vegetales, sobre el que a su vez se levanta el ático partido que sirve de asiento a dos ángeles con flores que flanquean el remate del retablo. Es en este espacio donde mejor se plasma la influencia miguelangelesca, no se puede obviar la cercanía con Florencia. Ello se puede apreciar en las volutas del remate, que siguen por debajo al modo de los sarcófagos de las tumbas de los Medici. En el centro del ático, una pequeña pintura con la representación de San Pedro y San Pablo completa la composición [Fig. 5].

³⁴ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672)*. Cap. XV. *Della festa del Protettore S. Eligio*, 12–13.

³⁵ Marcello Fini, *Bologna Sacra: Tutte Le Chiese in Due Millenni Di Storia* (Bologna: Pendragon, 2007), 65–66.

Alessandro Tiarini, alumno de Prospero y Lavinia Fontana, así como de Bartolomeo Cesi, fue el encargado de pintar las diversas escenas sobre el santo que se ubican en la capilla, entre las que sobresale el lienzo central. En él se muestra a San Eloy dando limosna a un pobre, una representación del santo poco usual que se puede encontrar por ejemplo en los estatutos del gremio de plateros de Toledo (España)³⁶. En el centro de la obra aparece el santo, que por un momento deja de trabajar sobre la quimera de oro, dando limosna a un pobre que llega por su espalda. También se representan otros personajes, entre los que destaca el niño, que bajo los pies del pobre está recogiendo unas monedas. La pintura, de tonalidades frías, es rica en detalles, por ejemplo, más allá de la pieza de oro que está elaborando, puede apreciarse el interior de un taller con la disposición de otras piezas y utensilios. Si bien, la estancia donde se reproduce el hecho no se corresponde con un espacio cerrado, dado que del impetuoso cielo aparecen unos ángeles que portan la mitra y el báculo que recuerda la dignidad como obispo del santo. Un último detalle acerca del retablo viene a confirmar su pertenencia al gremio, y es que en la predela se pueden apreciar dos objetos propios de la producción del artista platero, como son un incensario y una naveta [Fig. 6].

El programa iconográfico de la capilla fue completado con otras pinturas de Tiarini. La primera de ellas, en el centro del arco, simboliza al Espíritu Santo. Al lado izquierdo, una nueva pintura, titulada milagro de San Eloy, representa al santo vestido de obispo en el centro de la composición, posiblemente muerto. A su alrededor se dispone un nutrido grupo de personajes que alterados gesticulan en torno a la figura del santo. La escena se produce en el interior de una gran estancia, que se abre para dejar ver en el fondo una arquitectura renacentista [Fig. 7]. En el flanco derecho se muestra el pasaje posterior, el tránsito de San Eloy, en el que nuevamente aparece en el centro de la composición, en un escorzo muy logrado. En esta ocasión no lleva las vestiduras de obispo, que se encuentran situadas encima de una mesa, junto a un acetre y un hisopo, sino que sobre su cuerpo se extiende una suave sábana blanca. De su cuerpo sale un haz de luz que se dirige hacia un ángel situado en el cielo, el cual no es el único personaje, dado que alrededor del santo se encuentra un hombre leyendo, otro sosteniendo una vela, uno más besándole la mano, otro reposando al lado del cuerpo y, completa la escena, la imagen de una mujer que implora al cielo, dirigiendo su mirada al ángel, como si fuera la única partícipe de los vínculos que se están produciendo entre San Eloy y el ángel [Fig.

³⁶ García Zapata, “El Gremio de Plateros de Toledo En Los Siglos XVII Y XVIII”, 184–185.

8]. El resto de la capilla está decorado con una serie de estucos que enmarcan las pinturas y dos hornacinas laterales que contienen las esculturas de San Marcos y San Juan Bautista, ambas confeccionadas en madera dorada.

En el mismo templo pueden encontrarse también otras representaciones de San Eloy, ya que los herreros también ocuparon una capilla y llevaron a cabo un programa iconográfico acerca de San Eloy. Para ello, contaron con el artista Giacomo Cavedone, quien en 1625 llevó a cabo dos lienzos, San Eloy tentado por el diablo y San Eloy arreglando la pata al caballo. Ambas obras son de una gran calidad artística, como bien refleja el tratamiento de los pliegues de las ropas de la mujer, que simboliza al diablo, y el claroscuro tan característico de la pintura de este periodo. En esta escena San Eloy agarra con sus tenazas la lengua de serpiente que sale de la boca del diablo, caracterizado por una bella mujer, de la que, no obstante, surgen rasgos monstruosos, como los cuernos de la cabeza, la propia lengua y la mano izquierda [Fig. 9]. El otro lienzo muestra a San Eloy sosteniendo la pata cortada del caballo, mientras que un joven individuo agarra al caballo blanco que se coloca al fondo de ambos personajes. La escena se desarrolla en el interior del taller del santo, pues el suelo está lleno de elementos metalúrgicos, asimismo San Eloy aparece vestido como un trabajador [Fig. 10]³⁷. La Pinacoteca Nacional de Bolonia conserva la pintura principal de la capilla, expoliada por los franceses a finales del siglo XVIII. La obra muestra al santo, identificado por la serie de instrumentos referentes a su oficio que se encuentran en el suelo, arrodillado junto a San Petronio, patrón de la ciudad de Bolonia, a los pies de la Virgen con el Niño. Una composición que claramente vincula al gremio, mediante su santo protector, con el santo al que está encomendada la ciudad³⁸. La capilla, al igual que sucede con la de los plateros, cuenta con un importante retablo, caracterizado por un tímpano curvilíneo cortado, en el que se sitúan las figuras de dos mujeres en los laterales y Dios en el centro. Las tres imágenes doradas de las virtudes teologales; Fe, Esperanza y Caridad, completan la decoración de la capilla, en la cual se ha sustituido la pintura principal de Cavedone, por un crucificado de Domenico Mirandola³⁹.

³⁷ Amelia Ciatelli, “Di Alcune Opere Di Giacomo Cavedoni”, *Bollettino D’arte Del Ministero Della Educazione Nazionale*, (1930): 421–422.

³⁸ Nello Tarchiani, *Mostra Della Pittura Italiana Del Seicento E Del Settecento*. (Roma: Bestetti & Tumminelli, 1922), 64.

³⁹ Franco Bergonzoni, *Santa Maria Della Pietà Detta De’ Mendicanti* (Bologna: Spillato, 1998), 25–27.

5. EL ARTE DE LA PLATERÍA EN BOLONIA DESDE LA CONTRARREFORMA HASTA NAPOLEÓN

5.1. Arte Eucarístico: la Platería

La platería, al igual que los textiles, el mobiliario y otros ornamentos y objetos litúrgicos, participó del arte eucarístico como uno de los principales elementos para el desarrollo del culto. Si bien es cierto que desde la Baja Edad Media la orfebrería ya tuvo una presencia continuada, ésta se limitó a un reducido número de elementos, como los vasos sagrados o los relicarios que formaban parte del tesoro¹. Dicha situación cambió a partir del siglo XVI, fundamentalmente tras la Contrarreforma, hito que marcó el cambio de paradigma de la platería, que desde ese momento se incrementó en número y tipologías por todos los templos, sobre todo en la catedral². Este espacio, dada su consideración como cátedra del obispo y cabeza de la diócesis, fue el escenario principal para el desarrollo de la platería, que se puso al servicio de las nuevas demandas eucarísticas. Y es que, el Concilio de Trento, en la sesión XIII de 1551 y en la sesión XXII de 1562, atendió al sacramento de la Eucaristía como epicentro de la ceremonia y del templo, tanto en su celebración, como renovación del sacrificio de Cristo, como en su presencia real³. De este modo, el altar se erigió como el foco de atención de los espectadores, que atendían, con la rigurosidad propia de la época, al momento de la transubstanciación y a la exposición del Santísimo, para los cuales son fundamentales las piezas de platería, que enfatizaban y exaltaban el culto con mayor magnificencia⁴. De ahí, que entorno al altar se iniciara la configuración de un ajuar necesario para el ritual, que, en el caso de las

¹ Jesús Rivas Carmona, “La Historia Del Tesoro Como Historia de La Catedral: El Valor Documental de La Platería”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2008*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2008), 535–554.

² Rafael Sánchez-Lafuente, “La Platería En Las Catedrales. Del Tesoro Medieval a La Acumulación Contrarreformista”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), 487–503.

³ Germán Ramallo Asensio, “El Templo Como Espacio Eucarístico”, en *Camino de Paz: Mane Nobiscum Domine*, ed. Marcelina Calvo Domínguez (Ourense: Junta de Galicia, 2005), 49; Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Liturgia Y Configuración Del Espacio En La Arquitectura Española Y Portuguesa a Raíz Del Concilio de Trento”, *Anuario Del Departamento de Historia Y Teoría Del Arte*, n° 3 (1991): 43–52.

⁴ Jesús Rivas Carmona, “El Impacto de La Contrarreforma En Las Platerías Catedralicias”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2003* (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 515–536; José Manuel Cruz Valdovinos, “Eucaristía, Liturgia Y Platería”, en *Camino de Paz: Mane Nobiscum Domine*, ed. Marcelina Calvo Domínguez (Ourense: Junta de Galicia, 2005), 267–283; Francisco José Montalvo Martín, “El Concilio de Trento, La Eucaristía Y La Platería”, en *Concilio de Trento: Innovar En La Tradición, Historia, Teología Y Proyección* (Álcala de Henares: Universidad de Álcala de Henares, 2016), 411–422.

catedrales, como se ha indicado, fue mucho mayor⁵. Las ceremonias que se celebraban a lo largo del año, destacando las de Semana Santa y Corpus Christi, requerían por tanto de diversos objetos, que más allá de su esplendor, cumplieran con una función a pesar de su carácter sagrado, transmitiendo al mismo tiempo un concepto a través de su imagen excepcional del misterio eucarístico⁶. Bajo este parámetro, las labores en plata fueron ocupando toda la escena, desde el altar, que era dispuesto con gradas y frontales de plata, hasta las piezas que estaban dispuestas entorno o sobre él, como candeleros, cruces, atriles, sacras, cálices, patenas, copones, vinajeras o incensarios entre otros muchos tipos de objetos litúrgicos, atendiendo, cada uno de ellos, a una demanda determinada, que en el caso de la función podían ser de mayor suntuosidad y significación, caso, generalmente en España, del arca de Jueves Santo y de la custodia del Corpus Christi⁷.

En este sentido, el protagonismo otorgado a la Eucaristía alcanzó su cumbre en la exposición de la sagrada forma, principalmente después de que Clemente VIII impulsara en 1592 la adoración perpetua del sacramento, circunstancia que demandó de la adecuación del ostensorio como pieza fundamental para su adoración, tanto por su carácter funcional como simbólico⁸. Previamente la custodia de mano había contado con diversas formas, hasta que a partir del siglo XVII se asentó el modelo de custodia de sol, una tipología sencilla, funcional y manejable formada por una base, un astil y un viril de sol con rayos para exponer el Santísimo, al tiempo que simbolizaba a Cristo como luz del mundo. No obstante, a pesar de su difusión desde la segunda mitad del siglo XVI, no fue hasta el siglo XVIII cuando el ostensorio destacó por su singularidad, debido a la revitalización del culto contrarreformista de este momento. Así, las trazas más elaboradas, propias del Barroco, comenzaron a colmar la mayoría de las obras, que ganaron en elementos decorativos, ampliando el sentido iconográfico y el valor de la misma. Incluso, ésta dio un paso más e incorporó la figura en el astil, adquiriendo una dimensión simbólica de mayor transcendencia, mediante las imágenes alegóricas, entre otras de las virtudes, especialmente la Fe, sobre la que se asienta el misterio eucarístico, la fe de la comunidad

⁵ Alian Erlande Brandenburg, *La Catedral* (Madrid: Akal, 1993).

⁶ Cruz Valdovinos, “La Función de Las Artes Suntuarias En Las Catedrales...”, 149–168.

⁷ Rivas Carmona, “La Significación de Las Artes Decorativas, Suntuarias Y Efímeras En Las Catedrales...”, 493–529.

⁸ María del Carmen Heredia Moreno, “De Arte Y de Devociones Eucarísticas: Las Custodias Portátiles”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2002* (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 163–181.

como soporte de Cristo⁹. En definitiva, la retórica del triunfo de la Iglesia -ante la herejía- anhelaba de una teatralización dramática que encontró en la exaltación eucarística la vía más adecuada para canalizar la catarsis con la que enfrentar la laxitud precedente, materializándose en los ostensorios con la oportuna relevancia¹⁰.

Dada la importancia adquirida por la platería no es de extrañar que las fábricas destinaran gran parte de sus recursos a la adquisición de nuevas piezas, así como al aderezo de las ya existentes, llegando incluso a instituirse la figura del maestro platero para el mantenimiento y el cuidado de las mismas¹¹. En efecto, la catedral, debido a las necesidades litúrgicas, se convirtió en la protagonista de las mayores empresas, tanto en coste como en espectacularidad¹². Si bien, no fue tan solo una tarea ordinaria correspondiente al gobierno del templo catedralicio, sino que también fue importante el papel desempeñado por los patrocinadores, generalmente los obispos, que debían de velar por el adecuado decoro de su diócesis, los canónigos, igualmente responsables de la imagen del templo, y el resto del clero y de personajes destacados de la sociedad civil, quienes a través de sus regalos contribuyeron a incrementar los bienes de la sacristía¹³.

La ciudad de Bolonia, dado su rango dentro de la Iglesia, no fue ajena a todas estas circunstancias, llegando incluso a albergar algunas de las sesiones del Concilio de Trento, circunstancia que, sin duda, junto a la presencia del arzobispo Paleotti, fue básica para el desarrollo del culto y de las artes vinculadas a él, entre las que se encuentra la platería. Las obras emprendidas en el templo metropolitano durante el último cuarto del siglo XVI

⁹ Concepción de la Peña Velasco, “Algunas Reflexiones Sobre El Valor de La Escultura En Las Custodias Portátiles Del Siglo XVIII En España”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), 403–425; Manuel Pérez Sánchez, “La Custodia Con Astil de Figura: Del Barroco a La Ilustración a Través de Los Ejemplos Del Sureste Español. La Impronta de Salzillo”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2013*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2013), 399–420.

¹⁰ Jesús Rivas Carmona, “La Platería Y El Culto Catedralicio: El Ejemplo de Los Ostensorios”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2009*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 653–672.

¹¹ Javier Alonso Benito, “Los Oficios Civiles Dependientes de La Catedral de León: El Cargo de Maestro Platero”, en *En Torno a La Catedral de León*, ed. Jesús Paniagua Pérez y Felipe Ramos (León: Universidad de León, 2004), 411–426; Manuel Pérez Sánchez, “El Maestro Platero de La Catedral de Murcia”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), 427–444.

¹² Jesús Rivas Carmona, “Algunas Consideraciones Sobre Los Tesoros Catedralicios El Ejemplo de La Catedral de Murcia”, *Imafronte*, nº 15 (2000): 291–310.

¹³ Jesús Rivas Carmona, “El Patrocinio de Las Platerías Catedralicias”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2004), 479–498; Jesús Rivas Carmona, “Splendor Dei. La Platería Y El Culto En Las Catedrales Andaluzas Durante El Barroco”, en *El Fulgor de La Plata*, ed. Rafael Sánchez-Lafuente (Sevilla: Junta de Andalucía, 2007), 85–103.

ejemplificaron los nuevos postulados tridentinos, focalizando la atención sobre el altar mayor, tal y como había establecido Paleotti, quien mantuvo una estrecha relación con otro de los grandes estandartes de la Contrarreforma, San Carlo Borromeo. En cuanto a las artes decorativas y suntuarias se refiere, ya desde el siglo XV se registra una creciente disposición por parte de los prelados boloñeses por aderezar el templo y por mostrar unos ornamentos ricos. Así, desde Niccolò Albergati hasta los arzobispos del siglo XX, sobresaliendo la figura de Prospero Lambertini, Benedicto XIV, el tesoro catedralicio fue incrementando sus piezas de plata, oro y piedras preciosas, necesarias para las nuevas funciones.

Junto a la catedral, otros centros religiosos de gran presencia en la ciudad requirieron de los servicios de los maestros plateros de Bolonia, por entonces regidos por sus nuevas ordenanzas, como la basílica de Santo Domingo, de San Francisco, de Santo Estéfano y las de San Petronio y Santa María Maggiore. En la misma línea, la decisión adoptada por Paleotti para que todas las parroquias contaran con una compañía para el culto al Santísimo Sacramento, aumentó las demandas por parte de los templos para la adquisición de ostensorios donde exponer la sagrada forma. No obstante, el culto a la Eucaristía ya contaba con precedentes en la ciudad, el propio Albergati había mandado construir un gran tabernáculo de madera en 1421 para conservar el cuerpo de Cristo. Contemporáneamente la santa franciscana Caterina de Vigri había puesto en marcha el convento del Corpus Domini, intitulándolo así a la Eucaristía. En la propia catedral, ya desde 1491 está registrada una compañía para tal fin, y progresivamente, gracias al impulso de Paleotti, todas las parroquias contaron con una, siendo de vital importancia para la exposición ordinaria y para las fiestas concretas, destacando el Corpus Christi y la procesión eucarística para los *Addobbi* que regularmente realizaba cada parroquia¹⁴. Así pues, no es de extrañar el notable desarrollo de los ostensorios en la ciudad, que cuentan con un capítulo especial en la variante de ostensorio con figura en el astil, al igual que del resto de piezas de orfebrería destinadas al decoro y a la magnificencia del culto, de las cuales se dio buena cuenta en la precoz exposición de arte sacro perteneciente a los templos boloñeses que se llevó a cabo en 1900 en la Basílica de San Francisco,

¹⁴ Mario Fanti, “Per La Storia Del Culto Eucaristico a Bologna,” in *Mistero E Immagine. L’Eucaristia Nell’arte Dal XVI Al XVIII Secolo*, ed. Salvatore Baviera and Jadranka Bentini (Bologna: Electa, 1997), 54–71.

constituyendo un referente para el estudio de las artes decorativas y suntuarias de la ciudad¹⁵.

5.2. El Tesoro de la Catedral de San Pedro de Bolonia

La Catedral de San Pedro de Bolonia conserva un rico tesoro artístico con una importante y nutrida colección de piezas de oro, plata y piedras preciosas, así como de otros metales y textiles, que fueron acumulándose durante el transcurso de varios siglos para cumplir con las funciones culturales de la iglesia¹⁶. El origen de la catedral se remonta a la Baja Edad Media, sin embargo, no existen referencias documentales previas al siglo X, por lo que cualquier estudio parte de las investigaciones arqueológicas. Las primeras noticias que aluden a la presencia de un cabildo están fechadas en la segunda mitad del siglo X, momento en el que el Papa Juan XIII concedió a la Iglesia de Bolonia su protección, así como el emperador Otón I confirmó su inmunidad. Si bien, esta serie de datos no hablan propiamente de un templo intitulado a San Pedro. Para ello hay que situarse en el siglo XI, centuria en la que ya se recogen algunos documentos que aluden propiamente a la Catedral de San Pietro. Con todo, la información acerca del templo medieval es reducida, al igual que lo son los ornamentos de este primer periodo, de los cuales solo se conservan algunos ejemplares ya del siglo XV¹⁷. Estos objetos están vinculados a la presencia de uno de los obispos más trascendentales de la iglesia boloñesa de finales de la Edad Media, Niccolò Albergati, vigente en la cátedra de la ciudad desde 1417 a 1443¹⁸. Una larga etapa durante la cual destacó como intenso

¹⁵ Lorenzo Lorenzini, “L’artigianato Artistico a Bologna per Il Culto dell’Eucaristia: Alcune Considerazioni”, en *Mistero E Immagine. L’Eucaristia Nell’arte Dal XVI Al XVIII Secolo*, ed. Salvatore Baviera and Jadranka Bentini (Bologna: Electa, 1997), 54–71.

¹⁶ Eugenio Marzadori, “Il Tesoro Della Cattedrale”, en *La Cattedrale Di San Pietro in Bologna*, ed. Roberto Terra (Milano: Silvana, 1997), 143–147; Andrea Emiliani, “Il Tesoro Della Cattedrale Di Bologna”, en *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, ed. Roberto Terra (Bologna: Minerva, 2002), 169–178.

¹⁷ Acerca de la historia de la Iglesia de Bolonia, véase: Roberta Budriesi, “San Pietro Come Prima cattedrale di Bologna: Problemi E Aspetti”, *Atti E Memorie Della Deputazione Di Storia Patria per La Province Di Romagna XLII* (1991): 43–86; Paolo Prodi y Lorenzo Paolini, *Storia Della Chiesa Di Bologna* (Bergamo: Bolis, 1997). En relación con el templo medieval, véase: Mario Fanti y Carlo Degli Esposti, *La Chiesa Cattedrale E Metropolitana Di San Pietro in Bologna: Guida a Vedere E a Comprendere* (Firenze: Vallecchi, 1995); Mario Fanti, “La Cattedrale Di San Pietro Dal X Al XV Secolo”, en *La Cattedrale Di San Pietro a Bologna*, ed. Roberto Terra (Milano: Silvana, 1997), 30–38.

¹⁸ Paolo De Toth, *Il Beato Cardinale Nicolò Albergati E I Suoi Tempi, 1375-1444* (Acquapendente: La Commerciale, 1934); Lorenzo Paolini, “Niccolò Albergati, Riformatore Ecclesiastico E Diplomatico Della Pace”, en *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, ed. Roberto Terra (Bologna: Minerva, 2002), 199–211.

colaborador de los papas Martino V y Eugenio IV, actuaciones que le propiciaron la etiqueta de ser uno de los actores políticos en el escenario europeo del momento, dominado por la Guerra de los Cien años entre ingleses y franceses. De hecho, fruto de esta intermediación, Enrique VI le hizo entrega de la reliquia de Santa Ana, una parte del cráneo que llegó en un recipiente de marfil.

El obispo Albergati mostró su preocupación por dotar a la catedral de los ornamentos necesarios para la liturgia, de modo que no dudó en patrocinar algunas piezas que hizo enviar desde los centros artísticos italianos más señeros del momento, Florencia y Siena. En la primera ciudad pasó Albergati varios años, fruto de sus numerosos viajes por Italia, así como por la presencia papal en Florencia. Desde allí envió varios objetos, dos mitras confeccionadas con hilos de oro y plata con incrustaciones de piedras preciosas y, lo más importante, un báculo de plata y bronce que responde a los esquemas góticos imperantes en el momento, es decir, con un marcado acento arquitectónico. Si bien, lo más destacable es la inclusión de diversas láminas de plata en el nudo con las figuras grabadas de San Nicolás, San Jerónimo, San Agustín, San Pablo y San Pedro, los cuales, parecen responder a un programa iconográfico ideado por el propio Albergati, dada la presencia de San Nicolás y San Jerónimo, en relación con el nombre del obispo y a su condición previa como prior del convento homónimo de Bolonia [Fig. 11]¹⁹. Por último, en el remate del báculo se incluye la figura de un cordero, en una clara alusión a su función como pastor de la Iglesia, un esquema repetido en Florencia con posterioridad, como se puede ver en un báculo conservado en el Museo Nacional del Bargello²⁰. Estos objetos no fueron los únicos procedentes de otros obradores encargados por Albergati, quien también valoró el peso de la orfebrería sienesa, motivo por el que envió a la catedral de Bolonia un cáliz de plata sobredorada con esmaltes traslucidos en el pie y en el astil, en los que se representan diferentes santos, como San Juan Evangelista o San Jerónimo. Al respecto de su hechura no cabe duda de su procedencia, dado que el esquema responde al prototipo de cáliz de esta ciudad difundido desde el siglo XIII hasta el siglo XV por toda Europa²¹. En definitiva, el obispo Albergati mostró gran interés por dotar a su templo de

¹⁹ La pieza ha sido atribuida a un taller del ámbito germano, si bien, Dario Trento, con un acertado discurso, la aproxima más a la órbita florentina, dada la comparativa con otros báculos surgidos de esa ciudad, véase: Trento, “Tracciato per L’oreficeria a Bologna”, 242–257.

²⁰ Capitano, *Arte Orafa E Controriforma*, 23–24.

²¹ Uno de los ejemplos más significativos, por su relación entre Bolonia, Siena, Italia y España, es el cáliz de San Segundo de la Catedral de Ávila (España), una hechura del platero sienesa Andrea Petrucci patrocinada por el Cardenal Albornoz, fundador del Real Colegio de España en Bolonia, véase: Manuel

los ornamentos necesarios, tal y como indicó en una carta enviada desde Florencia en 1439, en la que precisó su preocupación por los ornamentos destinados a la celebración del culto divino²². Con todo, estos no son los únicos bienes del periodo medieval, ya que existen dos cruces pectorales del propio Albergati y dos relicarios más, uno de ellos el de San Frediano. Por último, durante el mandato de este prelado se restituyeron al templo una serie de cálices, misales y otros ornamentos desaparecidos²³.

La llegada de piezas foráneas resulta ciertamente contradictoria si se valora la importancia, capacidad y cantidad de los talleres boloñeses de la Edad Media que, durante el siglo XIV y XV, alcanzaron una de sus etapas de mayor actividad artística, situación que no ha quedado reflejada en el tesoro de la catedral. No obstante, si se conservan en otros templos de la ciudad numerosos testimonios de esta cronología que ilustran perfectamente la relevancia de los orfebres de aquel momento. Sirva de ejemplo al respecto la cantidad de relicarios elaborados por Jacopo Roseto y sus seguidores para los templos de San Domenico y Santo Stefano, entre otros los del propio Santo Domingo, San Antonio Abad o Santa Úrsula²⁴.

Volviendo sobre la catedral, en la segunda mitad del siglo XVI se inició un proceso de transformación a través del cual se plasmaron los nuevos postulados emanados de Trento, variando ostensiblemente la configuración estética del templo. Hacia 1559 la visión que se tenía de la catedral era la de un templo antiguo, pero de una arquitectura sencilla, tal y como precisó el pintor y escritor boloñés Pietro Lamo. Desde esta afirmación hasta las palabras que en 1598 pronunció durante su paso por la ciudad Clemente VIII, en las cuales afirmó acerca de la capilla mayor que en Roma no había una cosa tan digna y majestuosa, habían pasado unas décadas en las que el cardenal Gabriele Paleotti, siguiendo la estela de su predecesor, el cardenal Ranuccio Farnese, inició los trabajos para la adecuación del templo metropolitano de la diócesis. En ese arco de

Parada López de Corselas, “El Cáliz de San Segundo de La Catedral de Ávila”, *Revista de Arqueología*, nº 338 (2009): 23–45; Manuel Parada López de Corselas, “El Cáliz de San Segundo Entre La Realidad Y El Mito: Avatares de Un Camino de Santidad”, *ArqueoUCA: Revista Digital Científica Independiente de Arqueología*, nº 2 (2012): 109–123; Manuel Parada López de Corselas y Almudena Cros Gutiérrez, “En Torno Al Cardenal Don Gil Alvarez de Albornoz Y El Platero Sienés Andrea Petrucci: El Relicario de La Mano de Santa Lucía Y El Cáliz de San Segundo”, *Anales de Historia Del Arte*, nº 24 (2014): 401–419.

²² Sobre el patrocinio artístico del Obispo Nicolò Albergati, véase: Trento, “Tracciato per L’oreficeria a Bologna”, 242–249.

²³ A.A.B. Miscellanea di documenti vari, B. 18, Miscellanea Varia, fasc. 5, *Confessioni di restituzioni di Calici, Messale etc...*, 1436.

²⁴ Pizzi, “Jacopo Roseto Orafo”; Pini, *Oreficeria E Potere a Bologna*, 65–113.

tiempo, Paleotti programó una serie de actuaciones dirigidas a reedificar la catedral conforme a las necesidades litúrgicas indicadas en el Concilio de Trento, del que él fue uno de los máximos valedores²⁵. Si bien, el desarrollo de esta empresa no fue nada fácil, dado que a los problemas económicos usuales a estas magnas construcciones, tuvo que sumar la correosa actitud del Cabildo, que vio amenazado su estatus, así como sus representaciones de poder ante la idea de Paleotti, deseoso de revalorizar la autoridad del obispo. Con todo ello, Paleotti supo perfectamente planificar el desarrollo de las intervenciones, planificando que éstas se ejecutaran por partes, logrando así evitar alterar el culto, asegurando que podría interrumpirse el proyecto si no había recursos para continuar con él. La primera fase se centró en la capilla mayor, por lo que en 1570 fueron demolidas las estructuras medievales del coro y de la tribuna, por entonces en un estado lamentable. Para la construcción del nuevo espacio Paleotti recurrió a Domenico Tibaldi, hermano de Pellegrino Tibaldi, arquitecto del cardenal Carlo Borromeo, quien junto a Paleotti, exhortó los nuevos valores de la Contrarreforma²⁶. En líneas generales el nuevo presbiterio se convirtió es el escenario perfecto para el sentido litúrgico de la eucaristía, con un altar mayor enfatizado como custodio de las reliquias de los mártires boloñeses, todo ello alcanzado con un programa artístico donde tenían cabida todas las artes. Un peso significativo era el de la arquitectura, sobre todo con las cuatro grandes columnas que se alzan majestuosamente en el presbiterio, remarcando el carácter sagrado del lugar. Igualmente, importante fueron las pinturas comisionadas en 1579 a Prospero Fontana para completar el proyecto del altar, cuya visión del cosmos celestial respondía a las directrices de Paleotti, con un aparato iconográfico donde se hacía visible aquello que era invisible a los ojos del creyente²⁷. Un último aspecto entró a formar parte del conjunto, la luz, como un elemento capaz de aumentar la sacralidad del espacio, motivo por el cual se abrieron

²⁵ Paleotti, *Discorso Intorno Alle Immagini Sacre E Profane*; Paolo Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti, 1522-1597* (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1959); Alessandro Zacchi, “La Figura Dell’artefice Cristiano Nel Discorso Attorno Alle Immagini Sacre E Profane Di Gabriele Paleotti,” *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, n° 11 (1985): 339–347; Umberto Mazzone, “Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)”, en *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, ed. Roberto Terra (Bologna: Minerva, 2002), 213–214; Ilaria Bianchi, *La Politica Delle Immagini Nell’età Della Controriforma: Gabriele Paleotti Teorico E Committente* (Bologna: Compositori, 2008); Marinella Pigozzi, ed., *Il Concilio Di Trento E Le Arti 1563-2013* (Bologna: Bononia University Press, 2015).

²⁶ Federico Alessandro Rossi, *Carlo Borromeo: I Tre Volti Della Riforma Cattolica* (Milano: NED, 1999).

²⁷ Vera Fortunati, “La Dimora Celeste Dipinta Da Prospero Fontana Nella Volta a Crociera Di San Pietro”, en *La Cattedrale Di San Pietro in Bologna*, ed. Roberto Terra (Milano: Silvana, 1997), 78–85; Vera Fortunati, “Le ‘pitture Fiere et Orrende’ nel Teatro Sacro Di Gabriele Paleotti”, en *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, ed. Roberto Terra (Bologna: Minerva, 2002), 83–88.

grandes vanos en los muros, posteriormente tapiados, con el deseo de alcanzar sobre el plano sensitivo el nuevo mensaje. Después de la muerte de Paleotti los trabajos del templo continuaron su curso, aunque por momentos fueron paralizados. No obstante, los nuevos obispos emprendieron sus acciones para mejorar y dignificar la sede metropolitana. El primero de ellos fue el arzobispo Alfonso Paleotti, quien en 1599 inició la sistematización de la nave central con el cambio de algunos pilares, una actividad que fue seguida a partir de 1611 por el cardenal arzobispo Scipione Borghese. Éste intensificó notablemente las labores, con nuevos fondos y con el encargo a Carlo Maderno y Flaminio Ponzio de un nuevo diseño para la catedral de San Pietro, esta vez enfocado más hacia la imagen exterior de la catedral. Si bien, éste no llegó a su materialización, al contrario de lo que sucedió con el de Niccolò Donati, quien contó con el apoyo técnico de Magenta. Fue entonces cuando la sacristía, sala donde se guardaban los ornamentos litúrgicos, entró a formar parte de los espacios a reordenar, por lo que a pesar de la resistencia de los canónigos se realizó una nueva sacristía que respondía a las nuevas demandas del culto²⁸.

A la necesaria actuación en la sacristía se sumó el incremento desde finales del siglo XVI de ornamentos, sobre todo textiles, patrocinados por el capítulo catedralicio o incluso llegados por mediación de donaciones²⁹. Sirva de ejemplo el importante legado que en 1599 llevó a cabo Alexandro Barbalia Mazzolio, por mediación del canónigo Carolus Caprara, de una serie de ornamentos, entre los que se encontraban, una capa pluvial con hilos de oro y unas casullas³⁰. Elementos a los que en 1606 se sumaron otros tantos³¹. No obstante, la nueva sacristía que se estaba programando no solo estaba enfocada a albergar la colección de textiles del templo, sino que incluso, con mayor celo,

²⁸ Acerca de las actuaciones arquitectónicas llevadas a cabo entre finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, véase: Roberto Terra, “La Fabbrica Cinquecentesca”, en *La Cattedrale Di San Pietro a Bologna*, ed. Roberto Terra (Milano: Silvana, 1997), 44–55; T. Barton Thurber, “Tra Magnificentia E Comodità: La Ricostruzione Della Cattedrale Di Bologna Dal Tardo Cinquecento All’inizio Del Seicento”, en *La Cattedrale Di San Pietro a Bologna*, ed. Roberto Terra (Milano: Silvana, 1997), 56–65; Francesco Ceccarelli y Deanna Lenzi, eds., *Domenico E Pellegrino Tibaldi: Architettura E Arte a Bologna Nel Secondo Cinquecento* (Venezia: Marsilio, 2011); Roberto Terra y T. Barton Thurber, “Continuità E Rinnovamento Della Cattedrale Di Bologna Nell’epoca Della Controriforma”, en *La Cattedrale Scolpita: Il Romanico in San Pietro a Bologna*, ed. Massimo Medica y Silvia Battistini (Ferrara: Edisai, 2003), 201–221.

²⁹ Jesús Rivas Carmona, “El Patrocinio de Las Platerías Catedralicias”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2004), 479–498.

³⁰ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 65, *Liber Secretus* III, 1599, fol. 63 r.

³¹ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 65, *Liber Secretus* III, 1606, fol. 100 v.

estaba dirigida a la custodia de las piezas de oro y plata, a pesar de que hasta entonces no eran muchas las presentes en el templo.

Al legado de Alberghetti hay que sumar algunas piezas realizadas a lo largo del siglo XVI. De esta centuria sobresale la cruz sobredorada atribuida al patrocinio del cardenal Giuliano della Rovere, obispo en Bolonia durante 1483 y 1503, año en el que fue nombrado sucesor de San Pedro bajo el nombre de Julio II³². Aunque documentalmente no se puede atribuir la cruz al legado de este prelado, en 1996 entró a formar parte del tesoro dicha pieza bajo la hipótesis de su vinculación con el mencionado papa. Una cuestión aún por precisar que tiene su base en el hecho de que la cruz incorpora en el fondo de los brazos la decoración a base de hojas de roble y bellotas, símbolos de Julio II. Ciertamente la cruz es un elocuente exponente de la maestría alcanzada por los plateros boloñeses, a quienes se le atribuye la pieza. La cruz tiene también un importante corpus iconográfico, con la imagen de Cristo crucificado en el centro, enmarcado entre cuatro tondos situados en los extremos de los brazos, en los cuales se representan a San Juan y a la Virgen en los laterales, y en la sección vertical a San Pedro, que lleva en sus manos un pequeño barco en alusión a su función como pescador de hombres, y, en la parte superior, al Padre Eterno, a su vez rematado por un pelicano, en referencia al ave, que como Cristo, da de su cuerpo para alimentar a sus hijos [Fig. 12]³³. En el anverso, se incluyen los relieves de la Virgen con el Niño y en los extremos los símbolos de los cuatro evangelistas, además de un pequeño barco a los pies, rememorando nuevamente la función de San Pedro, a quien está intitulada la catedral de la ciudad³⁴. La cruz, de la que hay que eliminar la vara añadida posteriormente, donde se incluye una gran esfera repleta de piedras de colores, entraría perfectamente a formar parte de la órbita del papa Julio II, no solo por la presencia de sus atributos sino por la calidad artística de la pieza, cuyo desarrollo responde a las pautas de un hombre con un alto conocimiento artístico y en contacto con los artífices más reconocidos del momento, caso del citado Papa, mecenas de las artes, en particular de Miguel Ángel, a comienzos del siglo XVI³⁵. A esta cruz se

³² Acerca de las relaciones entre Bolonia y el Papa Giulio II, véase: Maurizio Ricci, “Giulio II E L’ideologia Trionfale Una Lettura Dell’ingresso a Bologna Del 1506”, en *Città in Guerra. Esperienze E Riflessioni Nel Primo '500: Bologna nelle Guerre d'Italia*, ed. Gian Mario Anselmi and Angela De Benedictis (Bologna: Minerva, 2008), 249–268.

³³ Ana Pérez Varela, “La Iconografía Eucarística Del Pelicano: Ejemplos En Plata”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 421–438.

³⁴ Varignana, *Guida Al Tesoro Della Cattedrale Di San Pietro in Bologna*, 64.

³⁵ Sobre el patrocinio artístico del Papa Giulio II, véase: David Frapiccini, *L'età Aurea Di Giulio II Arti, Cantieri E Maestranze Prima Di Raffaello* (Roma: Gangemi, 2013).

sumó posteriormente, ya en las postrimerías de la centuria o incluso en los primeros años del siglo XVII, una nueva cruz con una tipología de pautas semejantes, aunque en esta ocasión con las imágenes de San Pablo, San Pedro, María Magdalena y el Pelicano, situadas en los tondos colocados en los extremos polilobulados. En la pieza predomina la alternancia de la plata en el Cristo y en el fondo de los brazos y los tondos, frente al dorado de las figuras y de las volutas que contornean el perfil de la cruz. [Fig. 13].

La historia del tesoro de la catedral va paralela y se desarrolla gracias a las donaciones percibidas por el templo metropolitano a lo largo de varios siglos, generalmente por parte de sus arzobispos, canónigos y, sobre todo, por aquellos prelados que de Bolonia pasaron a ocupar la cátedra de San Pedro en el Vaticano. A los casos ya tratados anteriormente, hay que sumar, como antesala del siglo XVII, los bienes artísticos personales aportados por el boloñés Ugo Boncompagni, papa Gregorio XIII³⁶, en 1583, un año después de que él mismo ascendiera a arzobispado a la diócesis de Bolonia³⁷. Estos objetos suntuarios fueron consignados por el comisario apostólico Claudio Severi a Alessandro Garganelli y Nicolo Calderin, todo ello bajo la autoridad del cardenal Paleotti. Entre los ornamentos que Boncompagni legó a su antigua sede se encontraban numerosos textiles, casullas, pluviales, manípulos, estolas, guantes, palios, cubre cálices y corporales, entre otros, todo ellos relevantes por la inclusión de hilos de oro y plata, así como por el empleo de ricas telas de seda. También formaban parte de esta colección dos esculturas de alabastro de Santa Caterina y San Agustín. En relación con las piezas de plata regaló una cruz con el pie triangular, a juego con dos candelabros con el pie similar, los cuales incorporaban las armas de la familia Campeggi, por lo que pueden estar vinculados a la presencia en Roma, como hombre de confianza de Gregorio XIII, del boloñés Lorenzo Campeggi³⁸. También incluyó una lámpara, un portapaz, dos cajas, un aceite con su hisopo, una ampolla, una bandeja, un cáliz con su patena y una cruz pectoral³⁹. No obstante, anteriormente, Boncompagni había obsequiado a la

³⁶ Previamente, Gregorio XIII ya había entregado a la fábrica de la catedral, en 1572 y 1581, dos partidas de tres mil seiscientos escudos de oro cada una, véase: A.A.B. Fabbrica di San Pietro, *Indice de Documenti della Real Fabbrica di San Pietro. Repertorio e Sommario degl'instrumenti spettanti alla R^{de} Fabbrica S. Pietro di Bologna*.

³⁷ Giampietro Maffei, *Degli Annali Di Gregorio XIII* (Roma: Stamperia di Girolamo Mainardi, 1717), 303.

³⁸ Claudio Centa, *Una Dinastia Episcopale Nel Cinquecento: Lorenzo, Tommaso E Filippo Maria Campeggi Vescovi Di Feltre (1512-1584)* (Roma: Centro liturgico vincenziano, 2004).

³⁹ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 2, *Inventario delle Robbe consignati da Claudio Severi Comissario Apostolico allí S. Alessandro Garganelli è Nicolò Calderen, d'Ordine del S. Card. Palleoti Arciv. Di Bologna*, 1583.

metropolitana boloñesa con la popular Rosa de Oro, una de las condecoraciones más importantes otorgadas por el Papa a las personalidades del orbe católico más relevantes, principalmente miembros de la monarquía que habían realizado una enérgica defensa de la fe⁴⁰, aunque en este caso la gracia recayó sobre la diócesis boloñesa, lo que demostraba, junto a los bienes ya citados, la especial deferencia que tenía hacia su ciudad. La rosa llegó a la ciudad en 1578 a través de Vincenzo Bolognetti, con gran solemnidad y con la pompa circunscrita para tan honrosa distinción⁴¹. Con todo, al igual que sucedió con muchos otros bienes, la pieza fue entregada en 1796 como consecuencia de la presencia napoleónica en Bolonia⁴².

La última gran contribución del siglo XVI fue la donación que el arzobispo Paleotti dispuso en su testamento realizado en Roma en 1597. En él dividió sus bienes en dos porciones, de las cuales una tuvo como destino la catedral boloñesa. Dentro de esta parte se enmarcaban los bienes de la capilla Paleotti del templo metropolitano, que a partir de entonces pasaron a engrosar el patrimonio de la sacristía. Entre ellos se encontraban una cruz y cuatro candelabros de un brazo de alto, más dos pequeños, todos ellos con la inscripción del nombre del cardenal, en la que quedaba patente que fue el primer arzobispo de Bolonia. Un cáliz de plata dorada con su patena, un vaso sagrado sobredorado de altura de un cáliz que se empleaba para dar la comunión, una bandeja con el nombre de Jesús inciso en el centro, un par de ampollas, un cuenco mediano con los símbolos del obispado, mitra y báculos, empleado para el lavamanos, que iba acompañado de un pequeño vaso también de plata y un acetre con su hisopo, eran otras de las piezas que legó al templo⁴³. A todos ellos se añadieron numerosos textiles, entre los que se encontraba un velo blanco con la imagen de San Pedro. Sin embargo, en la actualidad solo resta un servicio para la preparación del crisma, compuesto por un pequeño recipiente, una espátula y dos cucharas con una sutil decoración, atribuida a Paleotti, dado que incluye su nombre y la fecha de 1579 grabados [Fig. 14]. Por último, un documento suelto, bastante posterior a la fecha del testamento, hace mención a otros

⁴⁰ Manuel Pérez Sánchez, “La Rosa de Oro para Las Reinas de España (1868-1923)”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2016*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2016), 487–503.

⁴¹ Carlo Cartari, *La Rosa D’oro Pontificia, Racconto Storico Consagrato Alla Santita Di N.S. Innocenzo XI* (Roma: Stamperia della Rev. Camera Apostólica, 1681), 116–121.

⁴² Giuseppe Roncagli, *Della Vita Del Cardinale Gabriele Paleotti: Primo Arcivescovo Di Bologna* (Bologna: Tipografia Governativa alla Volpe, 1845), 26.

⁴³ A.A.B. Eredità, legati, donazioni varie, B. 166, Eredità Paleotti, fasc. 2, *Testamento fatto in Roma dal Card. Gabrielle Paleotti...*, 1597.

ornamentos de la capilla, entre los cuales estaba la corona de la Virgen María, sostenida por dos ángeles de plata⁴⁴. Una corona que quizás fuera la que Alfonso Paleotti, primo y sucesor de Gabriele, que como el cardenal fue enterrado en la citada capilla⁴⁵, conocida como la de las Reliquias o la de la Virgen de la Paz, usó para coronar una imagen de la Virgen en 1603⁴⁶.

El progresivo incremento de los ornamentos, sumado a las actuaciones que desde el último cuarto del siglo XVI fueron acometiéndose en la fábrica de la catedral, trajo consigo la decisión del arzobispo Alessandro Ludovisi de llevar a cabo una nueva sacristía, adaptada a las nuevas necesidades y al conjunto de intervenciones que por entonces se estaban materializando. La sacristía, una vez que el capítulo cedió el espacio necesario, a la derecha del altar mayor, se construyó partiendo del muro de la torre, creándose dos salas conectados entre sí, uno más grande y espaciosa, la sacristía propiamente dicha, y la sala capitular, de menores dimensiones⁴⁷, a donde fueron dispuestos todos los armarios presentes en la vieja sacristía, así como otros nuevos realizados para la ocasión⁴⁸, para la mejor custodia de los ornamentos textiles y de orfebrería pertenecientes al templo [Fig. 15]⁴⁹.

El propio Ludovisi, una vez que fue electo papa como Gregorio XV, contribuyó al ajuar sacro de su antigua jurisdicción con el legado de una importante cantidad de ornamentos, enviados desde Roma en 1622. Estos se correspondían con los usados por él mismo en la ceremonia de canonización de los santos Ignacio de Loyola, Francisco Severio, Felipe Neri, Isidoro y Teresa de Ávila, cuatro de ellos de origen español, cuya santificación contribuyó a remarcar la defensa llevada a cabo por la corona española de la Contrarreforma. Si bien, estos ornamentos eran casi exclusivamente los ternos y el aparato textil usado para las proclamaciones, hoy en parte conservado en el tesoro⁵⁰. Del mismo, sobresale por su calidad artística la casulla romana -pieza que se ha atribuido a

⁴⁴ A.A.B. Eredità, legati, donazioni varie, B. 166, Eredità Paleotti, fasc. 7, *Libreria e Cappella Paleotti*, s. XVII.

⁴⁵ Angelo Raule, *La Chiesa Metropolitana Di San Pietro in Bologna* (Bologna: Arnaldo Nanni, 1957), 70.

⁴⁶ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 65, *Liber Secretus* III, 1603, fol. 90 r.

⁴⁷ Fanti y Degli Esposti, *La Chiesa Cattedrale E Metropolitana Di San Pietro in Bologna*, 51.

⁴⁸ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 65, *Liber Secretus* III, 1615, fol. 163 r.

⁴⁹ A.A.B. Fabbrica della Cattedrale, B. 86, Fabbrica, campanile, restauri della chiesa, locali annessi e palazzo arcivescovile, fasc. 18, *Fabbrica della nuova Sagrestia*, 1614.

⁵⁰ Karl Noehles, "Apparati Berniniani per Canonizzazioni", en *Barocco Italiano E Barocco Romano. Il Teatro L'effimero L'allegoria, Numerosi Documenti*, ed. Marcello Fagiolo y Maria Luisa Madonna (Roma: Gangemi, 1985), 100–108.

un obrador castellano pero que se ajusta a la tipología italiana- empleada en la canonización del fundador de los jesuitas⁵¹, confeccionada con hilos de oro y plata, con una franja central bien delimitada en la que se incluyen diversas escenas en seda policromada de la Pasión de Cristo, la Coronación de espinas, los Azotes y la Oración en el huerto, así como las armas papales en la parte inferior, mientras que en la parte delantera se encuentran las escenas de Jesús camino del Calvario, la Verónica y la Cristo en la cruz junto a la Virgen y San Juan [Fig. 16]⁵². Más escasa fue la aportación de piezas de orfebrería, circunscrita solamente a dos esculturas en plata de los santos Pedro y Pablo, que pesaban ciento treinta y tres libras y seis onzas, y que iban en sus cajas con el escudo de Gregorio XV, hoy desaparecidas⁵³. En definitiva, fue Ludovisi un gran patrocinador de las artes decorativas, en especial de los ornamentos textiles, preocupándose desde el principio por adecuar en la catedral boloñesa un espacio idóneo para la custodia de estos objetos, mandado erigir una nueva sacristía, a donde envió desde Roma una gran suma de piezas que aumentaron notablemente el ajuar sacro. De este modo, no es de extrañar que el cabildo catedralicio se volcara con la organización de las exequias llevadas a cabo en 1624 en su memoria, celebradas con gran magnificencia con la materialización de un elocuente túmulo erigido en el interior del templo⁵⁴.

Por otro lado, se conserva en el archivo arzobispal un inventario de los bienes legados por el cardenal Ludovisi, sin que se especifique ni fecha ni si se trata de Alessandro, posterior papa Gregorio XV, o Ludovico, su sobrino, también arzobispo y cardenal en Bolonia entre 1621 y 1632. No obstante, lo más seguro es que correspondan al primero, dado que entre los objetos actuales del tesoro se conserva una cruz de plata con las armas del todavía cardenal Alessandro Ludovisi. Dicha pieza podría tratarse por tanto del juego de candeleros y su cruz que aparecen referenciados en el inventario señalado, al que también hay que sumar un cáliz con su patena, junto a una larga lista de

⁵¹ La atribución a un obrador español fue realizada por Bruno Trebbi, véase: Trebbi, *L'artigianato Nelle Chiese Bolognesi*, Tavola 152.

⁵² A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 4, *Doni di Gregorio XV*, 1622.

⁵³ A.A.B. Eredità, legati, donazioni varie, B. 174, Donazioni Varie, fasc. 1, *Breve delli quattro pretiosissimi paramenti pontificali e delle due Statue d'Argento de' SS. Apostoli Pietro e Paolo dalla Santita di N.S. Papa Gregorio XV, nuovamente mandate à donare alla Chiesa Metropolitana, e Capitolo di Bologna*, 1622.

⁵⁴ Giovanni Luigi Valesio, *Apparato Fvnebre Dell'anniversario À Gregorio XV: Celebrato in Bologna À XXIV. Di Lvoglio M.DC.XXIV Dall'illustrissimo & Reuerendiss. Sig. Cardinale Lvdovisi* (Bologna: Vittorio Benacci, Stampator' Archiepiscop., 1624).

ornamentos textiles⁵⁵. Si bien, los candelabros que en la actualidad acompañan a la cruz, son de 1699 y fueron patrocinados por el cabildo catedralicio, tal y como indica la inscripción inferior y el escudo en cada uno de los frentes triangulares del pie con las armas del capítulo metropolitano. La adquisición por parte de los canónigos de candelabros para el templo fue una constante a lo largo del siglo XVII, registrándose numerosas partidas de dinero destinadas a tal efecto, de hecho, aunque no exactamente en 1699, en 1690 se adquirieron varios candelabros para el altar mayor⁵⁶. Acerca del cáliz, también se conserva uno con las armas de Ludovisi como arzobispo, por lo que su datación es previa a 1621, año en el que viene nominado sumo pontífice. La pieza es una obra sencilla, lo que puede llevar a pensar de que se trate de una hechura boloñesa, en la que predomina la decoración vegetal con la inserción de pequeñas cabezas de querubines [Fig. 17].

La aportación del cardenal Ludovico Ludovisi se materializó en 1624 con la entrega de cuatro cálices de plata con sus patenas, individualizados con las armas del cardenal, hoy, como sucede con la mayoría de los objetos de plata de este periodo, desaparecidos⁵⁷. Si bien, la colección de cálices seiscentistas es nutrida, gracias a las donaciones recientemente acometidas, especialmente por monseñor Eugenio Marzadori, quién dio tres cálices de características similares, es decir, decoración vegetal con la inclusión de pequeñas cabezas de angelotes, más desarrolladas en la pieza que fue realizada en el taller de los hermanos Menegati, como demuestra el sello con la imagen de la paloma, marca de Giovanni y Giacomo Antonio, maestros activos en Bolonia durante la parte central del siglo XVII, hasta 1674, fecha de la muerte del segundo, y la comparación con otros cálices semejantes surgidos de su taller [Fig. 18]. No obstante, de entre los varios cálices conservados de esta centuria sobresalen dos. El primero de estos se corresponde con un cáliz de las últimas décadas de siglo, en el que se identifica la marca del unicornio atribuida al platero de Perugia, Giovanni Antonio Vincenti, activo en Roma hasta 1695, fecha de su muerte. Junto a ella se encuentra la del ensayador romano Domenico Rossi, ocupado en este cargo desde 1673 hasta 1683⁵⁸. La hechura, que aún mantiene el canon de este periodo, es decir, decoración vegetal con grupos de

⁵⁵ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 3, *Nota degli Apparati Donati dal Card. Ludovisi*.

⁵⁶ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 67, *Liber Secretus* VI, 1690, fol. 108 r.

⁵⁷ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 66, *Liber Secretus* IV, 1623, fol. 38 v.

⁵⁸ Varignana, *Il Tesoro Di San Pietro in Bologna E Papa Lambertini*, 184.

tres cabezas de querubines, incluye ya una base escalonada y polilobulada, además de aumentar la iconografía con símbolos alusivos a la eucaristía, como las espigas en grupos de cinco que se alternan entre los angelotes [Fig. 19].

Con todo, el cáliz más significativo del ajuar sacro de este momento es el conformado por una serie de escenas escultóricas que desvelan la maestría de su artífice y la capacidad artística alcanzada por los artistas locales. La base está formada por un conjunto de cabezas de querubines entre guirnaldas que sirven de asiento a las cuatro imágenes de los evangelistas, entre las cuales se suceden diversas escenas de la vida de la Virgen, como son la Natividad de la Virgen, la Presentación en el templo, la Anunciación y la Visita de Santa Isabel. El arranque del astil se realiza sobre cuatro ángeles, sobre a los que a su vez se abre un nudo formado por cuatro cariátides, en cuyo espacio interior se alojan las esculturas que representan la Adoración de los Pastores. Finalmente, la subcopa presenta nuevamente imágenes de ángeles entre guirnaldas, que sirven para enmarcar las figuras de los cuatro doctores de la Iglesia, entre las que se intercalan una pareja de querubines que portan los atributos de la Pasión. En definitiva, el cáliz es una pieza de extraordinaria factura, una hechura propiamente escultórica que a su vez desarrolla un amplio programa iconográfico, en el cual toman partida los cuatro evangelistas, pilares de la fe, que, junto a los cuatro doctores, situados en la copa, enmarcan la vida de la Virgen, culminada en el Nacimiento de Jesús en el nudo central [Fig. 20]. La categoría artística de la pieza puede llegar a hacer pensar de que se trate, como sucederá especialmente durante el siglo XVIII, de una hechura llegada de algún otro obrador italiano, romano o napolitano. Si bien, la presencia en San Petronio y en el Santuario de San Luca de dos cálices de características parecidas, reducen ostensiblemente las posibilidades, limitándolo a Bolonia, lo que demostraría la importancia y significación artística lograda por los maestros de esta ciudad durante la Edad Moderna. El cáliz de San Petronio lleva en la base escenas de la Pasión y las esculturas en plata de cuatro santos, desarrollándose en el nudo la Santa Cena⁵⁹, mientras que el de San Luca guarda mayor similitud iconográfica con el de la metropolitana, representándose en él episodios de la vida de la Virgen y los evangelistas en el pie, ocupando el Nacimiento de Cristo el nudo central. Éste último si tiene una datación

⁵⁹ Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 194–196.

precisa en 1668, gracias a la incisión presente en la subcopa, lo que lleva a fijar cronológicamente al cáliz de la catedral en este mismo arco cronológico⁶⁰.

Ciertamente, no son muchas las piezas de orfebrería del siglo XVII presentes en la catedral, hasta el punto de que, junto a los cálices, la cruz y el juego de candelabros, estos últimos ya de las postrimerías de la centuria, solo pueden citarse algunos objetos más. Entre ellos, hay que mencionar el relicario de Santa Ana realizado por el maestro de origen flamenco, Joannes Jacobs. Éste había llegado a Bolonia a comienzos de la centuria, instalándose en la ciudad y pasando a formar parte no solo del gremio local sino también de la actividad social y artística boloñesa, como demuestra su amistad con el pintor Guido Reni. Fue entonces, cuando comenzó a desarrollar una profusa actividad artística, cumpliendo con numerosos encargos para los templos más importantes de la ciudad. Entre ellos, fueron notables sus relicarios, abordados desde diferentes perspectivas, desde la tipología establecida en la zona después de Trento, es decir, base con forma de copa sobre la que se eleva un espacio cilíndrico abierto para dejar ver la reliquia, caso del de Santa Caterina para la Basílica de Santo Stefano o el de San Petronio para San Giovanni in Monte, hasta otros más elaborados, en los que incorporó la presencia de esculturas, como el relicario de la Venda, también para Santo Stefano, sin olvidar, la forma de ostensorio, caso del relicario de la Espina para San Domenico. No obstante, el que materializó para la catedral fue mucho más comedido, limitándose a un recipiente circular con la parte superior abombada, sin grandes decoraciones, apenas unas incisiones con formas de flor y unos ángeles en la parte inferior [Fig. 21]. Una pieza humilde que tuvo que ser realizada poco después de 1630, cuando la reliquia de Santa Ana, presente desde el siglo XV, salió en procesión rogativa por la ciudad para paliar los terribles efectos de la peste que asoló por entonces Bolonia, por lo que la obra del maestro flamenco, identificada gracias a la presencia de su marca personal, una concha, así como la del ensayador, Carlo Viscardi, el león de la ciudad y el dragón, debió ejecutarse a modo de voto como agradecimiento a la intersección de Santa Ana⁶¹. El siglo XVII se concluye con la incorporación de dos incensarios y una naveta de 1632, probablemente los mismos que fueron renovados en 1690⁶², mismo año en el que se sumó unas gradas para el altar,

⁶⁰ Rosalba D'Amico, "Spettacolarità E Valore Rituale: L'arredo Del Santuario Tra Seicento E Ottocento", en *La Madonna Di San Luca in Bologna: Otto Secoli Di Storia, Di Arte E Di Fede*, ed. Giancarlo Rovarsi y Mario Fantì (Bologna: Cassa di risparmio in Bologna, 1993), 234.

⁶¹ Bertoli Barsotti, *Joannes Jacobs Bruxellensis 1575-1650*, 42.

⁶² A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 67, *Liber Secretus* VI, 1690, fol. 102 v.

posteriormente fundidas para unos candelabros, y un plato para las limosnas, cuya inscripción y escudo capitular serían del momento de la donación, mientras que la pieza en si debe remontarse a la primera mitad de siglo, dado que incluye las marcas del ensayador Carlo Viscardi, león rampante y dragón. y otras alhajas que legó el Canónigo Bernardo Pini⁶³. Esta serie de legados no solo se circunscribían a miembros del clero, sino que también se extendían a los personajes civiles más pudientes de la ciudad, como demuestra la entrega de diversas piezas de plata por parte de Luigi Romanzi en 1641⁶⁴.

En definitiva, la orfebrería del siglo XVII fue el resultado de los prototipos y las ideas contrarreformista, aunque los fondos destinados a la fábrica del templo y del palacio arzobispal⁶⁵, a lo que hay que añadir que la mayoría de las donaciones de los prelados boloñeses fueron especialmente de ornamentos textiles, impidieron reflejar el esplendor y la significación que la platería alcanzó tras el Concilio de Trento⁶⁶. Todo ello quedó plasmado en el inventario realizado a la muerte del arzobispo Girolamo Boncompagni en 1684, en el que sobresalen la cruz y los seis candelabros con las armas del papa Gregorio XV, las dos esculturas de los santos Pedro y Pablo que él mismo envió desde Roma, dos tabernáculos de plata con las reliquias de San Andrea y San Pedro, una cruz de plata con el pie de ébano, el juego para el sagrado olio de Paleotti, cuatro anillos pontificales, la serie de báculos pastorales y los candelabros patrocinados por el cabildo, entre decenas de objetos, algunos de ellos fruto del patrocinio de los obispos de la familia Campeggi, quienes ocuparon la cátedra boloñesa desde 1523 hasta 1563⁶⁷. Si bien, resulta destacable como frente a las numerosas donaciones de los obispos del siglo XVI y de los primeros prelados de la centuria siguiente, durante la segunda parte de ésta no hubo grandes legados, ni por parte de Girolamo Colonna, ni por Niccolò Albergati-Ludovisi ni, sobre todo, por parte de Girolamo Boncompagni, arzobispo principal de esta segunda etapa,

⁶³ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 13, *Inventario delle suppellettili e consegna*, siglo XVIII.

⁶⁴ A.A.B. Eredità, legati, donazioni varie, B. 164, Eredità Romanzi, fasc. 1, *Testamento-Inventario*, 1641.

⁶⁵ Roberto Terra y T. Barton Thurber, "Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna Nell'età Della Controriforma: Modelli E Strategie Di Rinnovamento Architettonico", en *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, ed. Roberto Terra (Bologna: Minerva, 2002), 51–80; Marta Forlai, "Il Palazzo Arcivescovile Tra '600 E '700", en *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, ed. Roberto Terra (Bologna: Minerva, 2002), 89–93.

⁶⁶ Jesús Rivas Carmona, "El Impacto de La Contrarreforma En Las Platerías Catedralicias", en *Estudios de Platería: San Eloy 2003* (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 515–536.

⁶⁷ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 5, *Inventario delle suppellettili e consegna*, 1685, 4 v y 5 r, 8 r a 9 r.

entre 1651 y 1684, que legó todos sus bienes a la Confraternità della Vita⁶⁸. Una situación que contrasta con la realidad de la ciudad, por entonces imbuida en un ambiente fuertemente devocional, enriquecido con la incipiente crecida de las asociaciones religiosas, que fueron materializando su fe a través del patrocinio artístico en los diferentes templos existentes en la ciudad, tal y como se pone de manifiesto en la obra de Antonio di Paolo Masini, *Bologna perlustrata* (1650)⁶⁹. Todo ello tuvo su ejemplo más notorio en la construcción del pórtico que conduce al Santuario della Madonna de San Luca, erigido entre 1674 y 1721 fruto de la colaboración de todos los ciudadanos, indistintamente de su condición⁷⁰.

El siglo XVIII se inició con la presencia de Giacomo Boncompagni, tras el breve periodo del cardenal Ranuzzi, quien no llegó a disponer de su asiento en la catedral dado que la muerte le llegó al poco tiempo de ser designado prelado en Bolonia. Con el nuevo Boncompagni, sobrino del anterior, se perpetuó durante casi un siglo, 1651-1731, el poder de esta importante familia en el escalafón de la autoridad eclesiástica boloñesa. Si bien, a pesar de la prolongada etapa no son numerosos los bienes que los Boncompagni dejaron en el templo. Solo, del segundo de ellos, se conserva un plato de plata, unos candeleros de bronce, unas casullas y un pontifical romano⁷¹, todos ellos identificables por incluir las armas de la familia, el reconocible dragón alado. El plato, más que responder a un elemento utilitario está concebido como una pieza ornamental, de ahí la profusa decoración que ocupa toda la hechura, a base de flores y hojas de acanto que a su vez enmarcan las armas del prelado, el mencionado dragón bajo el capelo episcopal [Fig. 22]⁷². Fue realizada en Roma después de 1696 por el maestro Francesco Lem, dado que su marca personal, un cometa o un cuerpo celeste, fue patentada por él ese año⁷³. Este sello está acompañado por el de las armas pontificas en sede vacante, por lo que debe responder a 1700, año de la muerte de Inocencio XII, durante la presencia de Francesco

⁶⁸ A.A.B. Eredità, legati, donazioni varie, B. 169, Legati Varie, fasc. 2, *Eredità Girolamo Boncompagni*, 1684-1700.

⁶⁹ B.S.G.P.B. Masini, *Bologna Perlustrata*.

⁷⁰ Alfeo Giacomelli, "Valori Simbolici Del Santuario E Del Portico Nel Contesto Politico-Culturale Bolognese Del Sei-Settecento", en *La Madonna Di San Luca in Bologna: Otto Secoli Di Storia, Di Arte E Di Fede*, ed. Mario Fanti y Giancarlo Roversi (Bologna: Cassa di risparmio in Bologna, 1993), 185-198.

⁷¹ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 68, *Liber Secretus VII*, 1702, fol. 22 v.

⁷² Bentini, "Oreficerie E Metalli", 110.

⁷³ Costantino Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia: Notizie Storiche E Raccolta Dei Loro Contrassegni Con La Riproduzione Grafica Dei Punzoni Individuali E Dei Punzoni Di Stato*. Roma, II (Roma: Del Turco, 1959), 44.

Monti como ensayador en Roma⁷⁴, así como del propio Boncompagni por entonces al amparo del papa. Mismo esquema puede verse en un plato contemporáneo realizado por Lem situada en Parma, lo que demuestra que las piezas de este maestro trascendieron las fronteras de Roma.

Con esta obra se inició una intensa llegada de piezas romanas a Bolonia durante todo el siglo XVIII, fruto del mecenazgo de los cardenales boloñeses, quienes, a través de su intercesión pusieron en relación el centro con la periferia, favoreciendo el intercambio artístico que tanto benefició a la ciudad emiliana⁷⁵. Giacomo Boncompagni también se preocupó por el decoro de la capilla perteneciente a su familia situada en la catedral, donde fueron sepultados ambos arzobispos⁷⁶. Ésta fue abierta en 1731, tras la muerte de Giacomo, y en 1737 el maestro boloñés Giovan Battista Ghedini hizo entrega de los ornamentos para el ornato del espacio, seis candelabros de bronce con su cruz a juego, dos lámparas y tres sacras, según especificó Marcello Oretti⁷⁷. De estos objetos aún se hallan en el templo los candelabros, confeccionados a base de un esquema triangular que se repite en cada uno de los componentes de la pieza, que incluye en los frontales de la base el dragón alado. Por último, también veló por el cuidado de las reliquias, y en 1696 dispuso dos cápsulas de ébano y, posiblemente, también plata, para la custodia de las reliquias de San Bonifacio y San Faustino⁷⁸. Igualmente, en 1712, se hace referencia a las reliquias de los santos mártires boloñeses, San Vitale y San Agricola, cuyos huesos pasaron desde ese momento a un nuevo relicario con decoración en plata y metal dorado, compuesto por dos piezas, una inferior más alargada y una superior de menores dimensiones, ambas dominadas por las formas mistilíneas, a cuyo alrededor sobresalen las hojas de acanto y las volutas, todo ello rematado por la corona y la palma de los mártires [Fig. 23]⁷⁹.

Durante el siglo XVIII también se intensificó por parte de los canónigos el deseo por aderezar, incrementar y velar por el correcto cuidado de los objetos de culto de la

⁷⁴ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia: Roma*, I, 17.

⁷⁵ Maria Teresa Fattori, "I Papi Bolognesi E La Città", en *Storia Di Bologna. Bologna nell'Età Moderna. Cultura, Istituzioni Culturali, Chiesa E Vita Religiosa*, ed. Adriano Prosperi, II (Bologna: Bononia University Press, 2008), 1267–1308.

⁷⁶ Fanti y Degli Esposti, *La Chiesa Cattedrale E Metropolitana Di San Pietro in Bologna*, 59–61.

⁷⁷ B.C.A.B. Ms. B. 30, Oretti, *Le Pitture Nelle Chiese Della Città Di Bologna Descritte Nell'anno 1767*, 2.

⁷⁸ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 67, *Liber Secretus* VI, 1696, fol. 160 v.

⁷⁹ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 68, *Liber Secretus* VII, 1712, fol. 257.

catedral⁸⁰. Si bien, lejos de la realidad de otras ciudades, donde los miembros del cabildo ejercían una auténtica labor de patrocinio artístico vinculado a las artes decorativas y suntuarias⁸¹. De este modo son continuadas las referencias documentales a cuestiones referentes al respecto, ya sean de piezas patrocinadas por el Capitolo como llegadas a través de pequeñas donaciones. Por ejemplo, en 1717 se sumó un ostensorio para exponer con la mayor magnificencia el Santísimo en el altar mayor⁸². Dos años después el presbítero de la Iglesia de Santa Maria de Montovolo, Lucas de Gionagnonis, regaló a la catedral un incensario con su naveta⁸³. Ese mismo año se hizo un nuevo tabernáculo de plata⁸⁴. Seis candelabros más y una lámpara de plata se sumaron en 1725⁸⁵, junto a una capsula de plata entregada por Joannes Laurentius⁸⁶. En 1728 se añadió al conjunto de relicarios un receptáculo de plata con la reliquia de San Julián⁸⁷, y cuatro años más tarde una cruz de plata⁸⁸. Esta fue la tónica general a lo largo del siglo, un periodo que puede cerrarse con una lámpara de plata realizada por Matteo Pignoni⁸⁹, legada por monseñor Lattanzio Segá antes de 1754, una serie de candelabros llegados en 1759⁹⁰, y un cáliz donado en 1783⁹¹, así como con la serie de objetos menores que el canónigo Lodovico Scarani dio en 1764, entre ellos una bandeja, una bujía, una campana pequeña, una caja para el Cuerpo de Cristo y dos ampollas de cristal y plata⁹².

A pesar de todo, el momento de mayor esplendor del arte de la platería para la catedral boloñesa fue durante el episcopado de Prospero Lambertini, 1731-1754, especialmente cuando, a partir de 1740, simultaneó la dirección de la archidiócesis de Bolonia con su nombramiento como papa Benedicto XIV **[Apéndice Inventario de los**

⁸⁰ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 68, *Liber Secretus* VII, 1714, fol. 319.

⁸¹ A este respecto sirve de referencia el ejemplo de los canónigos de la familia Lucas en la Catedral de Murcia (España), véase: Manuel Pérez Sánchez, “La Contribución de La Familia Lucas a La Orfebrería de La Catedral de Murcia: Una Propuesta de Estudio Del Patronazgo de Los Canónigos”, *Verdolya: Revista Del Museo Arqueológico de Murcia*, nº 6 (1994): 153–159.

⁸² A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 69, *Liber Secretus* VIII, 1717, fol. 3.

⁸³ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 69, *Liber Secretus* VIII, 1718, fol. 26.

⁸⁴ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 69, *Liber Secretus* VIII, 1718, fol. 27-28.

⁸⁵ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 69, *Liber Secretus* VIII, 1725, fol. 285-287.

⁸⁶ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 69, *Liber Secretus* VIII, 1725, fol. 301.

⁸⁷ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 69, *Liber Secretus* VIII, 1728, fol. 451.

⁸⁸ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 69, *Liber Secretus* VIII, 1732, fol. 540.

⁸⁹ B.C.A.B. Ms. B. 30, Oretti, *Le Pitture Nelle Chiese Della Città Di Bologna Descritte Nell'anno 1767*, 6.

⁹⁰ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 71, *Liber Secretus* X, 1759, fol. 125.

⁹¹ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 72, *Liber Secretus* XI, 1783, fol. 53.

⁹² A.A.B. Eredità, legati, donazioni varie, B. 174, Donazioni Varie, fasc. 7, *Legato Scarani Can. Lodovico*, 1764.

bienes enviados por Benedicto XIV]⁹³. Su labor al frente de la ciudad emiliana estuvo asentada en los antecedentes del beato Albergati y de Paleotti, afrontado una profunda reforma destinada a elevar la disciplina y la cultura del clero, apostando por la formación académica, a la que contribuyó aportando su extensa biblioteca y con la creación del Instituto de las Ciencias⁹⁴. Si bien, su mayor legado en la ciudad fue la colección de ornamentos de platería y de textiles que desde 1740 a 1758 envió desde Roma, acción que tuvo su momento más álgido con la entrega de una nueva Rosa de Oro para Bolonia en 1751⁹⁵. Un año antes de su elección como pontífice ya patrocinó el relicario de San Apolinar, destinado a albergar la reliquia del obispo mártir entregada por la comunidad camaldulense de Rávena a Lambertini. La pieza, realizada conforme a la estructura de un ostensorio, destaca por la profusa inclusión de las volutas y las hojas de acanto, que enmarcan un espacio oval central dispuesto para recoger los restos óseos del santo [Fig. 24]. Este modelo tuvo su continuidad durante las décadas siguientes en otra serie de relicarios, como por ejemplo en el Santa Ana o en el del Velo de la Virgen María, donado en 1755 por Camillo Bornati [Fig. 25]⁹⁶, a través de los cuales se dejaba atrás el relicario con pie de copa y caja cilíndrica tan característico en Bolonia desde la Edad Media, que tuvo uno de sus últimos exponentes en el relicario de los santos Pedro y Pablo, realizado por el maestro Bonaventura Gambari en la década de los cuarenta, como documenta no solo la palma, sello del platero, sino también la cabeza de un moro propia del contraste Giovanni Mattia Phister [Fig. 26 y 27]⁹⁷. No obstante, el predominio de la nueva tipología se fue imponiendo e incluso evolucionó a formas más sugestivas, con un incremento exponencial de la decoración, como refleja el relicario del obispo Niccolò Albergati, beatificado en 1744 por Benedicto XIV, quien envió dos años después un relicario de madera dorada con una reliquia del nuevo beato⁹⁸. Poco después de este suceso tuvo que

⁹³ Paolo Prodi, “Il Piu Bolognese Dei Papi: Benedetto XIV, Ovvero Prospero Lambertini”, en *Congresso Eucaristico Nazionale* (Bologna: Poligrafici editoriale, 1997), 10–11; Umberto Mazzone, “Prospero Lambertini Tra Chiesa Universale E Patria Bolognese”, en *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, ed. Roberto Terra (Bologna: Minerva, 2002), 225–236.

⁹⁴ Marta Cavazza, *Settecento Inquieto: Alle Origini dell’Istituto Delle Scienze Di Bologna* (Bologna: Il Mulino, 1990).

⁹⁵ Esta serie de ornamentos han sido abordados exclusivamente por varios investigadores, véase: Lipinsky, “Gli Arredi Sacri Di Benedetto XIV”; Varignana, *Il Tesoro Di San Pietro in Bologna E Papa Lambertini*.

⁹⁶ A.A.B. Eredità, legati, donazioni varie, B. 174, Donazioni Varie, fasc. 35, *Legato Camillo Bornatti*, 1796.

⁹⁷ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d’Italia. Emilia*, 238.

⁹⁸ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 9, *Inventario di tutti li supellettili, Vasi d’oro, et Argento, Donati da N. S. Papa Bened. XIV a questa Metrop^a: doppo la sua esaltaz^{ne}. Al Pontificato descritti, e da descriversi d’Anno in Anno secondo furono, e respetivamente verano consegnate*, 1740-1758, fol. s. n.

realizarse el nuevo relicario para sus restos, mucho más majestuoso y apropiado que el receptáculo de madera, el cual siguió los nuevos postulados, profundizando aún más la forma de ostensorio. Realizado en cobre dorado recubierto a principios del siglo XIX por una fina y delicada filigrana de platería, a base de guirnaldas, volutas, hojas de acanto y flores, que confeccionan uno de los relicarios más singulares de la catedral, tradicionalmente atribuido a algún taller de la zona, pero que perfectamente podría responder a una obra foránea, dada la ausencia de semejantes en la ciudad [Fig. 28]. Lambertini también envió en su primer año en Roma una obra precoz para exponer la reliquia de San Carlo Borromeo, a través de la cual manifestaba nuevamente sus modelos a seguir, el propio Albergati y la reforma que Borromeo y Paleotti llevaron durante la segunda mitad del siglo XVI. En esta ocasión el relicario, nuevamente en forma de ostensorio, está confeccionado en cristal, con una rica filigrana de oro que enmarca el espacio dispuesto para la reliquia, situada entre los símbolos del prelado, la cruz, el báculo y la mitra [Fig. 29]. Evidentemente la hechura fue enviada desde Roma, de modo que la pieza debió de ser ejecutada por algún taller de la zona, aunque bien pudiera proceder del ámbito napolitano, dado que en la diócesis de Aversa se conserva un relicario con la sangre de Borromeo de parangonable similitud [Fig. 30].

Retomando desde el principio la serie de dadivas que Benedicto XIV envió a su tierra natal año tras año en un goteo constante, hay que tomar como punto de partida 1740⁹⁹. En su primer año al frente de la Iglesia no descuidó el decoro y ornato del templo boloñés, por lo que entregó diversos ornamentos, principalmente textiles, ternos completos que incluían sus nuevas armas papales, algunos misales y pontificales, la reliquia ya citada de Borromeo y, en cuanto a platería, un brasero y un cáliz con patena de plata sobredorada¹⁰⁰. Este cáliz era uno de los usados por Lambertini durante su etapa como arzobispo y cardenal, dado que el mismo está firmado por el maestro romano Joseph Politi, incluyendo la fecha de 1707 y la marca de valor de la ciudad, la tiara papal. El cáliz es una de las piezas señeras del tesoro de la catedral, dada la categoría artística del mismo, a base de un amplio repertorio de esculturas de angelotes berninianos repartidos en toda

⁹⁹ Antonio Buitoni, "I Doni Di Benedetto XIV Alla Cattedrale Di Bologna", *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, n° 25 (1999): 159–186.

¹⁰⁰ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 9, *Inventario di tutti li supellettili, Vasi d'oro, et Argento, Donati da N. S. Papa Bened. XIV a questa Metrop^a: doppo la sua esaltaz^{ne}. Al Pontificato descritti, e da descriversi d'Anno in Anno secondo furono, e respetivamente verano consegnate*, 1740-1758, fol. s. n.

la estructura. La base polilobulada está compuesta por ocho cabezas de querubines alados a los pies de las cuatro grandes imágenes de los ángeles de la Pasión que sostienen los elementos distintivos al respecto, la Columna, la Corona de espinas, el Velo de la Santa Mujer Verónica y la Cruz de la redención, completados con otros pequeños objetos, como los clavos o las tenazas, dispuestos sobre la base. Sobre ellos emergen cuatro cabezas más que dan paso al astil, cuyo nudo está elaborado por otros cuatro ángeles que parecen sostener unos racimos de uvas sobre sus hombros, de donde sale a su vez la copa decorada nuevamente con ángeles entre nubes [Fig. 31 y 32]¹⁰¹. En definitiva, la hechura presenta un claro programa iconográfico que alude a la sangre de Cristo fruto de la Pasión, representada a través de sus símbolos, conmemorada durante la Eucaristía en el momento de la transubstantación.

No fue el único cáliz que legó, ya que los inventarios del archivo, muy concienzudos en lo que respecta a la relación de objetos enviados desde Roma, citan uno en 1741 con su patena de oro, reconocible por incluir sus armas, otro en 1744 de plata sobredorada, uno más particular en 1746, realizado en cristal, y por último uno más de oro en 1754, decorado con medallas alusivas a la Pasión y con las imágenes de las virtudes teologales, la Fe, la Esperanza y la Caridad¹⁰². El cáliz de 1744 va a juego con un copón también de plata sobredorada, el cual, a diferencia del cáliz, si incluye las marcas, no solo aquella que hace referencia a Roma sino también la que directamente relaciona la pieza con el maestro alemán activo en Roma Francesco Beislach¹⁰³, artífice de importantes trabajos para Portugal¹⁰⁴, que debe entenderse como autor también del cáliz. La característica general de los dos vasos sagrados está basada en la división del pie con marcados cajeamientos, conformados por unas líneas bien definidas que emergen de unas conchas para concluir en forma de volutas sobre el arranque del astil [Fig. 33 y 34]¹⁰⁵. En

¹⁰¹ Lipinsky, “Gli Arredi Sacri Di Benedetto XIV”, 196–197.

¹⁰² A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 9, *Inventario di tutti li supellettili, Vasi d'oro, et Argento, Donati da N. S. Papa Bened. XIV a questa Metrop^a...*, 1740-1758, fol. s. n.

¹⁰³ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Roma*, I, 1958, 120.

¹⁰⁴ Teresa Leonor Magalhaes Vale, “Das Aquisições Da Companhia de Jesus Às Do Magnânimo. As Obras de Prata Barroca Italiana Nas Coleções Do Museu de S. Roque Da Santa Casa Da Misericórdia de Lisboa”, en *A Misericórdia de Vila Real E as Misericórdias No Mundo de Expressão Portuguesa*, ed. Natália Marinho Ferreira-Alves (Porto: CEPESE, 2011), 629.

¹⁰⁵ Esta disposición tuvo un mayor desarrollo durante la segunda mitad de siglo, llegando a España por ejemplo a través del platero milanés Carlo Zaradatti, como documenta el cáliz que materializó para la Iglesia de San Juan Bautista de Lorca, una idea que fue continuada por su discípulo Funes, véase: Ignacio José García Zapata, “El Milanés Carlos Zaradatti Y El Esplendor de La Platería Murciana En El Siglo XVIII”, *Rivista dell'Osservatorio per Le Arti Decorative in Italia*, nº 13 (2016).

1746 volvió a enviar un copón y un cáliz, aunque en esta ocasión ambas hechuras sobresalen por los materiales empleados en su elaboración. El copón, realizado en plata y ámbar, este último material presente en el nudo y en la base, tiene una línea mucho más sencilla, con una planta mixtilínea y un escalón más pronunciado de lo normal, tan solo la copa cuenta con relieves decorativos más señalados [Fig. 35]¹⁰⁶. El cáliz, realizado en plata dorada, oro y cristal de roca, al igual que el relicario de San Carlo Borromeo llegado unos años antes, supone un ejemplo notable ante los efectos lumínicos que alcanza gracias a su material [Fig. 36]¹⁰⁷.

Lambertini también mostró su preocupación por la mejor exposición de la Sagrada Forma, de modo que envió en 1747 dos ostensorios, uno de plata y otro de cobre y oro, ambos repletos de piedra preciosas. El primero de ellos tiene una base tronco piramidal apoyada en tres pies. En los frentes se incluye una cartela con la faz de una mujer, rodeada de espigas y racimos de uvas, mientras que en los ángulos se sitúa una cabeza de ángel, que soportan las ménsulas del siguiente segmento de la pieza, sobre el que se incluye el nudo, constituido con forma de templo con dos columnas laterales que enmarcan un vano central, con arquitrabe y frontón curvo. Por último, el viril está rodeado por una profusa línea de rayos de diversa medida, en cuyo eje central se coloca una cruz que se eleva sobre dos cimitarras, en lo que puede considerarse una victoria del catolicismo frente al islam, aunque bien puede tratarse de un simple elemento decorativo¹⁰⁸. En definitiva, la pieza destaca no solo por su configuración, sobresaliente por la inclusión de un templo en el nudo, sino también por el innumerable conjunto de piedras preciosas que recubren todos los espacios del ostensorio desde el pie hasta el remate [Fig. 37]¹⁰⁹. La segunda pieza no es propiamente un ostensorio completo, dado que en realidad solo envió un pie, en el que se insertaban las armas del Papa Lambertini, para la esfera de la anterior custodia, tal y como se indica en el inventario ya citado, aunque en la actualidad luce completo dado que en 1927 se incluyó el rico viril con perlas que hoy se puede contemplar [Fig. 38]¹¹⁰.

¹⁰⁶ Varignana, *Il Tesoro Di San Pietro in Bologna E Papa Lambertini*, 205.

¹⁰⁷ Lipinsky, “Gli Arredi Sacri Di Benedetto XIV”, 198.

¹⁰⁸ Bentini, “Oreficerie E Metalli”, 129.

¹⁰⁹ Un documento suelto del Archivo diocesano de Bologna recoge una relación del número y tipo de piedras preciosas incluidas en el ostensorio: dos topacios, siete crisolitos, cuatro amatistas, once granates, once esmeraldas, tres aguas marinas y un zafiro entre ochocientas cincuentas piedras más, véase: A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 8, *Doni di Benedetto XIV*, 1740-1758.

¹¹⁰ Varignana, *Il Tesoro Di San Pietro in Bologna E Papa Lambertini*, 207–208.

El repertorio de artes decorativas y suntuarias proporcionadas a la catedral por la dadivosa actitud de Benedicto XIV alcanzó un amplio abanico tipológico, que no solo se limita a las piezas mencionadas¹¹¹. Siguiendo un orden cronológico, y obviando todos aquellos objetos que escapan al ámbito de la platería, dado que de no ser así habría que citar un repertorio extensísimo compuesto por infinidad de piezas dispares, en 1742, uno de los años más prolijos, procedió a entregar diversas alhajas, junto al cáliz y al copón ya referenciados. Primeramente, proporcionó dos relicarios de plata con las reliquias de las cadenas de San Pedro y San Pablo, en cuyos pies se incluían las armas del papado¹¹². En segundo lugar, aportó tres ánforas de delicada factura para los santos óleos de los enfermos, de los catecúmenos y para el crisma¹¹³. Estos se elevan sobre un pie circular que sostiene el recipiente con forma de pera y cuello estrecho y alargado, del cual surgen las asas que sirven para agarrar la pieza con firmeza, las cuales, como el pico de la parte frontal, están sobredorados, tal y como sucede con las armas pontificales [Fig. 39]¹¹⁴. A estas hechuras hay que añadir dos platos que, a pesar de no aparecer reflejados en el inventario, debieron de recibirse ese mismo año, dado que se insertan perfectamente en la órbita de los vasos sagrados, al igual que llevan las mismas marcas que los anteriores, aunque éstas no han arrojado datos acerca de su autoría, si bien han confirmado su origen romano. La relevancia de los recipientes sagrados alcanzó tal magnitud que fueron usados como modelo para la elaboración de otro juego a finales del siglo XIX.

Después de que en 1743 disminuyera notablemente la aportación, limitada a una casulla de seda rosa con hilos de oro y a un trono pontificio del mismo material, en 1744

¹¹¹ Con motivo de las dadivas enviadas por Benedicto XVI se publicó en 1754 una obra impresa en la que se recogían todas las actuaciones acometidas por el Papa Lambertini para con la ciudad de Bolonia, entre las cuales se encontraban los envíos de obras de arte. Dicha publicación fue transcrita por Varignana en su volumen dedicado al tema, de modo que en esta ocasión la fuente principal va a estar constituida por los inventarios realizados para la ocasión, en los cuales, si se recogen todas las donaciones hasta 1758, caso del ya citado, véase: A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 9, *Inventario di tutti li supellettili, Vasi d'oro, et Argento, Donati da N. S. Papa Bened. XIV a questa Metrop^a: doppo la sua esaltaz^{ne}. Al Pontificato descritti, e da descriversi d'Anno in Anno secondo furono, e respetivamente verano consegnate*, 1740-1758.

¹¹² A.S.B. Corporazioni Religiose Sopresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 198/385. *Sanctissimi Domini Nostri Benedicti XIV Pont. Max. ad Canonicos et Capitulum Metropolitanæ Ecclesiæ Bononiensis Epistola Die XII Maji MDCCXLII Data. Cum Ad Eiusdem Ecclesiæ Majus Templum, Veneranda Ramenta Catenarum SS. Apostolorum Petri et Pauli, Aliaque Pretiosa Donaria Mitteret.*

¹¹³ Jesús Rivas Carmona, “Las Ánforas de Óleos: Estudio de Una Tipología de Platería”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2012*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2012), 509–522.

¹¹⁴ Bentini, “Oreficerie E Metalli”, 125.

volvió a destacar gracias a la entrega de un bajorrelieve de la Adoración de los Pastores, arrodillados ante la Sagrada Familia y los ángeles que bajan del cielo entre nubes. Más allá de la calidad de la medalla, hay que señalar el marco en el que se engloba, realizado en bronce dorado con pequeñas incrustaciones vegetales en plata, el cual sobresale por su riqueza decorativa. Erigido sobre un pronunciado basamento, que sirve de asiento a esta estructura incatalogable, presenta todas las características de la época, volutas, frontón curvo partido y las veneras, que unidas al escudo Lambertini se hacen indispensables en cualquiera de las piezas regaladas por él. Cierra la composición una cartela con las palabras *Gloria in Excelsis Deo*, situada bajo una pequeña estructura triangular que conduce a la cruz que remata la excepcional obra [Fig. 40]. La particularidad de la misma ha ocasionado un relativo interés para conocer el artífice que le dio forma, así como si la medalla y el marco son de dos maestros diversos, hasta el punto de que Raule apuntó que la pieza fue realizada por Antonio Arrighi¹¹⁵, platero romano autor del relicario de la sangre de San Lorenzo de Amaseno, y Agostino Corsini, quizás un maestro boloñés vinculado a los plateros del mismo apellido presentes entre el siglo XVII y XVIII¹¹⁶. Igualmente hizo entrega de un servicio de lavabo, compuesto por una bandeja dorada que lleva un friso decorativo con elementos vegetales y en el centro el escudo Lambertini. Completa a la pieza un aguamanil en el que se deben diferenciar dos partes, el cuerpo central del siglo XVI y de procedencia germana, compuesto por un brocal de marfil, en el que se representa a diferentes personajes que han sido identificados como Julio II y el emperador Maximiliano I de Habsburgo, y los añadidos superiores e inferiores en plata dorada realizados en Roma en el siglo XVIII, siguiendo la decoración del friso de la bandeja anteriormente mencionada, incluyendo un soldado con una lanza que sostiene un escudo con las armas del pontífice [Fig. 41]¹¹⁷.

Entre 1745 y 1748 mandó a Bolonia, junto a los cálices, copones y ostensorios citados, una urna de metal dorado con las reliquias de San Procolo mártir, otra caja con láminas de oro para el santo sepulcro, un pectoral con una esmeralda con las imágenes grabadas de los santos Pedro y Pablo por un lado y por el otro la efigie del propio Lambertini entre dos ángeles, realizada por el maestro de piedras preciosas Carlo Costanzi

¹¹⁵ Cristiano Giometti, “Modelli Di Scultori Nella Pratica Degli Argentieri Romani Tra Sei E Settecento”, en *Sculture Preziose: Oreficeria Sacra Nel Lazio Dal XIII Al XVIII Secolo*, ed. Benedetta Montevecchi (Roma: Gangemi, 2015), 50.

¹¹⁶ Raule, *La Chiesa Metropolitana Di San Pietro in Bologna*, 85.

¹¹⁷ Varignana, *Il Tesoro Di San Pietro in Bologna E Papa Lambertini*, 202–203.

[Fig. 42]. Cuatro faroles de plata para las procesiones cierran el conjunto de alhajas enviadas hasta 1748. Un año después consignó tres nuevas piezas, un báculo pastoral, una cruz con las imágenes de las virtudes teologales en los extremos de los brazos y un acetre con su hisopo, de los cuales solo se ha podido indicar el maestro de los últimos objetos, Andrea Valadier, padre del célebre Luigi Valadier, identificado al presentar la marca personal, formada por tres lirios [Fig. 43]¹¹⁸. En 1750, junto a un crucificado de marfil, hizo llevar a Bolonia un hisopo de refinada factura culminado en su extremo por un águila real, y también una cubierta de plata con su escudo para un misal romano [Fig. 44 y 45]. Si bien, lo más destacado, fue el incensario con su naveta obra del platero Antonio Gigli, destacado artista romano muy vinculado con Portugal, a donde llegaron muchas de sus creaciones¹¹⁹. La naveta se alza sobre un pie oval en cuyo base se incluyen dos delfines, que dan paso a un astil sinuoso que sustenta la nave, decorada con ondas que simulan el agua y en la parte superior con una medalla en la que aparece el profeta Zacarías, con una cabeza de ángel en la proa y con una escultura de la Fe en la popa [Fig. 46 y 47]¹²⁰.

En la década de los cincuenta continuó enviando algunas piezas destinadas a conformar un gran altar a la altura de la estética barroca, creando un conjunto extraordinario de una dimensión inaudita, en el cual tuvieron que participar varios maestros romanos, entre los que se ha señalado a Angelo Spinazzi y Filippo Tofani. El altar tiene un frontal de tela con hilos de oro enviado en 1742, en cuyo centro puede verse un medallón con la imagen de San Pedro, flanqueada por las armas de Lambertini, el cual sustituye a uno realizado en plata que ilustraba el momento en el que Jesús entregaba las llaves del cielo a San Pedro. Si bien, en la actualidad, junto al frontal de tela, lo que resta es todo el marco, que consta de una franja superior, a modo de friso y dos laterales que llegan hasta el suelo enmarcando el frontal. El friso tiene en el centro un medallón en el que se presenta a Cristo salvando a San Pedro de las aguas, acompañados por otros dos, uno a cada lado, con la imagen de la Fe, una portando la cruz y otra el cáliz, mientras que en los ángulos achaflanados se ubican las armas papales. Todas estas imágenes están unidas por una serie de guirnalda vegetales doradas sobre lapislázuli. Cierra la composición dos escenas más situadas en la zona inferior de los ángulos, en las cuales se

¹¹⁸ Alvar González-Palacios, *L'oro Di Valadier: Un Genio Nella Roma Del Settecento* (Roma: Palombi Editori, 1997), 251.

¹¹⁹ Teresa Leonor Magalhaes Vale, "Eighteenth-Century Roman Silver for the Chapel of St John the Baptist in the Church of S.Roque, Lisbon", *The Burlington Magazine*, n° 152 (2010): 528–535.

¹²⁰ Varignana, *Il Tesoro Di San Pietro in Bologna E Papa Lambertini*, 212–213.

recogen los pasajes de San Pedro siendo visitado por el ángel en la cárcel y la crucifixión del mismo, completándose así el corpus iconográfico destinado a resaltar la figura del apóstol y titular de la catedral metropolitana. Seis candelabros y una cruz, que incluía un pequeño espacio en su pie para albergar la reliquia de la santa cruz, junto a dos estatuas de plata de San Santiago y San Felipe, éstas recibidas en 1754, ponían el remate a esta magna empresa, que a pesar de que tardó tiempo en llegar a la ciudad por completo, no tuvo que dejar indiferente a nadie [Fig. 48]¹²¹. En 1756 se sumaron dos candeleros más, realizados por el mismo Spinazzi, quien los llevó personalmente a Bolonia, tal y como se extrae de la cuenta detallada del coste de ambos candelabros¹²².

La estima del papa Lambertini por su tierra alcanzó su momento más álgido cuando entregó a la ciudad la Rosa de Oro en 1751, emulando la acción que Gregorio XIII había realizado dos siglos antes [**Apéndice Carta con motivo de la entrega de la Rosa de Oro por parte de Benedicto XIV**]. La obra, que actualmente no se conserva, fue bendecida el cuarto domingo de cuaresma en Roma por el propio Benedicto XIV, quien siguió el ritual establecido para la ocasión. De este modo la rosa fue ungida con el bálsamo, con el musgo, con el incienso y con el agua bendita, entre las oraciones que marcaban el ceremonial, que debía de desarrollarse en la cámara de los paramentos, para después continuar en la capilla, donde permanecería expuesta todo el día. Tuvo que ser una pieza de considerable grandeza, dado que el protocolo establecía que, en el transcurso entre una cámara y el templo, la rosa debía de ser portada por el pontífice en su mano izquierda, mientras que bendecía con la derecha, si bien, advirtiendo de lo pesada que era, fue portada por un clérigo. Al finalizar todo este proceso, la insignia ya estaba preparada para emprender su camino a Bolonia, el cual fue confiado a uno de los hombres de confianza de Lambertini, Paolo Zani, quien salió de Roma el catorce de mayo y llegó a Bolonia el siete de junio¹²³. Ya en la ciudad emiliana, la fiesta principal se desarrolló el veintitrés de junio, onomástica de San Pedro y San Pablo. En primer lugar, hubo una procesión entre el palacio arzobispal y la catedral, en el transcurso del cual la rosa fue custodiada por los guardias suizos, al tiempo que sonaban tambores, trompas, repicaban las campanas y atronaban los fuegos artificiales. Seguidamente se desarrolló la eucaristía

¹²¹ Lipinsky, “Gli Arredi Sacri Di Benedetto XIV”, 188–194.

¹²² A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 8, *Doni di Benedetto XIV, 1740-1758*.

¹²³ B.S.G.P.B. XIV, *Lettera Della Santità Di Nostro Signore Papa Benedetto XIV Al Capitolo E Canonici Della Chiesa Metropolitana Di Bologna Con Cui Accompagna Il Dono Della Rosa D'oro Mandata Dalla Santità Sua Alla Medesima Chiesa Metropolitana*.

y se presentó a todos los ciudadanos congregados, que a partir de entonces podrían verla cada cuarto domingo de cuaresma, *Domenica de Laetare*, sobre el altar mayor junto a la rosa que anteriormente había entregado Gregorio XIII [Fig. 49]¹²⁴. Con todo, la acción emprendida por el pontífice no se circunscribió exclusivamente a la catedral, donde hasta 1754 le unía un vínculo como arzobispo que era de ella, sino que también envió a otros puntos de la archidiócesis diferentes enseres. Por ejemplo, para la Basílica de San Petronio de Bolonia envió en 1743 el relicario para los restos del obispo boloñés, así como para la Basílica de San Francesco, también de Bolonia, envió otro relicario para las reliquias del santo homónimo.

A pesar de la relevancia histórica y artística de esta serie de piezas enviadas por Benedicto XIV, no fueron las únicas procedentes de Roma que durante el Setecientos llegaron a Bolonia. En este sentido dos nombres propios aparecen vinculados a estos objetos. En primer lugar, Giuseppe Valadier, hijo de Andrea Valadier, quien ya había trabajado para Lambertini en el aceite con su hisopo que envió a la catedral de Bolonia. En esta ocasión, Valadier hijo realizó una bandeja de plata dorada con forma oval, en la cual la decoración queda reducida al anillo exterior, donde destacan cuatro conchas unidas a través de unas sinuosas líneas que a su vez enmarcan la franja decorada con hojas de parra y racimos de uva. La marca del platero y de la familia, GV con un lirio encima, hace posible su identificación [Fig. 50]. Si bien, la figura predominante fue la del maestro Giuseppe Boroni, miembro de una saga de plateros originarios de Vicenza que acabó asentándose en Roma durante los siglos XVIII y XIX, donde trabajaron intensamente para el papado, llegando a ser su padre, Bartolomeo, platero de diversos papas, entre ellos el propio Lambertini, así como Clemente XIII, para quien realizó una rosa de oro, quizás porque ya había confeccionado alguna previamente para Benedicto XIV, dado su prolija producción artística¹²⁵. Giuseppe, activó durante la segunda mitad del siglo XVIII hasta bien entrada la centuria posterior, materializó para la metropolitana boloñesa diversas hechuras, no necesariamente de plata, como el juego de seis candelabros y su cruz en bronce para el altar de San Apolinar, obispo y mártir de Rávena, cuyo relicario estaba presente en el templo desde 1739 gracias a Lambertini. Dicho altar fue erigido en 1790

¹²⁴ A.S.B. Carlo Alessio y Clemente Maria Fratelli Sassi, *Distinta Relazione Della Solenne Sagra Funzione Fattasi Li 29 Giugno 1751 in Occasione Della Tradizione Della Rosa D'oro, Trasmessa in Regalo Dalla Santità Di Nostro Signore Benedetto XIV, Alla Sua Chiesa Arcivescovile Di San Pietro in Bologna* (Bologna, 1751).

¹²⁵ Zenaide Giunta di Roccagiovine, *Il Settecento a Roma* (Roma, 1959), 437.

en la catedral por el arzobispo Gioannetti, quien patrocinó los candelabros y la cruz, dado que sus armas cardenalcias se incluyen en unos de los frentes piramidales de la base de las piezas, mientras que las otras dos están ocupadas por una imagen del santo y una inscripción alusiva al propio Gioannetti [Fig. 51]. Más interesantes, por encontrarse ya dentro de los nuevos gustos neoclásicos, son dos cálices de Boroni presentes en el tesoro del templo, atribuibles por incluir la marca del artífice, el anagrama de la Virgen con una B debajo. Ambas piezas tienen una composición muy similar. Base mistilínea dividida en tres cajetones en los que se incluyen medallones con las imágenes de la Fe, la Esperanza y la Caridad, nudo en forma de templo, estando uno de ellos abierto, dejando ver una escultura de la Fe con el cáliz en alto en su interior, y en el otro cerrado, ambos con una concepción clásica, columnas y frontón triangular. Por su parte la subcopa está decorada con grupos de tres cabezas de ángeles sobre rayos verticales [Fig. 51 y 52]. La actuación de Boroni para Bolonia estuvo marcada por las pautas de Flaminio Minozzi, encargado, entre otras actuaciones para el prelado Gioannetti¹²⁶, de diseñar y disponer la capilla de San Apolinar, así como los candeleros y la cruz citados y, quizás, también los cálices¹²⁷. Todo el ajuar de la capilla, compuesto por una serie de textiles, los seis candelabros, cuatro más pequeños, la cruz, un misal, un relicario de madera y una lámpara de bronce realizada también por Boroni en 1830, al igual que otros ornamentos personales, como una cruz con amatistas o un anillo con un topacio, y ambos cálices, aunque solo uno de ellos aparece en el inventario con los objetos que acabó consignando a la sacristía del templo en el año 1800¹²⁸.

El capítulo de orfebrería romana del siglo XVIII en la catedral de Bolonia se puede cerrar con un juego de lavabo compuesto por un aguamanil y su bandeja. La jarra, de plata sobredorada al igual que la bandeja, incorpora el escudo del cardenal y arzobispo de Bolonia Vincenzo Malvezzi, quien regalaría al templo estas piezas en 1756, año en el que la catedral fue consagrada a su nombre [Fig. 54]¹²⁹.

¹²⁶ Ombretta Bergomi, “Gli Apparati Decorativi”, en *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, ed. Roberto Terra (Bologna: Minerva, 2002), 127–129.

¹²⁷ Ombretta Bergomi, “Un Apparato Di Flaminio Minozzi in Memoria Di Padre De Angelis”, *Strenna Storica Bolognese* LIII (2003): 72.

¹²⁸ A.A.B. Eredità, legati, donazioni varie, B. 169, Legati Varie, fasc. 10, *Legato Card. Andrea Gioannetti*, 1798-1825.

¹²⁹ Bentini, “Oreficerie E Metalli”, 127–128.

A pesar de la relevancia y la cantidad de objetos litúrgicos llegados desde Roma, gracias a la dadivosidad de los preladados, principalmente de Benedicto XIV, la sacristía de la catedral también se dotó por entonces de numerosas piezas confeccionadas por los maestros y talleres más punteros de la ciudad, como Francesco Maria Chiossi, Paolo Casalgrandi, Giovanni Battista Cavallina, Camillo Canali, Sante Bellentani o Ludovico Dionigio Malcontenti¹³⁰. Si bien, la figura más destacada fue la de Bonaventura Gambari, miembro de la estirpe de plateros más importante de Bolonia. Ésta tuvo sus orígenes en el siglo XV, concretamente en 1475, año de la primera matrícula de Matteo Gambari y su hijo Pietro Gambari en la sociedad de plateros de la ciudad, constituyendo esta data el punto de partida a varios maestros de la misma familia dedicados hasta el siglo XIX al ejercicio de la platería. Entre ellos, sobresalió en el siglo XVI Battista Gambari, autor de una de las piezas más señeras del arte de la platería en Bolonia, la cruz de San Petronio¹³¹. Con todo, no fueron simples maestros dedicados a la orfebrería, sino que gozaron de cierta reputación e incluso alcanzaron puestos de reconocido prestigio y representatividad en los gobiernos locales, caso de Jacopo Gambari, embajador de los Bentivoglio encargado de gestionar los problemas entre la familia y el papa Giulio II en 1506. Igualmente, no solo estuvieron vinculados a los asuntos políticos de la ciudad, ya que también participaron de su cultura, relacionándose con el pintor y orfebre Francesco Francia o con el escultor Angelo Gabriello Pio, del mismo modo que se insertaron en los estamentos eclesiásticos, como Tommaso Gambari, canónigo en San Petronio¹³². En definitiva, los Gambari representan una de las sagas más prolíferas del arte de la platería en Bolonia, alcanzando durante el siglo XVIII el momento artístico de mayor relevancia, materializado a través de Bonaventura y Giovanni Gambari, dos de los artistas más capacitados de la centuria, que dirigieron el taller de los Gambari, del cual salieron decenas de piezas de orfebrería hacía numerosos templos de la región emiliana.

Bonaventura nació en Bolonia en el año de 1700, si bien no se matriculó en la sociedad de plateros hasta 1743, lo cual no quiere decir que hasta entonces no trabajase como platero, dado que, contraviniendo los estatutos, ejerció la profesión con diversos trabajos para los templos de Bolonia y sus alrededores, como se verá más adelante. No

¹³⁰ Acerca de las aportaciones de los plateros a los tesoros catedralicios europeos, véase: Jesús Rivas Carmona, “Los Artistas Plateros Y Su Aportación a Los Tesoros Catedralicios”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2002* (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 379–394.

¹³¹ Fanti, “Un Capolavoro Dell’oreficeria Bolognese Del Cinquecento”: 163–183.

¹³² Zanella, “I Gambari, Una Familia Di Orafi Bolognesi Dalle Origini Medievali”: 421–447.

obstante, para entonces ya estaba vinculado a la catedral, lo que implicaría que contara con el marco legal mínimo para poder ejercer con total tranquilidad. Por su parte, Giovanni, sobrino de Bonaventura, se matriculó en 1787, aunque como en el caso anterior, ya había ejercido la profesión junto a su tío, por ejemplo, en la confección de seis candelabros para el Oratorio de San Filippo Neri o en la intervención de la corona de la Madonna di San Luca, donde, como en muchas otras piezas, se advierten las marcas de estos artífices, el cangrejo y la palma con cinta¹³³. Gracias a estos sellos, se han podido identificar un alto número de alhajas ejecutadas por estos maestros, en especial por Bonaventura, quien contó con un sello con la imagen de la palma sin la cinta, previo a su unión con Giovanni, para sus trabajos privados. Para la catedral, Bonaventura comenzó a trabajar a comienzos de los años cuarenta, a tenor de las numerosas facturas con su firma presentes en los documentos relativos a la sacristía. La vinculación del artífice con la metropolitana comenzó en 1741, año en el que el Cabildo, a tenor de las necesidades, decidió fundir las grades de plata del altar donadas por Bernardo Pini, utilizada en las jornadas festivas sobre la madera dorada, al cambiarse por mármol, para realizar con esa plata seis candelabros para el altar. Para llevar a cabo esta empresa se designaron a los canónigos Lodovico Maria Scali Paltroni y Roderico Zanchini, quienes expusieron ante el Capítulo que Bonaventura Gambari era el profesional más acreditado en esta ciudad para la realización del trabajo, lo que hace pensar que previamente no existía ningún tipo de relación entre el maestro y el templo. Tuvieron que aceptar esta sugerencia el resto de canónigos, dado que la plata, previamente pesada por Giovanni Mattia Phister, joyero y ensayador de la ciudad, le fue entregada a Gambari para que la fundiera y comenzara a trabajar con ella, una vez que Phister había confirmado la calidad de la plata, que era de diez onzas y dieciocho dineros. El Cabildo se tomó este asunto con gran diligencia, hasta el punto de que se realizaron diseños y un modelo en madera para comprobar el resultado final antes de hacer las piezas en plata. De este modo, Ventura, como se denominaba a Gambari, le fue confiada esta labor, para la cual se le pedía la seriedad y fidelidad propia de los profesionales de su arte, al tiempo que marcaban con él otra serie de requisitos, como que los candelabros estuvieran realizados para junio de ese año, sin posibilidad de prórroga, y que la plata estuviera por igual en cada una de las hechuras. Premisas a las

¹³³ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 178–181.

que Bonaventura se comprometió con su firma¹³⁴. El maestro boloñés acabó cumpliendo con su compromiso y el veintiséis de junio, ante Scali y Zanchini, se pesaron los candelabros, cuya factura, incluyéndose materiales y todo el trabajo del artífice, es decir, el modelo, el alma de madera, las cartelas con las armas de Pini, ascendió a setecientos ochenta y una liras¹³⁵.

Tuvo que quedar el clero catedralicio muy satisfecho con el trabajo de Bonaventura Gambari, quien a partir de entonces comenzó una estrecha relación con la catedral, hasta el punto de que se puede definir al artista como “maestro platero del templo”, si bien, esta figura no estaba reconocido por entonces en las catedrales italianas, y al menos, hasta mediados del siglo XIX no se acuñó en el templo de Bolonia. En febrero de 1742 acomodó la custodia de plata que debía situarse en el tabernáculo¹³⁶, y a partir de entonces, durante la década de los cuarenta y los cincuenta, fueron solapándose sus trabajos, todos ellos recogidos en los libros de cuentas de Scali Poltrón, canónigo encargado de gestionar los asuntos de la sacristía. Esta serie de intervenciones no se limitaron a la confección de nuevas piezas, sino que también, incluso con mayor asiduidad, se dedicó a aderezar y limpiar las obras de plata más antiguas, de hecho, en noviembre del 1743, se le pagó por algunas intervenciones realizadas a lo largo del año, como aderezar una bandeja de plata, hacer dos candelabros nuevos y limpiar varios ornamentos¹³⁷. Poco después volvieron a contar con él para soldar y bruñir dos cálices¹³⁸, aunque la actuación más relevante fue con motivo de la hechura de varias alhajas, fundamentalmente de platería civil, como copas, una taza para tomar el caldo, dos cucharas, dos mangos para cuchillos y un salero entre otras cosas, que el Cabildo iba a regalar a monseñor Millo, trabajos por los que percibió la suma de mil liras¹³⁹.

¹³⁴ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, *Recapiti appartenenti al lavoro di sei candeglieri d'argento fatti con le scaffèè d'argento del S. Mon^{se}. Pini*, 1741.

¹³⁵ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, s.n.

¹³⁶ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, fattura n° 37.

¹³⁷ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, fattura n° 47.

¹³⁸ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, fattura n° 48.

¹³⁹ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, *Copia del Conto di Dare et avere per il Regalo fatto à Monsg. Millo*, 1744, fattura n° 5.

Por entonces, también se dispuso por parte de los canónigos una empresa destinada a fundir aquellos objetos que ya no se usaban o que estaban en mal estado, especialmente por su antigüedad, los cuales serían convertidos en nuevas piezas para el culto. De este modo, en 1744 se hizo una relación de objetos para fundir, entre los que se hallaban varios vasos para el olio santo, tres cálices con sus patenas, una cruz, diversos relicarios y otras piezas menores, todo ello por un peso de más de trescientas onzas. La misma acción se repitió en 1746 esta vez con dos bandejas con las armas Campeggi, un portapaz con figuras en relieve que serían salvadas para colocar en otro nuevo, otro más pequeño y diversos fragmentos de plata sueltos, todo ello pesaba setenta y tres onzas, por otro lado, se redujo una corona y otras alhajas por valor de trece onzas. Con estas tres partidas, con un montante total de trescientas noventa y tres onzas, perfectamente controladas por el ensayador Phister, se llevaron a cabo tres porciones de plata que se emplearon en la hechura de nuevos ornamentos, actuación confiada nuevamente a Bonaventura Gambari. La primera fracción, finalmente de doscientas noventa y seis onzas, fue empleada para hacer un relicario para la reliquia de San Biagio, para cuyo santo por entonces se realizaron varios receptáculos en la región emiliana, y cuatro relicarios más pequeños para las reliquias de San Pedro, San Anastasio, Santa Giuliana de Banci y para el Beato Albergati, más cuatro bandejas y cuatro marcos para portapaces. De estos cuatro, dos fueron realizados completamente en plata, incluyendo en el centro las escenas en relieve de Cristo resucitado entre los apóstoles ante una iglesia de concepción clasicista y Cristo sentado en el sepulcro sostenido por dos ángeles, correspondientes a aquellos relieves que se salvaron previamente de dos paces más antiguos, mientras que en los otros dos el pasaje central fue sustituido por dos pequeñas pinturas de la Piedad¹⁴⁰. Por su parte, el marco tiende ya hacía una idea más de rocalla, levantado sobre dos pies rectilíneos con volutas alargadas a las que se superponen hojas de acanto [Fig. 55 y 56]. Contemporáneamente elaboró cuatro bandejas con perfil mistilíneo y solamente decoradas con el escudo del Cabildo en el centro de las mismas, formado por la cruz y las llaves de San Pedro, dentro de una cornisa de volutas y acantos [Fig. 57]. Con la segunda parte de la plata se elaboraron dos bandejas similares a las anteriores, pero más pequeñas, al tiempo que, con lo restante, sumando a la tercera partida, se le pagó por los trabajos ejecutados, piezas todas ellas marcadas con el punzón de Bonaventura y con el rostro de

¹⁴⁰ Estas pinturas han sido atribuidas por Bentini al ámbito de Francesco Monti, mientras que Angelo Mazza las consignó a Giuseppe Varotti, véase: Bentini, “Oreficerie E Metalli”, 92–93.

un moro de perfil, sello del ensayador Phister¹⁴¹. No obstante, aún sobró cierta cantidad de plata, que, sumada a otras partes, sirvió para seguir encargándole a Gambari otros trabajos durante los siguientes años. Por ejemplo, en 1747 materializó una cruz con su crucifijo con las armas del Capítulo para acompañar los seis candelabros para el altar mayor, todo ello por valor de casi doscientas onzas de plata, de las que se restaron las poco más de cien del ejercicio anterior. Ese mismo año también hizo una copa para un cáliz viejo y una patena, ambas piezas sobredoradas, y en 1748 diversas bugías de plata. En definitiva, por todos estos trabajos Bonaventura ganó ochocientas liras¹⁴².

La presencia del maestro continuó ininterrumpida al menos en el tiempo de 1748 a 1760, algo más de una década durante la cual recibió por parte del ecónomo Matteo Venturoli diversas sumas por diferentes trabajos destinados al mantenimiento de las piezas, aderezando numerosos objetos, cruces, cálices, hisopos, báculos, así como realizando algunas piezas nuevas destinadas a reponer las rotas o malgastadas, caso de cadenas para incensarios o de una cruz para la tapadera de un recipiente para el bálsamo sagrado. Por último, también llevó a cabo un marco de cobre dorado para el tabernáculo de las reliquias y tres cartelas de plata romana¹⁴³. De este modo, Bonaventura trabajó intensamente para el Capítulo en los años centrales de la centuria, periodo de tiempo durante el cual ejerció en cierto modo como maestro platero del templo, figura que en otras catedrales estaba plenamente instituida y reconocida¹⁴⁴. No obstante, la actividad del platero con la catedral continuó hasta el final de sus días terrenos, incluso ya con la incorporación de su sobrino en el taller, tal y como documentan dos sencillos cálices, de

¹⁴¹ Toda la información relativa a estos trabajos se encuentra en: A.S.B. Corporazioni Religiose Sopresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, *Nota di diversi Argenti di ragione della Chiesa Metropolitana disfatti per essere parte logoti e parte difusati, e tutti questi ridotti in altri lavori confacenti al bisogno*, 1744-1746, fol. 1-14.

¹⁴² A.S.B. Corporazioni Religiose Sopresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, *Nota di diversi Argenti di ragione della Chiesa Metropolitana disfatti per essere parte logoti e parte difusati, e tutti questi ridotti in altri lavori confacenti al bisogno*, 1747-1749, fol. 15-18. Existe otro documento suelto acerca de las cuentas desde 1744 a 1748, véase: A.S.B. Corporazioni Religiose Sopresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, *Ristretto del que annesso conto di Argenti disfatti, e convertiti in altri lavori, e del conto del Gambari Argentiere*, 1744-1748.

¹⁴³ A.A.B. Contabilità Varia, siglo XVII-XX, B. 145, *Ricevute della sagrestia e delle eredità Malaguti e Parisini*, 1745-1787, fol. s. n.

¹⁴⁴ Manuel Pérez Sánchez, “El Maestro Platero de La Catedral de Murcia”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), 427-444; Javier Alonso Benito, “Los Oficios Civiles Dependientes de La Catedral de León: El Cargo de Maestro Platero”, en *En Torno a La Catedral de León*, ed. Jesús Paniagua Pérez y Felipe Ramos (León: Universidad de León, 2004), 411-426.

1773, totalmente lisos, salvo por la inclusión de tres nervaduras verticales que parten de la base hasta la copa, donde una línea horizontal corta por completo el sentido de verticalidad [Fig. 58 y 59]. Este modelo fue seguido con gran fidelidad una década después en dos cálices ejecutados por el maestro de Ferrara Giuseppe Milesi, identificado por la serpiente que se enrosca en un árbol, sello que heredaría de su padre Carlo Milesi, y que se repite en otro cáliz, igualmente junto al águila bicéfala de la ciudad ferrarense, realizado por el padre de la estirpe¹⁴⁵. Dicho cáliz destaca por la decoración dorada que se superpone a la base de plata, tanto en las cartelas de angelotes y racimos de uvas de la base, como en las partes del astil o de la subcopa, una característica de sus hechuras. [Fig. 60]. Constituyen estos cálices las únicas piezas en la catedral procedentes de esta cercana ciudad, una peculiaridad a tenor de la proximidad y de las estrechas relaciones que ambos enclaves han tenido a lo largo del tiempo. Por último, a los Gambari también se le deben atribuir un copón que sigue el estilo de los cálices y que está refrendado por el sello de San Felipe Neri del maestro Marco Antonio Sartori [Fig. 61], y el relicario de San Pedro y San Pablo ya mencionado. No obstante, no fueron éstas las únicas aportaciones de los Gambari, dado que se conservan algunas piezas fabricadas en el taller de la famosa familia de plateros. Entre ellas un ostensorio, dos copones y dos incensarios con una naveta a los que bien podrían sumarse otros objetos que entran dentro de la estética marcada por estos maestros, por entonces ya con un componente neoclásico [Fig. 62]. No es de extrañar la continua y cuantiosa presencia de este taller en la catedral, dado que su producción fue muy elevada, como demuestra el hecho de que hoy se les atribuyen más de un centenar de piezas por toda la región, especialmente en la ciudad de Bolonia.

A pesar del peso y de la influencia ejercida por los Gambari en la ciudad y, particularmente, en la catedral. Ésta también contó con las aportaciones de otros plateros de reconocido prestigio dentro de los profesionales del oficio en Bolonia, aunque sus aportaciones no respondieron a grandes empresas artísticas sino más bien a dotar al templo de vasos sagrados y otros ornamentos de uso diario, especialmente durante la segunda mitad del siglo. En 1738 se pagaron treinta liras a Francesco Maria Chiossi, autor de numerosos cálices en Bolonia, por realizar para la catedral un ostensorio, al tiempo que ejecutaba otros asuntos, como pesar junto a sus empleados toda la plata de la catedral

¹⁴⁵ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 381–382.

para completar los inventarios¹⁴⁶. Uno de los más recurridos fue Paolo Casalgrandi, platero poco conocido activo entre 1775 y 1797, años durante los cuales realizó un relicario para la Iglesia de los Capuchinos de Cento y dos cálices y un copón para la catedral, en los cuales siguió la estética preponderante en el momento, con unas líneas muy sencillas y sin ningún ápice de decoración. El copón, de 1786, incluye una inscripción en la que se alude a la parroquia de San Pedro de la catedral, un espacio independiente que contó con sus propios bienes hasta que en un momento indeterminado pasaron a formar parte de la sacristía general. También, junto a la marca PC del platero, se puede identificar un cáliz, símbolo adoptado por la sociedad a partir de 1746, con el que se certificaba la corrección de la plata empleada por parte del rector de la compañía [Fig. 63]. Otro de los apellidos más sonados entre los plateros de Bolonia a caballo entre el siglo XVIII y XIX fue el de Cavallina, familia de origen veneciano que tuvo como máximos representantes a Giovanni Battista y Giuseppe Cavallina. Ellos fueron autores de numerosos cálices por toda la región, pudiéndose encontrar en Ímola, Faenza, Rímini y, sobre todo, Bolonia, en cuya catedral se hallan dos cálices de 1781, marcados con el barril empleado por ambos artífices, con las mismas características estilísticas que los ya mencionados. Una tercera estirpe bien consolidada fue la de los Malcontenti, presentes durante toda la centuria, gracias a la actividad de Pietro Paolo y Ludovico Dionigio, ambos participes de la vida diaria de la agrupación. De este último se conserva en el templo un cáliz de plata sobredorada, sellado con su marca personal, un corazón coronado atravesado por una flecha, en el cual repite uno de los esquemas más reproducidos en la ciudad, que no es otro que la inclusión de cabezas de querubines en relieve tanto en la base como en el nudo y en la subcopa [Fig. 64]. Cierra este grupo de sagas familiares trabajando para la catedral un ostensorio realizado en 1774 por Sante Bellentani, orfebre que al igual que sus familiares empleaba la flor para marcar sus creaciones. El último individuo reconocible en el ajuar de la catedral es el de Camillo Canali, otro de los plateros más prolijos del momento, con numerosos cálices, copones y ostensorios repartidos por toda la ciudad, aunque para el templo metropolitano, a falta de nuevos datos, realizó solo una bandeja y una campana con la superficie lisa tan solo alterada por finas líneas que circundan todo el radio de la pieza [Fig. 65]. Junto a todas estas piezas de autores conocidos, también se conserva un elevado índice de objetos que no incluyen

¹⁴⁶ A.S.B. Corporazioni Religiose Sopresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, fattura n° 19.

ninguna marca para su identificación, aunque en su mayoría responden a los prototipos realizados en los talleres locales mencionados, de modo que a los artífices señalados se les podría vincular a la creación de otros ornamentos.

Esta apuesta decidida por la renovación y actuación sobre un gran conjunto de piezas fue posible gracias a que durante aquellos años el papa Lambertini estaba proveyendo de piezas a la sacristía, por lo que el Cabildo pudo destinar sus recursos al aderezo de las piezas ya existentes, una actuación que como documentan los libros de cuentas no solo se limitó a la platería, sino que alcanzó incluso con mayor profundidad a los ornamentos textiles, cuyos tejidos en oro y plata procedían entre otros lugares de Venecia¹⁴⁷. Además, se aprovechó para renovar aquellos ornamentos enviados por Gregorio XV¹⁴⁸. En definitiva, las artes suntuarias participaron de la prosperidad y el desarrollo de las artes en la Bolonia del Setecientos, tomando partida como verdaderas protagonistas de la liturgia, hasta el punto de que a finales del siglo los inventarios confeccionados ya reflejaban la incipiente actividad vivida durante las últimas décadas, en parte gracias a las donaciones de los arzobispos boloñeses. Este incremento también supuso una mayor preocupación por parte del Cabildo acerca de la custodia de los ornamentos, dado su valor artístico, material y simbólico. Por este motivo, desde mediados de la centuria se habían iniciado ya acciones para mejorar la sacristía, a la que se dotó en 1766 de nuevos armarios realizados por el maestro Giuliano Baratta, quien incorporó en la decoración de los mismos un cuerpo superior con rocallas, acentuado en el centro y rematado por una cruz y en el cuerpo del armario, entre puerta y puerta, una columna lisa, con su basa y su capitel [Fig. 66], trabajo por el que recibió quinientas liras¹⁴⁹. Poco más tarde, en 1744, se mantuvo un debate en el que participaron el Cabildo y el arzobispo Vincenzo Malvezzi Bonfioli, acerca de la necesidad o no de adecuar una nueva estancia para conservar mejor los ornamentos, sobre todo aquellos bienes de plata que por su delicadeza necesitaban de una mejor disposición. No obstante, las dudas surgidas en torno a la conveniencia o no de crear una nueva cámara, así como el impacto

¹⁴⁷ A.S.B. Corporazioni Religiose Sopresse, Fondo Demaniale, Capitolo della Metropolitana di San Pietro (1054-1800), B. 218/405, *Rendimiento de Conti per gl'Apparati vecchi distrutti, e per quelli fatti di nuovo per la Chiesa Metropolitana*, 1737.

¹⁴⁸ A.A.B. Libri Segreti del Capitolo, B. 70, *Liber Secretus IX*, 1733, fol. 46 r.

¹⁴⁹ A.A.B. Fabbrica della Cattedrale, B. 86, Fabbrica, campanile, restauri della chiesa, locali annessi e palazzo arcivescovile, fasc. 18, *Fabbrica della nuova Sagrestia*, 1766.

que ésta tendría en la estética del claustro trasero, conllevaron que la situación se volviera confusa¹⁵⁰.

Este desarrollo continuado y progresivo del arte de la platería en la catedral, se vio truncado por un acontecimiento especialmente traumático que mermó considerablemente el patrimonio, no solo de la catedral sino de toda la ciudad. En 1796 las tropas francesas de Napoleón comandadas por Pier Francesco Maggiore entraron en Bolonia. A pesar de que el Senado, en una delegación anterior a la toma de la urbe, comandada por Carlo Caprara, había alertado de la grave crisis económica que afectaba a la ciudad, Napoleón no dudo en publicar en junio de ese año, apenas unos días después de la entrada en la ciudad de los soldados, un decreto por el que solicitaba una contribución financiera a los boloñeses¹⁵¹. Ésta recayó sobre todos los ciudadanos e instituciones, entre las que se encontraba el Instituto de la Ciencia, el Monte di Pietà y¹⁵², sobretodo, la Iglesia, una de las grandes perjudicadas por este suceso, dado que los templos de la ciudad entregaron cientos de tesoros artísticos, de incalificable valor, entre los cuales, por su valor material y sus reducidas dimensiones, se hallaban especialmente las alhajas de oro y plata¹⁵³. Todas ellas fueron portadas, tal y como recogen las crónicas de Tommaso de' Buoi, al Convento de San Salvatore, donde se instaló la junta para las contribuciones, lugar destinado a la acumulación de los bienes requeridos por los franceses¹⁵⁴. Si bien, el oro y la plata de todas las corporaciones religiosas, de las iglesias y de los palacios privados,

¹⁵⁰ A.A.B. Fabbrica della Cattedrale, B. 86, Fabbrica, campanile, restauri della chiesa, locali annessi e palazzo arcivescovile, fasc. 21, *Camera per la custodia di Arredi Sacri*, 1774.

¹⁵¹ Umberto Marcelli, “La Crisi Economica E Sociale Di Bologna Nel 1796”, en *Studi in Memoria Di Luigi Simeoni*, II (Bologna: Deputazione di storia patria, 1953), 87–169; Aldo Berselli, “Bologna in Età Contemporanea (1796-1914). Da Napoleone Alla Grande Guerra”, en *Storia Di Bologna. Bologna in Età Contemporanea 1796-1914*, ed. Aldo Berselli y Angelo Varni (Bologna: Bononia University Press, 2010), 8–10.

¹⁵² Isabella Gozzi, “Il Monte Di Bologna Violato: Storia Di Una Controversia”, en *Per Diritto Di Conquista. Napoleone E La Spoliazione Dei Monti Di Pietà Di Bologna E Ravenna*, ed. Angelo Varni (Bologna: Il Mulino, 1996), 187–244.

¹⁵³ Jesús Rivas Carmona, “Algunas Consideraciones Sobre Los Tesoros Catedralicios El Ejemplo de La Catedral de Murcia”, *Imafronte*, nº 15 (2000): 291–310.

¹⁵⁴ Daniela Camurri, “Una Città Senza Difese”, en *Per Diritto Di Conquista. Napoleone E La Spoliazione Dei Monti Di Pietà Di Bologna E Ravenna*, ed. Angelo Varni (Bologna: Il Mulino, 1996), 164–165; Daniela Camurri, *L'arte Perduta: Le Requisizioni Di Opere D'arte a Bologna in Età Napoleonica (1796-1815)* (Bologna: Minerva, 2003).

fue llevado después a la Zecca, para ser posteriormente fundido en barras de veinticinco libras cada una, con las cuales fue completada la contribución impuesta por Napoleón¹⁵⁵.

Un mes antes de la llegada de Napoleón, el cardenal arzobispo Gioannetti había enviado una misiva a su jurisdicción en la que exhortaba a la catedral, a las parroquias, a los conventos, monasterios y otros lugares sagrados, a preparar con la mayor discreción posible una relación de las piezas que no fueran estrictamente necesarias para el culto, exceptuando de esta lista los vasos sagrados y los ostensorios para exponer y custodiar el Santísimo. Este inventario debería de llevar el peso de cada objeto y debería ser ejecutado en cinco días¹⁵⁶. Se adelantaba así la Iglesia, dada la experiencia, a los pasos de los franceses, ante los cuales solo podían obedecer con diligencia.

El archivo arzobispal de Bolonia recibió en 1940 por parte de la superintendencia italiana un conjunto de documentos alusivos a los bienes de plata entregados por el Capítulo de la catedral a partir de 1796 a las autoridades francesas, año en el que tuvieron que salir ya las primeras alhajas. No obstante, no serían las únicas, dado que en 1797 se recibió una misiva por parte de la creada Republica Cisalpina, para que el Camarlengo del Capítulo de San Pedro autorizara la entrada de dos ciudadanos, Pasquale Gioronni y Gioachino Ferri, nominados para llevar a cabo una relación de los bienes del citado capítulo¹⁵⁷. Posiblemente, de este elenco salieran una serie de obras incluidas en dos inventarios, de julio y agosto de 1798, por los que se trasladaban unos ornamentos al antiguo Colegio Montalto por orden de Andrea Stagni, entre los que se encontraban varios cálices con sus patenas, un relicario de San Pedro y San Pablo, un incensario, un pastoral, un acetre con su hisopo, una de las rosas de oro, unos relicarios, dos pectorales, uno de ellos de esmeraldas, una medalla, un copón y el brocal de marfil con sus añadidos de plata¹⁵⁸. Si bien, de entre todos estos, algunos fueron devueltos ese mismo año, como el cáliz de cristal, el pectoral de esmeralda y el brocal de marfil¹⁵⁹. De este modo, a tenor de la documentación, las únicas piezas que salieron a Milán en 1798 fueron dos cálices de

¹⁵⁵ Silvia Benati, Mirtide Gavelli y Fiorenza Tarozzi, *Tommaso De' Buoi. Diario Delle Cose Principali Accadute Nella Città Di Bologna dall'Anno 1796 Fino all'Anno 1821* (Bologna: Bononia University Press, 2005), 17 y 344.

¹⁵⁶ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 24, *Corrispondenza e norme riguardanti alla custodia delle suppellettili*, 1796.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 14, *Note varie dell'Argenteria col oggetti preziosi consegnati al governo et da esso ritirati in parte*, julio y agosto 1798.

¹⁵⁹ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 14, *Note varie dell'Argenteria col oggetti preziosi consegnati al governo et da esso ritirati in parte*, noviembre 1799.

plata, uno con su patena, dos ostensorios con reliquias de San Pedro y San Pablo, cuatro más con otras reliquias, una escribanía de plata, un incensario, un acetre y una rosa de oro¹⁶⁰. Todos ellos se unirían a los entregados en 1796, entre los que tuvieron que encontrarse la otra rosa de oro y el frontal de plata del altar enviado por Benedicto XIV desde Roma.

Este hecho puso fin al esplendor de la platería vivido en Bolonia especialmente durante este siglo XVIII, no solo por el expolio que sufrieron los numerosos templos de la ciudad, sino también porque las procesiones ordinarias, como la del Corpus, o las funciones solemnes, siempre demandantes de piezas de orfebrería, fueron interrumpidas, por lo que la economía se vio fuertemente ralentizada, lo que, unido a la supresión de los gremios, acabó incidiendo en el desarrollo de las artes plásticas. A pesar de todo, la liberación del norte de Italia trajo consigo nuevos aires, que se proyectaron con un nuevo resurgir del arte de la platería, aunque lejos de lo que fue antaño. De este modo, los arzobispos y canónigos del siglo XIX fueron especialmente prolijos en sus legados para con el templo metropolitano, que ya, en 1807 vio incrementando su ajuar con las aportaciones hechas después de la adjudicación de los bienes de la suprimida Iglesia de San Miguel¹⁶¹. Si bien, fue gracias al patrocinio de los preladados y del Cabildo que, durante esta centuria, a pesar de las dificultades y avatares que acaecieron en Italia, se incrementó notablemente el ajuar de la sacristía. Nuevas piezas confeccionadas tanto en Roma como en Bolonia, e incluso Paris, por maestros como Giovacchino Belli, Gaetano Babini, Giulio Zanetti, quien ocupó el nuevo cargo de platero del Capítulo¹⁶², Giuseppe Boroni, Francesco Mari o el parisino Meller, de cuyo taller procede un cáliz regalado por Pio IX que incluye las armas de dicho monarca y de la reina de España Isabel II, junto a las figuras de la Fe, la Esperanza y la Caridad [Fig. 67], entre otros tantos que se imbuyeron en el desarrollo estilístico decimonónico, con cierta tendencia al goticismo y al empleo del esmalte. También se incorporó en 1823, al menos, un cáliz del platero romano Giuseppe Grazioli, cuya hechura debe remontarse al siglo XVIII, a pesar de que la donación por parte del canónigo Zanetti fue posterior. La misma tónica se repitió a

¹⁶⁰ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 14, *Note varie dell'Argenteria col oggetti preziosi consegnati al governo et da esso ritirati in parte*, septiembre 1798.

¹⁶¹ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 16, *Nota delle suppellettili et gia della Chiesa Parr^{le}. Di S. Michele del Mercato di mezzo, assegnati alla Sacr. Di S. Pietro*, 1807.

¹⁶² A.A.B. Notai, procuratori, artista, B. 105, Nomine e regole riguardanti, fasc. 28, *Orefici, Indoratori, Argentiere del Rvmo. Capitolo*, 1832-1842.

comienzos del siglo XX, momento en el que el Cabildo solicitó a Roma la autorización para la venta de algunas obras de modo que pudieran financiar el aderezo de otras y la compra de una caja fuerte para la salvaguarda de los tesoros más preciados. No obstante, las órdenes enviadas desde el Vaticano rebajaban las pretensiones de los canónigos, que solo pudieron vender algunos de los objetos confirmados por la Sagrada Congregación del Concilio¹⁶³.

¹⁶³ A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 28, *Vendita di alcuni arredi sacri inservibili per la riparazione*, 1910.

5.3. La Basílica de San Petronio de Bolonia

Tras unas décadas de sometimiento por parte de los tiranos y de la Iglesia, la ciudad de Bolonia alcanzó la libertad tras los sucesos de 1376, durante los cuales se expulsó al cardenal legado, logrando la tan ansiada autonomía que se acabó plasmando en una nueva relación con la Iglesia y en la puesta en marcha de nuevas estructuras de autogobierno, al tiempo que se recuperaban otras antiguas, dando así inicio a un periodo floreciente, conocido como *La Signoria del Popolo e delle Arti*¹. Movidos por este feliz suceso, el Concejo acordó y decretó la construcción de una basílica en honor a San Petronio, patrón de la ciudad, sobre quien se edificó, no solo materialmente sino también simbólicamente, la idea de una nueva ciudad, que vio en esta magna empresa la plasmación de su orgullo ciudadano². Las obras comenzaron a desarrollarse al poco tiempo, bajo la dirección de Antonio di Vincenzo, arquitecto de Bolonia encargado de proyectar el templo. Si bien, la llegada del Renacimiento ocasionó importantes variaciones en el diseño original, que pasó de una estructura gótica a una nueva iglesia de cruz latina de grandes proporciones. Fue entonces, cuando tomaron partida en la delineación de la fachada los arquitectos más célebres del momento, caso de Giulio Romano, Vignola o Palladio, aunque ciertamente ninguno acabó con éxito el programa ideado para el templo³, que fue acusando las mutaciones sociales y económicas del tiempo, que terminaron dejando la obra inconclusa⁴.

¹ De entre la numerosa bibliografía referente al periodo medieval de la ciudad, véase: Ovidio Capitani, ed., *Storia Di Bologna. Bologna Nel Medioevo* (Bologna: Bononia University Press, 2007).

² Alba Maria Orselli, “Spirito Cittadino E Temi Politico Culturali Nel Culto Di San Petronio”, en *La Coscienza Cittadina Nei Comuni Italiani Del Duecento* (Todi: Accademia Tudertina, 1972), 283–343; Rolando Dondarini, *Breve Storia Di Bologna* (Bologna: Pacini Editore, 2007), 100–102.

³ Acerca de los diseños y proyectos presetados para la conclusión de la fachada, véase: Guido Zucchini, *Disegni Antichi E Moderni per La Facciata Di San Petronio Di Bologna* (Bologna: Zanichelli, 1933); Mario Fanti, “Il Concorso per La Facciata Di San Petronio Nel 1933-1935”, *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, nº 2 (1976): 159–176; Mario Fanti, *La Facciata Di San Petronio: La Secolare Storia Di Un’opera Incompiuta* (Bologna: Anibaldi, 1984); Howard Burns, “Gli Architetti Rinascimentali E Gli Edifici Preesistenti: Il Contesto Dei Progetti per La Facciata Della Basilica Di San Petronio”, en *Una Basilica per Una Città: Sei Secoli in San Petronio. Atti Del Convegno Di Studi per Il Sesto Centenario Di Fondazione Della Basilica Di San Petronio (1390-1990)*, ed. Mario Fanti y Deanne Lenzi (Bologna: Tripoarte, 1994), 259–262; James Ackerman, “Disegni Di Palladio per La Facciata Di San Petronio”, en *Una Basilica per Una Città: Sei Secoli in San Petronio. Atti Del Convegno Di Studi per Il Sesto Centenario Di Fondazione Della Basilica Di San Petronio (1390-1990)*, ed. Mario Fanti y Deanne Lenzi (Bologna: Tripoarte, 1994), 251–258.

⁴ Sobre el desarrollo de la obra y fábrica de la basílica, véase: Mario Fanti, *La Fabbrica Di San Petronio in Bologna Dal XIV Al XX Secolo. Storia Di Una Istituzione* (Roma: Herder, 1980); Mario Fanti y Carlo Degli Esposti, *Basilica Di San Petronio in Bologna. Guida a Vedere E a Comprendere* (Bologna: Silvana, 1986);

En la actualidad, el templo de San Petronio cuenta con un pequeño museo que en su día fue el primer espacio museístico anexo a una iglesia en Bolonia, remontándose su fundación a 1893, después de que dos años antes el arquitecto Tito Azzolini propusiera la formación de un espacio para tal fin. De este modo, se inició un proyecto singular y precoz que produjo también un cuidado catálogo por parte del profesor Angelo Gatti⁵. El museo se dividió en dos salas, una destinada a exponer el importante conjunto de diseños que para la fachada realizaron los artistas más renombrados de la Edad Moderna⁶, mientras que el segundo espacio fue dispuesto para exponer la colección de artes decorativas y suntuarias del templo, principalmente textiles y orfebrería, así como libros corales y otros objetos de interés⁷. Un amplio repertorio de piezas, que abarcan un importante abanico cronológico, a través de las cuales se refleja la riqueza y relevancia de la basílica, de la que da buena cuenta el portapaz de San Sebastián del siglo XV⁸.

La Basílica de San Petronio, al igual que sucedió con la catedral o con el resto de templos, fue dotándose desde su construcción con una serie de ornamentos necesarios para cumplir con la liturgia. Si bien, como sucedió en la mayoría de iglesias de la ciudad, las disposiciones de Napoleón a finales del siglo XVIII afectaron en gran medida a las artes suntuarias del templo. A pesar de ello, en San Petronio se dio un caso particular, ya que, el arzobispo Oppizzoni decidió en 1801 que el importante conjunto de relicarios de la Iglesia de San Francisco fuera trasladado a San Petronio, con el deseo de recuperar el esplendor de la basílica del patrón y de asegurar la continuidad de los relicarios ante la supresión del templo franciscano en 1798⁹. En San Petronio, fueron dispuestos en la

Rosalba D'Amico y Renzo Grandi, eds., *Il Tramonto Del Medioevo a Bologna. Il Cantiere Di San Petronio* (Bologna: Nuovo Alfa, 1987).

⁵ Angelo Gatti, *Catalogo Del Museo Di San Petronio* (Bologna: Tipografía Arcivescovile, 1893). Gatti ya había realizado diversos estudios sobre la Basílica de San Petronio, véase: Angelo Gatti, *La Fabbrica Di San Petronio: Indagini Storiche* (Bologna: Regia Tipografia, 1889).

⁶ Anna Maria Matteucci Armandi, "La Facciata: Dal Seicento Al Novecento", en *La Basilica Di San Petronio in Bologna* (Bologna: Cassa di risparmio in Bologna, 1984), 29–42.

⁷ Mario Fanti, *Il Museo Di San Petronio in Bologna. Catalogo*. (Bologna: Editrice Patron, 1980); Massimo Medica, "I Corali Della Basilica Di San Petronio", en *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, ed. Mario Fanti (Bologna: Costa Editore, 2003), 83–88.

⁸ Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 202–208.

⁹ La capilla de las reliquias de San Francisco, su formación y todo lo relacionado con la llegada de las reliquias a Bolonia durante el siglo XV, XVI y XVII, así como el traspaso a San Petronio y las acciones de los siglos XIX y XX, ha sido abordada por Mario Fanti y, especialmente, por Antonio Buitoni. En 1419 se fundó en San Francisco la capilla de la familia Canetoli, la cual pasó a los Ghisilieri una vez que los primeros fallecieron o se exiliaron como consecuencia de sus relaciones con Milán y sus luchas con los Bentivoglio. En este espacio, siguiendo el culto que la Contrarreforma otorgo a la veneración de las reliquias, fueron colocados numerosos relicarios, llegadas, entre otros, gracias a la labor de Miserotti. Éste,

capilla del patronato Fantuzzi, Capilla de la Inmaculada, de donde fueron desgajándose por diversas circunstancias¹⁰. Este hecho, por tanto, conlleva que, en la actualidad, a pesar de las devoluciones de mediados del siglo XX, las piezas de platería y otros materiales preciosos, especialmente relicarios, estén mezcladas con las originales de la basílica y con otras procedentes de otros templos, lo que supone una dificultad añadida para clarificar el desarrollo del arte de la platería en este enclave religioso de la ciudad.

De entre los relicarios procedentes de San Francesco, a pesar de no ser propiamente de San Petronio, merece la pena destacar algunos de ellos. Si bien, es cierto que la mayoría fueron realizados en madera dorada, respondiendo, generalmente, al esquema característico ya abordado, pie de copa y receptáculo cilíndrico con vidrio en la parte frontal para dejar ver la reliquia custodiada. No obstante, en algunos de ellos se llevó a cabo una pequeña variación, dado que el tabernáculo se realizó por completo de cristal en todos sus lados, empleándose para unir el pie con el extremo superior, varios ejes verticales que sirven para potenciar el carácter figurativo de los relicarios, ya que, en

que había ascendido junto al papa boloñés Gregorio XV, quien lo nombró Inquisidor de Florencia y General de la Orden, fue proveyendo al templo de reliquias procedentes de Roma, por entonces imbuida por los primeros hallazgos arqueológicos en las catacumbas cristianas, al tiempo que era gobernada por Gregorio XV, quien participo de este patrocinio, y del norte de Europa, gracias a sus vínculos con el Cardenal Franz Von Dietrichstein, quien a su paso por Bolonia advirtió sobre las reliquias conservadas en San Francisco. La capilla se fue conformando como uno de los lugares más singulares de Bolonia, siendo participe de un proyecto artístico en el que tomaron partida diversos artistas de reconocido prestigio, como el pintor Galanino. Singular en este caso son los tres armarios, aunque otras crónicas hablan solo de uno, realizados por Mastelletta. Numerosas son las fuentes documentales al respecto de esta capilla de las reliquias, que cuenta con diversas descripciones confeccionadas durante los siglos XVII y XVIII. Entre ellas son fundamentales, un catálogo de las reliquias elaborado en 1622 y un inventario realizado en 1722 a instancias del arzobispo Boncompagni. Si bien, deben de sumarse diferentes pasajes que aluden al mencionado espacio, como en el *Racconto degli eretici iconomiasti giustiziati in Bologna* (1622), elaborado por Ridolfo Campeggi para narrar las amenazas de Costantino Sacardino de querer arder juntos a las santas reliquias del templo franciscano. En definitiva, durante varias décadas fueron llegando diferentes tabernáculos, entre ellos algunos realizados en oro, plata y otros metales, realizados por los plateros romanos del momento, caso del boloñés afincado en Roma Filippo Canito, vinculado al Papa Gregorio XV. Véase: Antonio Buitoni, “Arredi E Paramenti: Provenienze E Peripezie”, en *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, ed. Mario Fanti (Bologna: Costa Editore, 2003), 29–82; Antonio Buitoni, “I Reliquiari Da San Francesco a San Petronio”, en *I Reliquiari Della Basilica Di San Petronio*, ed. Antonio Buitoni (Bologna: Basilica di San Petronio, 2010), 9–31.

¹⁰ Con motivo de la apertura del Museo de San Petronio en 1893, algunos relicarios pasaron a formar parte del nuevo espacio expositivo, produciendo una separación que se vió acentuada en 1909, debido a la intervención acometida en la capilla por el restaurador Rubbiani, que produjo que algunos relicarios fueran dispersados por otras capillas, y en 1947, cuando se vio en parte satisfecha la demanda de los padres menores de la Basílica de San Francisco, quienes solicitaron la restitución de los relicarios salidos en 1801. Véase: Mario Fanti, “Reliquie E Reliquiari in San Petronio: Vicende Deol Secolo Ventesimo”, en *I Reliquiari Della Basilica Di San Petronio*, ed. Antonio Buitoni (Bologna: Basilica di San Petronio, 2010), 33–43.

su mayoría, se colocan cariátides en las franjas que unen ambas partes, caso de los relicarios, en cobre repujado y dorado, de San Benedicto Abad, el cual es un ostensorio reconvertido, el de San Bitopina, San Vittore y el de los santos Acazio y Adriano [Fig. 68]. De San Francesco también procedieron otros relicarios de gran interés artístico, como demuestra el relicario de la Pasión de Cristo, una pieza de ebanistería que incorpora diversos materiales, como alabastro, lapislázuli, bronce, piedras preciosas y plata para algunos de los elementos decorativos, como el crucificado y las dos esculturas colocadas a sus pies. El relicario tiene una composición arquitectónica, con una superposición de tres cuerpos que se elevan sobre un basamento, en el que se incluyen diversas placas de plata, piedras duras y tres pinturas ovales con las imágenes de San Francisco en dos de ellas. El segundo cuerpo está caracterizado por la presencia de diez columnas de alabastro, con dos nichos laterales que albergan las imágenes de marfil de los santos Pedro y Pablo. Al centro, en la puerta del tabernáculo, se ve la imagen del Niño Jesús en bronce dorado. Cuatro ángeles de bronce y las armas de Gregorio XV, patrocinador de la obra, se superponen a la cornisa, que a su vez sirve de asiento para un tercer cuerpo. Éste, semejante al remate de un templo renacentista, está repleto de figuras en bronce, con cuatro leones en la base, diversos ángeles con los instrumentos de la Pasión por todo el espacio y las figuras de los profetas Moisés e Isaías. Sobre el frontón se sobrepone una nueva base escalonada que sostiene las imágenes en plata de la Virgen y San Juan Evangelista y la cruz con el Cristo de plata, una parte, que en su día estaría separada de la obra inferior [Fig. 69]¹¹.

A pesar de que la mayoría de los relicarios llegaron del templo franciscano, la basílica también recibió desde su puesta en marcha algunos relicarios de gran valor histórico y artístico. Más allá de los relicarios medievales, por ejemplo, el canónigo de San Petronio Ludovico Nucci, donó en 1577 un receptáculo de cobre conforme al esquema ya visto. Más interesante es el relicario que alberga la reliquia de San Antonio de Padova, entregada por el cardenal Carlo Carafa a Ferdinando Cospi en 1668. De hecho, este relicario proviene de la capilla de dicha familia, quien patrocinaría la pieza, marcada por

¹¹ Dada la particularidad de este relicario, se han suscitado numerosos estudios, en los cuales se han apuntado diversas hipótesis acerca de su autoría, véase: Francesca Montefusco Bignozzi, “Opere Plastiche Dal Medioevo Al Barocco”, en *La Basilica Di San Petronio in Bologna*, II (Bologna: Cassa di risparmio in Bologna, 1984), 117–142; Francesca Montefusco Bignozzi, “Gli Arredi”, en *La Basilica Di San Petronio in Bologna*, II (Bologna: Cassa di risparmio in Bologna, 1984), 300; Anna Stanzani, Oriana Orsi y Corinna Giudici, *Lo Spazio Il Tempo Le Opere. Il Catalogo Del Patrimonio Culturale. Catalogo Mostra*. (Cinisello Balsamo: Silvana, 2001), 290; Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio*, 186–188.

el ensayador Menegatti, a través del león rampante y la paloma con la rama de olivo. Si bien, su autoría aún está por precisar, dado que nada hay que lo vincule con la producción local, puesto que las marcas eran obligatorias también para las piezas llegadas de fuera, por lo que no hay que descartar que procediera de Florencia, a tenor de las relaciones de Ferdinando Cospio con los artífices de esa ciudad. El relicario está formado por una base circular engastada con piedras preciosas de diversas formas, sobre la que se apoya los tres montes en cristal de roca, símbolo de la familia Cospi, de ellos surgen dos ramos de lirios que se separan en el centro para dejar espacio al contenedor de la reliquia, para volverse a unir en el remate, dominado por una corona y una cruz repletas de diamantes, rubís, perlas y otras piedras de gran valor, obra de un joyero posiblemente diverso al autor del resto de la pieza [Fig. 70]¹². De Florencia si llegaron con total seguridad diversos candelabros y un cáliz, aún conservado en el museo, realizados por Marco Antonio Merlini, platero florentino del siglo XVII, hijo del maestro boloñés Cosimo Merlini. El cáliz, que sigue el esquema fijado por el padre, incide sobre la Eucaristía, al incluir en su base espigas y en su astil, a modo de nudo, un racimo de uvas, lo que ofrece una configuración particular y singular en el elenco de la platería de la basílica [Fig. 71]¹³. A esta capilla, concretamente al tabernáculo, pertenece también la única pieza aún presente de Francesco Fanelli, hijo del famoso platero Virgilio Fanelli. La hechura se corresponde con la puerta de un tabernáculo, decorada en la parte exterior con la figura de Cristo sosteniendo la cruz, rodeado por ángeles que portan los atributos de la Pasión y, en la parte interior, se incluye un cáliz con una patena encima de la que sale una ostia con rayos en cuyo centro se representa a Cristo crucificado [Fig. 72]. Quizás, Fanelli, completó un tabernáculo realizado por su padre, quien ya había realizado uno antes para San Francisco, o incluso todo el conjunto fuera obra del hijo, si bien, solo ha quedado la puerta¹⁴.

Durante el siglo XVIII, al igual que sucedió en el resto de templos de la diócesis, la Basílica de San Petronio se fue adaptando a las nuevas corrientes estilísticas, como demuestra el relicario con la madera de la cruz de Cristo que donaron los notarios de la

¹² Lipinsky, *Oreficeria E Argenteria in Europa*, 60–61; Montefusco Bignozzi, “Gli Arredi”, 307; Angela Griseri, *Oreficeria Barocca* (Novara: De Agostini, 1985), 12–13; Riccardo Carapelli, “Un Importante Collezionista Bolognese Del Seicento: Ferdinando Cospi E I Suoi Rapporti Con La Firenze Medicea”, *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, n° 14 (1998): 101. Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 163–165.

¹³ *Ibid.*, 197–199.

¹⁴ Fanti, *Il Museo Di San Petronio in Bologna. Catalogo*, 55–56; Montefusco Bignozzi, “Gli Arredi”, 307; Carapelli, “Un Importante Collezionista Bolognese Del Seicento”, 109; Baviera y Bentini, *Mistero E Immagini*, 263–264; Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 190–192.

ciudad al templo, concretamente a la capilla que ellos regentaban. Este relicario se correspondía ya con la tipología de ostensorio, típica del ámbito romano, difundida por Bolonia desde hacía algunos años [Fig. 73]. Si bien, la novedad principal vino de la mano del relicario regalado por el senado de Palermo a Bolonia, fruto de un intercambio de reliquias entre ambas ciudades, entregando Bolonia un manto de Santa Caterina de Vigri y, la ciudad siciliana, una reliquia perteneciente a Santa Rosalía. Dicho relicario llegó a Bolonia en 1717, gracias también a las relaciones familiares entre las dos ciudades italianas. La obra fue realizada por diversos artífices de Palermo, entre ellos, Giuseppe Palumbo, autor de la escultura de la santa, y Pietro Carrotta o Pasquale Carrotta, uno de los cuales se identificaría con la marca PC dentro de una estrella incisa en la base, hasta hace poco atribuida a Pasquale Cipolla, maestro platero palermitano de finales del siglo XVIII. Junto a esta marca se encuentra la de Palermo, un águila coronada y la del ensayador Giacinto Omodei, GO 716. Igualmente, en el receptáculo de la reliquia, también surgen otros sellos, en relación con el senado de la ciudad y con el arzobispo Oppizzoni, quien certificaría la pieza a comienzos del siglo XIX, momento en el que el maestro boloñés Alessandro Zanetti, muy activo en la basílica, aderezó la hechura¹⁵. Por último, cabe mencionar la leyenda grabada en la base, referente al intercambio de reliquias y a los senadores sicilianos vinculados a la decisión. El relicario, dispuesto al modo de un ostensorio, está formado por tres cuerpos. El primero está constituido por una base trocopiramidal, en cuyo frente principal aparece el águila coronada mirando a la izquierda, en alusión a Palermo, que estrangula con sus garras a la serpiente que porta la enfermedad de la peste. Sobre esta base se eleva una gran figura de busto redondo, correspondiente al rey Ruggero de Sicilia o al conde Baldovino, que tras salvar al rey pidió esposarse con Rosalía, quien por su parte lo rechazó para abrazar definitivamente su fe en una vida ermitaña¹⁶. La escultura está ataviada con las vestiduras de un soldado romano, con una capa dispuesta con numerosos pliegues, y con flores grabadas, que otorgan vivacidad a la pieza, y una coraza abierta, sobre la que se lleva la mano el personaje, para señalar la herida producida por la mordedura de la serpiente, dolor que queda reflejado perfectamente en el rostro de la figura. De la misma, como metáfora de la salvación de la peste, surge la reliquia de Santa Rosalía, patrona de Palermo por salvar a la ciudad en 1624 de esta plaga. Este tercer cuerpo está compuesto por el habitáculo central que

¹⁵ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 287.

¹⁶ Sara Cabibbo, *Santa Rosalia Tra Terra E Cielo: Storia, Rituali, Linguaggi Di Un Culto Barocco* (Palermo: Sellerio, 2004).

alberga la reliquia y un nutrido conjunto de rosas y flores de azahar, es decir, flores de naranjo y limonero, que circundan la reliquia, rematada por una escultura de la propia santa coronada por un cerco de brillantes. En definitiva, el relicario no es tan solo, como era común, un lugar donde albergar una reliquia, sino que además servía para presentar un programa iconográfico vinculado a la reliquia conservada, en este caso, el triunfo de Santa Rosalía sobre la peste [Fig. 74 y 75]¹⁷.

Este relicario es, por tanto, una de las piezas más singulares del arte de la platería en Bolonia, si bien, su autoría, como ya se ha visto, es siciliana, lo que da buena cuenta del nivel alcanzado por los plateros del sur de Italia¹⁸. No obstante, la novedosa tipología tuvo que despertar el interés entre los plateros de la ciudad, quienes a partir de entonces no dudaron en reproducir el esquema en algunas de sus creaciones, caso de Zanobio Troni en el ostensorio que llevó a cabo para San Giacomo Maggiore. Ello no quiere decir que previamente no se hubiera empleado esta fórmula, como demuestra el ostensorio de la Iglesia de la cercana localidad de Crevalcore, realizado en el siglo XVII¹⁹, centuria en la que se difundió el tratado sobre piezas de platería confeccionado en 1632 por el escultor fundidor Giacomo Laurentiani. En esta publicación, Laurentiani, de origen emiliano, ilustró una serie de piezas en las que la figura de un ángel adquiría el rol sustentante del astil, tal y como se ve en la pieza de Crevalcore. Si bien, a partir del siglo XVIII, el ángel fue cediendo paso a otras imágenes, como las virtudes, especialmente la Fe, o a otras más particulares, como la del relicario de Santa Rosalía²⁰.

¹⁷ La singularidad de este relicario en Bolonia le ha hecho objeto de numerosos estudios, véase: Lipinsky, *Oreficeria E Argenteria in Europa*, 378; Fanti, *Il Museo Di San Petronio in Bologna. Catalogo*, 52–53; Luigi Bortolotti, *Bologna Dentro Le Mura Nella Storia E Nell'arte* (Bologna: Grafica Emiliana, 1977), 23; Paolo Collura, *Santa Rosalia Nella Storia E Nell'arte* (Palermo: Santuario del Montepellegrino, 1977), 106–107; Montefusco Bignozzi, “Gli Arredi”, 306 y 311; Enzo Lodi, *I Santi Della Chiesa Bolognese Nella Liturgia E Pieta Popolare: Saggio Storico-Culturale-Iconografico* (Bologna: Tamari Editori, 1987), 351; Vincenzo Abbate, “La Committenza Artistica Del Seicento Palermitano: Un Esempio”, en *Ori E Argenti Di Sicilia Dal Quattrocento Al Settecento*, ed. Maria Concetta Di Natale (Milano: Electa, 1989), 54–56; Maria Concetta Di Natale, *Santa Rosalia Nelle Arti Decorative* (Palermo, 1991), 46; Vincenzo Abbate, “Palermo 1700: I Contatti Con Bologna E La Committenza Del Marchese Di Regalmici”, en *Barocco Mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, ed. Maria Luisa Madonna y Lucia Trigilia, III (Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992), 295–338; Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 182–185.

¹⁸ Maria Concetta Di Natale, “El Splendor de La Orfebrería Siciliana”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2008*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2008), 215–232.

¹⁹ Trebbi, *L'artigianato Nelle Chiese Bolognesi*, Fig. 7.

²⁰ Esta cuestión será abordada más adelante en profundidad, no obstante, véase: María del María Albero Muñoz y Manuel Pérez Sánchez, “Giacomo Laurentiani Y Sus Opere per Argentieri et Altri”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2012*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2012), 59–76.

Finalmente, el relicario más importante de la basílica fue el que Benedicto XIV regaló al templo con ocasión de la llegada al mismo de la reliquia del patrón. El pontífice ya había manifestado su deseo de trasladar los restos del santo de la Basílica de Santo Estéfano a San Petronio, que por entonces solo salían en ocasión de su celebración, bajo una fianza de diez mil escudos de oro. No obstante, una vez que Lambertini ascendió a la cátedra de San Pedro, hizo ver su intención a los monjes celestinos, custodios de la reliquia. Ésta fue valorada por la comunidad, que finalmente hizo entrega a Benedicto XIV de la reliquia en 1742. Poco después, Lambertini avisó al Capítulo de San Petronio de su intención de trasladar los restos del santo al templo homónimo, por lo que se inició un proceso que concluyó en 1745 con la célebre colocación de la reliquia. Esta donación, esconde también el deseo de estrechar los vínculos entre la Iglesia y el Senado de la ciudad, poniendo la reliquia al servicio no solo del culto religioso sino también al servicio del poder civil, que veía en este templo las bases de su orgullo ciudadano²¹.

Con motivo de este suceso, y una vez que el Papa decidió dejar el antiguo relicario medieval en Santo Stefano, tuvo que confeccionarse uno nuevo, que, entró dentro del programa de objetos enviados por parte de Lambertini a su ciudad. El relicario, al igual que el resto de piezas que envió a la catedral, fue realizado por un orfebre romano. En esta ocasión contó con los servicios de Francesco Giardino, maestro formado en el taller de Paolo Andrea Gamba, donde adquirió los conocimientos para convertirse en uno de los artistas del arte de la platería más relevantes de la primera mitad de siglo en Roma, como demuestran los numerosos e importantes encargos que recibió por parte de los estamentos de la ciudad, principalmente el clero, y por parte de Portugal, para cuyo rey trabajó con motivo del proyecto de la Iglesia de San Roque de Lisboa. Si bien, lo que le puso en contacto directo con Lambertini fue el nombramiento de fundidor de la Cámara Apostólica por parte de Clemente XII en 1739, poco antes de la llegada del boloñés²².

El relicario no responde a ninguno de los cánones tratados, sino que se corresponde a una pieza singular y única de compleja definición formal, realizada en plata con decoraciones en doradas. Sobre la base, que tiene en su eje central las armas de

²¹ Mario Fanti, “Il Santo Patrono Di Bologna E Le Sue Reliquie. Devozionalità E Interessi Religiosi E Politici Intorno Alle Reliquie Di San Petronio E All’abbazia Di Santo Stefano Fra Medioevo Ed Età Moderna”, en *Iacopo Roseto E Il Suo Tempo. Il Restauro Del Reliquiario Di San Petronio*, ed. Franco Faranda (Forlì: Filograf, 1992).

²² Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d’Italia. Roma*, 1958, 530–533; F. Pastina, “Francesco Giordoni. Fonditore Camerale”, en *L’angelo E La Città*, ed. Bruno Contardi y Marica Mercalli (Roma, 1987), 73–81.

Benedicto XIV sobre lapislázuli, se erigen dos ángeles que sostienen con sus manos un tabernáculo rematado con los símbolos del obispo, cruz, báculo y mitra [Fig. 76]. La pieza fue enviada a Bolonia en octubre de 1743, junto a Giardoni, encargado de supervisar la correcta instalación de la misma. También se incluyó en el envío un soporte de grandes proporciones, hoy desaparecido, del que se tiene constancia de cómo era gracias al diseño que de él hizo Giovanni Carlo Bibiena, grabado por Giuseppe Benedetti [Fig. 77]²³. Con todo, este peculiar aparato, comprendiendo el soporte empleado para las procesiones y el relicario propiamente dicho, no era una actuación aislada, dado que estaba inserto en el programa artístico ideado por el cardenal Aldrovandi para su capilla, espacio donde se iba a colocar la reliquia.

Aldrovandi fue un importante prelado boloñés que desarrolló carrera política dentro del estamento eclesiástico, donde ostentó numerosos e importantes cargos que, en ocasiones, le llevaron a ser apartado. No obstante, con Benedicto XIII y XIV volvió a la primera línea de la política europea, hasta el punto de que fue uno de los preferidos para salir elegido en el conclave de 1740, del cual, salió finalmente Lambertini. Durante el tiempo que estuvo en Bolonia relegado de sus funciones, entre 1717 y 1721, comenzó a gestar la idea de erigir una gran capilla para su familia y su sepultura, algo que consiguió en 1725 con una capilla en San Petronio. A partir de entonces inició los trabajos para configurarla, los cuales, una vez que Lambertini eligió su capilla para colocar la reliquia de San Petronio, suscitado éste por el juego de intereses personales de Aldrovandi, se aceleraron y se modificaron para albergar con la mayor suntuosidad al cráneo de San Petronio, consciente de que su capilla privada pasaría a ser el eje principal de las relaciones Iglesia-Bolonia, asentadas sobre el culto al patrón de la ciudad²⁴. Por este motivo, Aldrovandi, contó con varios de los artistas romanos y boloñeses más sonados del momento, liderando este proyecto el arquitecto Alfonso Torreggiani²⁵, quien dirigió

²³ Montefusco Bignozzi, “Opere Plastiche Dal Medioevo Al Barocco”, 140; Claudio Varagnoli, “Domenico E Il Cardinal Aldrovandi: Il Progetto, La Committenza, Il Cantiere Alla Metà Del XVIII Secolo”, en *L’architettura Da Clemente XI a Benedetto XIV. Pluralità Di Tendenze*, ed. Elisa Debenedetti (Roma: Multigrafica, 1989), 150.

²⁴ Alfeo Giacomelli, “Corporazioni d’Arte E Famiglie Cittadine in Relazione Con La Basilica Di San Petronio (Secoli XVI-XVIII)”, en *Una Basilica per Una Città: Sei Secoli in San Petronio. Atti Del Convegno Di Studi per Il Sesto Centenario Di Fondazione Della Basilica Di San Petronio (1390-1990)*, ed. Mario Fanti y Deanne Lenzi (Bologna: Tripoarte, 1994), 101–135.

²⁵ Aldo Foratti, *Alfonso Torreggiani: 1682-1764* (Bologna: Comune di Bologna, 1935); Mario Fanti, “Contributi per Carlo Francesco Dotti E Alfonso Torreggiani: Spigolature D’archivio per La Storia Dell’arte a Bologna”, *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, nº 7 (1981): 159–160.

los trabajos hasta su conclusión en 1745, año en el que con gran pompa se colocó el relicario en el nicho central.

La capilla, realizada para la reliquia y para la gloria personal del ambicioso cardenal, fue concebida como una obra puramente romana, tendente hacia un clasicismo escenográfico aun deudor del estilo barroco. El empleo del mármol de diferentes colores, trabajado por Giovanni Trognone, el bronce dorado, los metales y otros materiales usados hacían de este espacio un enclave romano en plena Bolonia, al tiempo que el programa iconográfico, plasmado en las esculturas y en las pinturas previas de Vittorio Bigari y Stefano Orlandi, ocupaba hasta el más mínimo espacio. No obstante, más allá de la labor puramente arquitectónica, dominada por ese retablo con parejas de columnas corintias y por el frontón curvo partido en el cual se colocan dos esculturas femeninas, el patrocinio de Aldrovandi también se fijó sobre las artes decorativas. Así, en 1743, aprovechando la presencia de Giardini en la ciudad, le encargó la ejecución de un frontal para el nicho bajo el diseño del arquitecto romano Domenico Gregorini, completado con otros ornamentos, candelabros de diferentes medidas y sacras realizados en bronce por el platero romano Francesco Beislach, quien también elaboró un cáliz de plata sobredorado, en consonancia con el que se conserva en la catedral, caracterizado en esta ocasión con las armas de Clemente XII y del propio Aldrovandi. Completaba la capilla dos lámparas realizadas por un platero de Rávena, así como diversas casullas, hoy, junto al cáliz, expuestas en el museo²⁶. Una serie de ornamentos que culminaron todo el aparato de la capilla, que debió seguir aumentando sus bienes con la partida de dinero que legó tras su muerte para la hechura de nuevas piezas. La última intervención fue la de Francesco Tibaldi en 1749, encargado de hacer la reja que cierra la capilla, siguiendo el esquema diseñado por Torreggiani, conformada por tres calles elevadas sobre un pequeño zócalo [Fig. 78]. Finalmente, en 1917 se llevó a cabo una arqueta de plata para recoger los huesos del santo aún presentes en Santo Stefano, y se colocó debajo del altar de la mencionada capilla²⁷.

²⁶ Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 137–141, 200–201.

²⁷ Todos los aspectos referentes a esta capilla, así como a la llegada de la reliquia de San Petronio y a la biografía del Cardenal Aldrovandi, han sido abordados por diversos investigadores, especialmente por Mario Fanti, véase: Mario Fanti, ed., *La Cappella Di San Petronio (Cappella Aldrovandi) E Il Suo Restauro* (Bologna: Costa Editore, 2002). También, constituye una fuente trascendental para el estudio de la capilla, la publicación con la descripción de la misma que ordenó realizar Aldrovandi en 1745 (publicada en 1746) al fraile Bernardo Toselli, hermano de los escultores Ottavio y Nicola Toselli, ambos empleados en la capilla, coincidiendo con la finalización del aderezo de la capilla, a falta de colocar la reja, y con la

Junto al legado de Aldrovandi, el pequeño museo de la basílica expone otros objetos de gran valor artístico. Uno de los más señalados dentro de la historiografía boloñesa es la cruz que Battista dal Gambaro realizó a mediados del siglo XVI, objeto de estudio por parte de numerosos investigadores, entre los cuales destaca Fanti por sus aportaciones transcendentales al respecto de la historia de la pieza. A pesar de que Zucchini y Trebbi la fechaban en el siglo XV o principios del XVI, la primera referencia, siempre hallada por Fanti, la adelanta al inventario de 1552, en el que se describe la cruz con la suficiente claridad como para corresponderse con la abordada. Por este motivo, la cruz podía haber llegado entre la fecha del inventario anterior, 1543, y el citado, 1552, cuestión que acabó por dilucidarse tras el hallazgo de un completo fascículo de abril de 1547 relativo a la hechura de la cruz, en el cual no quedaba duda de su atribución a Battista del Gambaro²⁸, miembro de la familia de plateros boloñeses Gambari²⁹. También, gracias a este documento, pueden conocerse al resto de artífices participes del proyecto, como el maestro carpintero Luca fiorentino, el soldador Julio, el orfebre Zam Vidal Mangino y el dorador Nicolò. La cruz, financiada por la fábrica del templo, fue realizada posiblemente con motivo del traslado a Bolonia, concretamente a San Petronio, del Concilio de Trento, por lo que estaría pensada para abrir las ceremonias de este capítulo, aunque también se ha apuntado la posibilidad de que estuviera concebida para el altar mayor, finalizado por Vignola en 1547-1549, motivo por el que la cruz quizás tuviera una doble función, procesional y de altar, teoría sustentada con la relación en los inventarios de un pie de cruz. La pieza, con remates cuadrilobulados, en los que se incluyen los tondos con diferentes figuras, y contornos con cornisas sinuosas que enmarcan todo el perímetro, está elaborada por las dos caras. En la principal aparecen arriba el Padre Eterno, la Virgen a la izquierda, San Juan Evangelista a la derecha y María Magdalena abajo, mientras que la cruz está ocupada por un Cristo de bronce dorado, contemporáneo a la pieza, pero añadido posteriormente, sustituyendo al anterior de plata más pequeño en un momento indeterminado. Cabe pensar que fuera a comienzos del siglo XIX, momento en el que la cruz fue sometida a una profunda intervención, realizada posiblemente por Zanetti, quien ya había intervenido en el relicario de Santa Rosalía. La cara posterior está dedicada a

colocación de la reliquia de San Petronio, véase: Bernardo Toselli, *Descrizione Di Una Capella Nella Perinsigne Basilica Di San Petronio Della Città Di Bologna per Custodiare Il Prezioso Capo Di Detto Santo Vescovo, E Protettore Principale Di Quella Città Fatta Ivi Riccamente Adornare Dall' eminentissimo Sic. Cardinale Pom* (Bologna: Nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1746).

²⁸ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 176–177.

²⁹ Zanella, “I Gambari, Una Familia Di Orafi Bolognesi Dalle Origini Medievali”, 421–447.

diferentes santos vinculados a la ciudad, San Petronio en el centro, San Ambrosio en lo alto, Santo Domingo a la izquierda, San Francisco a la derecha y San Floriano en la parte inferior. La pieza está dentro de la estética empleada en Bolonia durante el siglo XVI, como ya se ha visto en las cruces de la catedral, con las que comparte un planteamiento semejante. Si bien, Emilio Negro la relaciona directamente con la cruz del Museo de Esztergom, atribuida al platero y pintor Francesco Francia. En conclusión, la cruz es uno de los grandes trabajos del arte de la platería en Bolonia durante el siglo XVI, fiel reflejo de manierismo, como apunta Montefusco [Fig. 79]³⁰.

Junto a la cruz, los relicarios y otros de los objetos mencionados vinculados a Aldrovandi, el museo también expone un conjunto de cálices, que llegaron a la veintena durante el siglo XVIII, que reflejan la relevancia del templo boloñés. Al convento franciscano se han atribuido dos de ellos, si bien, esta asignación se fundamenta solamente en el hecho de que ambas piezas incluyen imágenes de santos franciscanos, argumento que en el caso del primero de ellos queda eliminado, al encontrarse referenciado en todos los inventarios realizados durante los siglos XVII y XVIII. Éste fue realizado por el platero boloñés Cesare Saraceni, artífice activo en la ciudad a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, aunque no aparece en el elenco elaborado por Bulgari, donde si se encuentran dos Saraceni, Ambrogio y Cristoforo, este último presente en el mismo arco cronológico que Cesare. El nombre del platero aparece inciso en el pie, junto a una cita que alude a San Petronio, posiblemente. El cáliz tiene el pie polilobulado y en la base tres cartelas ovales con las figuras de San Francisco, Santa Clara y San Antonio de Padua, alternadas con cabezas de querubines, en las que el autor demuestra su capacidad artística, enfocando la pieza, a pesar de la estructura de corte gótico, a los nuevos postulados del siglo XVII, también presentes en el resto de la obra, como en la subcopa, decorado con flores lis [Fig. 80]³¹. El segundo cáliz de vinculación franciscana

³⁰ De los numerosos estudios relacionados con la cruz se referencian los más significativos, véase: Fanti, “Un Capolavoro Dell’oreficeria Bolognese Del Cinquecento: La Croce Del Museo Di San Petronio E Il Suo Autore”, 165–183; Fanti, *Il Museo Di San Petronio in Bologna. Catalogo*, 64–65; Bortolotti, *Bologna Dentro Le Mura Nella Storia E Nell’arte*, 24; Anna Beatriz Chadour, “Der Altarsatz Des Antonio Gentili in St. Peter Zu Rom”, *Wallrad-Richartz-Museen Jahrbuch*, n° 43 (1982): 190; Montefusco Bignozzi, “Gli Arredi”, 303; Baviera y Bentini, *Mistero E Immagini*, 261; Cristiana Francesconi, “Oreficeria per Il Santo: Note Di Iconografia”, en *Petronio E Bologna. Il Volto Di Una Storia. Arte, Storia E Culto Del Santo Patronor*, ed. Beatrice Buscaroli y Roberto Sernicola (Ferrara: Sate, 2001), 214–215; Fanti, Buitoni, y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 217–221.

³¹ Fanti, *Il Museo Di San Petronio in Bologna. Catalogo*, 59; Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 201–202.

está realizado en plata sobredorada, compartiendo con el anterior muchos aspectos, sobre todo decorativos, como la franja de flores de lis que circunda la subcopa, los ángeles en el nudo, aunque en este caso con menor relieve, y las tres figuras de la base intercaladas con querubines, representando a San Francisco, Carlo Borromeo y Luis IX. Todo ello invita a pensar en una hechura de procedencia local, que bien pudiera estar en la órbita de Saraceni [Fig. 81]³².

Estos cálices no pueden hacer sombra a otros dos de gran valor artístico, destacados por su carácter escultórico. El primero de ellos, de procedencia y autor desconocido, dado que no incluye marcas a excepción de la burilada, aunque relacionado por Fanti a una donación del preboste Rusconi, lleva un cuidado programa iconográfico en el que se vinculan diversos pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento. En la base, con un perfil cóncavo y convexo escalonado, aparecen tres estatuas, dos de ellas atribuibles a Moisés y a Abraham, combinadas con otros tres medallones ovales con relieves de tres episodios del Antiguo Testamento, Frutas de la tierra prometida, la Serpiente de bronce y la Recogida del maná. El nudo, a tres frentes, incluye pasajes del Nuevo Testamento, Jesús en el huerto de los olivos, el Beso de Judas y la Flagelación, además de tres cabezas de querubines en altorrelieve. Finalmente, la subcopa, alterna los ángeles y los elementos vegetales con tres cartelas en las que aparecen las virtudes teologales, la Fe, la Esperanza y la Caridad, y con otras tres escenas, la Deposición de Cristo de la Cruz, la Resurrección y Pentecostés. De este modo, el cáliz contiene un cuidado y estudiado programa iconográfico, en el que se remarca el papel del Antiguo Testamento, como base, en este caso literal, del Nuevo Testamento [Fig. 82]³³. El segundo cáliz escultórico perteneció, como se indica en la base, a dos hermanas de la importante familia de los Borzani, pertenecientes al Convento de las dominicas de San Juan Bautista de la Bolonia, de donde debió pasar a San Petronio o dentro de los cálices que realizó el canónigo Cristoforo Borzani, o ya tras la supresión del convento en 1799. Si bien, Fanti sacó a la luz un cáliz, descrito con santos en los pies, comprado por Monseñor Conventi a Giuseppe Cavallina en 1812. Con todo, el cáliz tiene una cronología anterior, lo que no impide que Conventi lo comprara más tarde. Éste debió de ser realizado por el mismo platero que llevó a cabo

³² Fanti, *Il Museo Di San Petronio in Bologna. Catalogo*, 58–59; Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 199–200.

³³ Fanti, *Il Museo Di San Petronio in Bologna. Catalogo*, 57; Fanti and Degli Esposti, *Basilica Di San Petronio in Bologna. Guida a Vedere E a Comprendere*, 56; Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 196–197.

el cáliz de la catedral de San Pedro, que desarrolla el mismo patrón, como el cáliz del Santuario de la Madonna de San Luca, ambos en un marco cronológico entre el siglo XVII y principios del siglo XVIII. Siguiendo este esquema, base con figuras, astil sostenido por cuatro ángeles con un nudo abierto que sirve para recoger otra escena y una subcopa decorada con ángeles de la Pasión, lo único que cambia es el corpus iconográfico. En esta ocasión, la base sirve para exponer a cuatro santos, quizás identificables con San Agustín, San Ignacio, Santo Domingo y San Juan Bautista, entre ellos cuatro conchas con las escenas de la Oración en el huerto, la Flagelación, la Coronación de espinas y la subida al Calvario. Por su parte, el interior del nudo alberga la representación de la Santa Cena [Fig. 83]³⁴.

Una de las fuentes más fidedignas y acertadas para el estudio de la platería es la compuesta por el conjunto de inventarios que cada cierto tiempo se ejecutaban en la mayoría de los templos, especialmente en aquellos que por su valor incrementaban constantemente sus objetos, lo que conllevaba la necesidad de elaborar nuevos inventarios regularmente³⁵. En el caso concreto de Bolonia, la convulsa situación creada tras el paso de Napoleón por la ciudad hace fundamental el estudio de los inventarios para conocer la situación previa a la requisita de alhajas de finales del siglo XVIII. El templo de San Petronio representa un claro ejemplo a este respecto, dado que los numerosos inventarios

³⁴ Fanti, *Il Museo Di San Petronio in Bologna. Catalogo*, 56–57; Baviera y Bentini, *Mistero E Immagini*, 256; Fanti, Buitoni y Medica, *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, 194–196.

³⁵ La importancia del estudio de los inventarios de platería ha sido puesta de manifiesto por diversos investigadores, véase: Manuel Pérez Sánchez, “La Significación Del Inventario En El Estudio de Los Tesoros Catedralicios. El Ejemplo de La Catedral de Murcia a Través Del Inventario Del Tesoro de 1807”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2004), 445–466; Ignacio Miguéliz Valcarlos, “El Ajuar de Plata de Las Iglesias Guipuzcoanas a Través de Sus Inventarios”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), 301–314; María de los Ángeles Raya Raya, “La Importancia de Los Inventarios En El Estudio de La Platería: El Inventario de 1507 de La Catedral de Córdoba”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2006*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2006), 611–629; María de los Ángeles Raya Raya, “La Catedral de Córdoba: Un Nuevo Inventario Del Siglo XVI. Apreciaciones Acerca de Su Realización Y Estudio de Sus Piezas Más Significativas”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2009*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 629–652; María de los Ángeles Raya Raya y Alicia Carrillo Calderero, “El Esplendor de La Liturgia En La Catedral de Córdoba a Través Del Inventario de 1704 (III)”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2016*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2016), 523–541; Ignacio José García Zapata, “La Importancia de Los Inventarios En El Estudio de La Platería Catedralicia: El Inventario Del Sagrario, de 1588 Y 1619, de La Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo. Oro, Plata Y Piedras Preciosas”, en *El Greco En Su IV Centenario: Patrimonio Hispánico Y Diálogo Intercultural*, ed. Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos y Elena Sainz (Toledo: Universidad de Castilla La-Mancha, 2016), 1025–1039.

realizados entre el siglo XV y el siglo XIX permiten conocer con gran profundidad la evolución del ajuar de la basílica durante este tiempo.

Así, partiendo desde 1552, aunque se conservan inventarios del siglo XV, el aumento de piezas fue sostenido y progresivo hasta el siglo XVIII. Por ejemplo, el ajuar de la sacristía en ese año estaba compuesto por trece cálices, de entre los que destacaba un cáliz grande con su patena, todo de plata sobredorada, con las armas del papa Julio II y del cardenal Francesco Alidosi, más conocido como el cardenal de Pavía. Otros cálices también incorporaban los escudos de personajes relevantes, uno de ellos con las armas del papa Eugenio IV, a tenor de las comparativas con inventarios posteriores, dado que no especifica el nombre del pontífice, uno con las armas del cardenal Aretino, otro con las de Garganelli y uno más con las de Cospi. El servicio de altar estaba completado por entonces con un incensario grande y uno pequeño con la naveta y la cuchara; un acetre con su hisopo; un lavabo con la imagen de San Petronio en el centro; dos ampollas y cuatro candelabros, dos grandes y dos pequeños. Junto a estas piezas destacan varias cruces, desde la más importante, realizada por Gambari, presente en los inventarios por primera vez, hasta otra cruz de cristal con el Cristo de plata. Este conjunto de piezas de platería estaba completado con otro repertorio de objetos realizados en otros materiales, principalmente en bronce, así, había un portapaz con la imagen de San Sebastián en plata, una lámpara con seis cadenas, un botón con la imagen de San Petronio cubierta por un cristal, usado solo para las solemnidades, un acetre y catorce candelabros nuevos para el altar mayor, que venían a sumarse a los seis viejos y a los cuatro más de hierro³⁶.

A comienzos del siglo XVII el repertorio apenas se había incrementado, tan solo en algunas piezas concretas, como atestigua en el inventario de 1602. Hubo que esperar hasta 1631 para que se sumaran a los inventarios algunos cálices más, entre ellos tres procedentes de Génova, y un ostensorio de plata, a los que se sumaron otros objetos de madera dorada u otros metales³⁷. A finales de la centuria se volvió a realizar otro

³⁶ Archivo Basílica de San Petronio de Bolonia (en adelante A.B.S.P.B.), Archivio della Fabbriceria, Inventari di Chiesa e di Fabbrica, 1451-1938, B. 443. Inventari, 1451-1666, fasc. 5, *Inventario de tutte le robbe Qualle al presente si ritrovano nella Sacristia di S.^{to} Petronio di Bologna, consignate dall Mag.^a S.^{ri} Officiali della fabrica a D. Franc^o Nardi Sacrista di ditta chiesa del'anno M.D.L.II. alli quatro di Marzo e Prima*, 1552, fol. 1 r a 2 r.

³⁷ A.B.S.P.B. Archivio della Fabbriceria, Inventari di Chiesa e di Fabbrica, 1451-1938, B. 444. Inventari, 1591-1820, fasc. 2, *Inventario novamente fatto delle robbe della sacrestia della Chiesa di S. Petronio, e consegnate a R.D. Tomaso Farisca Sacristta novamente eletto per il sindaco della fabrica di did^a Chiesa*, 1631, fol. 51 r y v.

exhaustivo inventario con motivo de la visita del arzobispo Boncompagni. Por entonces, el ajuar estaba conformado por once cálices, cinco copones, seis candelabros grandes con la cruz a juego, estando el Cristo sobredorado, para el altar mayor, otros seis más para servicio del templo, diversas cruces más, una de ellas de ébano con una medalla de oro de las que fueron halladas en San Giovanni in Laterano, tres incensarios, dos navetas, tres campanas pequeñas, un ostensorio, una corona con ángeles en bajo relieve y otros elementos, algunos de ellos ya mencionados anteriormente³⁸. El siglo XVIII se inició con la renovación de algunas piezas, como la de una campana grande de plata con la imagen de San Petronio y el escudo de la ciudad, aderezo realizado por Carlo Falconi en mayo 1709. Previamente, seguramente el propio Falconi, aunque no se especifica el nombre del platero, recibió entre 105 y 1708 diversos cálices de plata del siglo XVII para su compostura.

Al tiempo que se rehacían antiguos ornamentos llegaban otros nuevos, algunos de ellos ya abordados anteriormente, así, los inventarios recogen varias incorporaciones, como tres cálices de plata de la bondad de Roma con su patena y la inscripción aludiendo a que fueron hecho para San Petronio en 1705, recibidos en abril, junio y octubre, a los que se añadió uno año después uno con las mismas características, pero de plata con valor de Bolonia³⁹. De este modo, hacia mediados de siglo, concretamente en 1739, las piezas que formaban parte de la sacristía para la ceremonia y el decoro del templo eran: trece cálices con sus patenas; un cáliz con las imágenes de San Antonio, San Francisco y Santa Clara en el pie; otro con las armas Borzani con escenas del nuevo testamento; dos más con la fecha de 1705; otro de 1712; seis más, denominados lisos, lo que hay que interpretar como que no tenían decoración, del año 1670, 1705, 1706 y 1707; cuatro candeleros de plata con San Petronio, las armas de la ciudad y la fecha en número romanos de 1578; más dos pequeños iguales; un incensario grande también con San Petronio y las armas de Bolonia del año 1610; dos más de 1656; dos navetas con sus cucharas; una cruz de cristal con su crucifijo de plata; una con la cruz de

³⁸ A.B.S.P.B. Archivio della Fabbriceria, Inventari di Chiesa e di Fabbrica, 1451-1938, B. 444. Inventari, 1591-1820, fasc. 2, *Inventario delle Argentarie, apparati, biancheria, et altre supellettili sacre che si trovano nella Chiesa e Sagrestia della Perinsigne Basilica e Collegiata di S. Petronio fatto d'Ordine degli Ill.^{mi} Sgi.^{ie} Presidente e fabricieri di S. Petronio in occasione della visita fatta da Monsig.^{re} Ill.^{mo} e Revs.^{mo} Giacomo Boncompagni Arcivescovo di Bologna copia del quale sottoscritto dal Sgi.^{re} D. Alessandro Mongardi Sacrista si e posta in filo*, 1690, s.n.

³⁹ A.B.S.P.B. Archivio della Fabbriceria, Inventari di Chiesa e di Fabbrica, 1451-1938, B. 444. Inventari, 1591-1820, fasc. 2, *Ibid.*, fol. s. n.

bronce y la imagen en plata; un hisopo de 1692; un copón con la imagen de Cristo resucitado; otro más con una cruz; un portapaz; una campana de 1709; otra de 1725; otra más pequeña; dos bacías; otra más con las armas del canónigo Carlini de 1725; dos bugías, una de ellas de 1608; un juego de lavabo; un *sacrum convivium* con marco de plata; tres llaves para los tabernáculos; una corona con piedras preciosas de 1712; otro para la imagen de San Antonio Abad; una lámina de plata con figura del Salvador en relieve para la puerta del sagrario; una lámpara grande para la escultura de San Petronio, donada por el conde Pirro Fava; un acetre; una vaso y un tintero, así como otras piezas, que se echan en falta en la relación, como los ostensorios⁴⁰. Finalmente, durante la segunda parte de la centuria continuaron incorporándose ornamentos, tanto textiles como de platería, entre ellos varios cálices, en 1731, 1743, 1744, dos en 1745 y dos más en 1757, hasta hacer un total de dieciocho, comprendiendo los viejos y los nuevos⁴¹.

Los últimos inventarios del siglo XVIII reflejan como San Petronio se libró en parte de las requisas francesas, viendo incrementando su patrimonio con las obras llegadas desde San Francesco. No obstante, un documento de 1797 menciona que varias piezas, seis candelabros grandes, cuatro pequeños y un pie para la cruz, fueron puestos a disposición del Senado a comienzos de julio de 1796, coincidiendo con la llegada y las demandas de las tropas de Napoleón⁴².

⁴⁰ A.B.S.P.B. Archivio della Fabbriceria, Inventari di Chiesa e di Fabbrica, 1451-1938, B. 444. Inventari, 1591-1820, fasc. 3, *Inventario delle suppelletili Sacri, Biancherie, Argenterie, Calici, Libri attinenti al Coro, Cerimoniale ed altro il tutto preso il Revd: Sacristano Pietro ¿Bassi? della Perinsigne di S. Petronio*, 1739, fol. 1 a 5.

⁴¹ A.B.S.P.B. Archivio della Fabbriceria, Inventari di Chiesa e di Fabbrica, 1451-1938, B. 444. Inventari, 1591-1820, fasc. 3, *Inventario degl'Argenti, Aredi Sacri ed altro di ragione della Reved. Fabrica di S. Petronio, in cosegna del Sagrista*, 1778, fol. 1 a 6.

⁴² A.B.S.P.B. Archivio della Fabbriceria, Inventari di Chiesa e di Fabbrica, 1451-1938, B. 444. Inventari, 1591-1820, fasc. 3, *Minuta della Relazione de argenti de Fabbricieri di S. Petronio pel risconto de metalli ed altro dato in custodia al Gio. Batt. Luigi Mazzoni, stato Sindaco di detta r. Fabbrica*, 1797.

5.4. El Real Colegio de España en Bolonia

Junto a los centros religiosos y artísticos más significativos de la ciudad, Catedral de San Pietro, Basilica de San Petronio, Basilica de San Francesco, Basilica de Santo Stefano o Basilica de San Domenico, hay que señalar el Real Colegio de España, una institución académica fundada en el siglo XIV por el cardenal Gil Álvarez de Albornoz¹. El testamento dictado por el prelado Albornoz en Ancona en 1364, dejaba clara su voluntad por erigir con sus bienes una *Domus Hispanica* para estudiantes de la Península Ibérica en la ciudad de Bolonia, que debía de constar con las cámaras suficientes, las salas oportunas, un huerto y el resto de espacios necesarios para hacer de este lugar un aposento conveniente para el desarrollo del estudio universitario². En este centro también hizo construir un templo intitulado a San Clemente que, como el resto del complejo, ha sufrido el paso de los avatares acaecidos en más de seiscientos cincuenta años de vida.

¹ El cardenal Albornoz fue el artífice de la reconquista de las tierras de la Iglesia en la Península Itálica durante el siglo XIV. Nacido en Cuenca a comienzos de siglo, pronto desarrolló una rica carrera eclesiástica que le portó a ser designado arzobispo de Toledo, primado de España. Al mismo tiempo llevó a cabo una intensa actividad política y militar, en un primer momento en la Reconquista de la Península Ibérica, junto a Castilla, y, en segundo lugar, ya como cardenal, en Italia. Hasta en dos ocasiones liberó las plazas ocupadas por los diversos tiranos que por entonces usurpaban el poder, demostrando unas extraordinarias dotes de estratega, ya sea militar o político. Entre las ciudades que liberó se encontraba Bolonia, donde jugó un papel transcendental para el desarrollo de la ciudad, para la que logró la posibilidad de impartir Teología, hasta entonces circunscrita a París. Si bien, una de sus acciones más importantes, inserta dentro del mundo académico que siempre tuvo tan presente, fue la fundación del Real Colegio de España. Acerca de su vida y obra, véase: Juan Ginés Sepúlveda, *Liber Gestorum Aegidii Albornotii: Cum Descriptione Collegii Hispani Bononiae* (Bologna: Hieronymum de Benedictis, 1521); Baltasar Porreño, *Vida Y Hechos Hazñosos Del Gran Cardenal Don Gil de Albornoz, Arçobispo de Toledo*, (Cuenca: Domingo de la Iglesia, 1621); Hermann Joseph Wurm, *Cardinal Albornoz, Der Zweite Begründer Des Kirchenstaates* (Paderborn: Junfermann, 1892); Francesco Filippini, *Il Cardinale Egidio Albornoz* (Bologna: Zanichelli, 1933); Juan Beneyto Pérez, *El Cardenal Albornoz: Hombre de Iglesia Y de Estado En Castilla Y En Italia* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986); José Guillermo García Valdecasas, “Álvarez de Albornoz, Gil”, en *Diccionario Biográfico Español*, III (Madrid: Real Academia de la Historia, 2009), 426–433.

² Numerosos son los estudios que han abordado el Real Colegio desde el punto de vista arquitectónico. Si bien, se atribuye a Matteo Gattapone da Gubbio la construcción del edificio, una teoría que está siendo revisada, no obstante, véase: Berthe Marie Marti, “The Spanish College versus the Executors of Cardinal Albornoz’s Testament”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdera y Tuells, II (Bolonia: Real Colegio de España, 1972), 95–129; Johann Winkelmann, “Università E Collegi. Sviluppo E Modelli Architettonici. Nota Su Un Recento Libro”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdera y Tuells, V (Bolonia: Real Colegio de España, 1979), 30–42; Michael Kiene, “L’architettura Del Collegio Di Spagna Di Bologna: Organizzazione Dello Spazio E Influssi Sulla Edilizia Universitaria Europea”, *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, nº 9 (1983): 234–242; Amadeo Serra Desfilis, *Matteo Gattapone, Arquitecto Del Colegio de España* (Bolonia: Real Colegio de España, 1992); Amadeo Serra Desfilis, “El Colegio de España En Bolonia Y La Arquitectura Universitaria Del Primer Renacimiento En Italia Y España”, en *España Y Bolonia: Siete Siglos de Relaciones Artísticas Y Culturales*, ed. José Luis Colomer y Amadeo Serra Desfilis (Madrid: Fundación Carolina y Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006), 17–30.

La capilla, en su origen, fue realizada conforme a los postulados del momento, con una arquitectura marcadamente gótica con un predominio de la verticalidad. Si bien, el aspecto más destacable es el ábside poligonal, tanto a su interior como a su exterior, respondiendo a las soluciones adoptadas en el sur de Francia y en la Italia del centro-norte, caso de la Catedral de Massa Marittima, de la Iglesia de San Fermo de Verona o de la propia Capilla Pepoli de Santo Domingo en Bolonia, así como de la Iglesia de los Jacobinos de Toulouse³. La decoración interior del templo contó con la participación de Andrea Bartoli, artista que ya pintó para el Cardenal los frescos de la Basílica de San Francisco de Asís. El pintor boloñés llevó a cabo los pasajes de la Visitación, la Anunciación, la Circuncisión y la Epifanía, todavía en parte hoy visibles, bajo las pautas de un gótico natural con gran carga expresiva, marcada geometría y un sentido del orden en línea con la estructura de la capilla⁴. De este periodo medieval aún se conservan dos piezas de gran valor artístico. En primer lugar, el políptico que en 1459 realizó Marco Zoppo, en el que se representó a la Virgen junto a San Andrés, el papa San Clemente, San Santiago el Mayor y San Jerónimo. Encima de cada uno de los lados se sitúan tres tondos, Dios bendiciendo entre el ángel San Gabriel, a la izquierda, y la Virgen, a la derecha. El políptico, obra referente de la pintura italiana del siglo XV, y *capolavoro* del artista en Bolonia, ejemplifica la llegada de la perspectiva espacial, lograda ya en los trabajos de Donatello y Piero della Francesca⁵. Junto al políptico hay que destacar la Madonna de la Humildad que Lippo di Dalmasio elaboró para el Colegio en 1398. Aunque, ésta, según el conde Carlo Cesare Malvasia, se encontraba situada en una de las paredes exteriores del edificio en el siglo XVII. Iconográficamente, la obra responde a la conjunción de dos esquemas. Por un lado, la Virgen que amamanta al niño, una representación bizantina con siglos de difusión que había arraigado en Italia. Por otro, una disposición moderna, proveniente del gótico nórdico, y propiamente llamada de la Humildad, dado que la Virgen aparece sentada en la tierra, y no sobre el trono real que le correspondería por su dignidad⁶.

³ Giuseppe Marchini, “Il Collegio Di Spagna, Edificio Monumentale”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdera y Tuells, V (Bolonia: Real Colegio de España, 1979), 9–28.

⁴ Carlo Volpe, “Per Il Problema Di Andrea de’ Bartoli, Pittore dell’ Albornoz”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdera y Tuells, V (Bolonia: Real Colegio de España, 1979), 45–53.

⁵ Carlo Volpe, “Il Polittico Di San Clemente Di Marco Zoppo. Un Esercizio Di Lettura Iconografica”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdera y Tuells, V (Bolonia: Real Colegio de España, 1979), 63–75.

⁶ Mauro Lucco, “Lippo Di Dalmasio E Biagio Pupini Nel Collegio Di Spagna”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdera y Tuells, V (Bolonia: Real Colegio de España, 1979), 57–60.

La llegada del siglo XVI, con el apoyo de las tropas castellano-aragonesas al papa Julio II en su lucha contra Francia, supuso para el Colegio uno de los acontecimientos más traumáticos de su historia, cuando los soldados franceses asaltaron en 1511 el edificio en busca de soldados guarecidos en su interior, destruyendo todo aquello que había en él. Este hecho, tal y como recogen las crónicas, fue la causa principal de la desaparición de los bienes muebles previos a la fecha, entre los que hay que situar los ornamentos para el culto, que por su valor y facilidad para transportar serían rápidamente saqueados:

“Del socorro, que las Armas de España dieron pues a Bolonia, se irritaron los Franceses de tal forma, que sospechando se ocultaban algunos Soldados Españoles en mi Colegio, se arrojaron a él con tan desordenado furor, que robando las Armas, que tenia, quemando sus alajas, y causando otros gravissimos daños a los señores Colegiales (...), pero dexaron tapiadas las puertas de la Librería, y soterrado el Archivo...”⁷.

El asalto de los soldados franceses ocasionó por tanto la pérdida de las piezas de plata, así como de otros elementos presentes en el Colegio. No obstante, por entonces tampoco contaría el templo con un amplio repertorio de ornamentos litúrgicos, ya que los documentos del siglo XV no ofrecen datos elocuentes al respecto, lo que refleja que no hubo un patrocinio de este tipo de piezas. Ello hace pensar que desde el momento de su construcción tuvieron que incorporarse algunos objetos, quizás donados por el propio fundador, de modo que no hubo necesidad de adquirir nuevas piezas hasta el siglo XVI, una vez que las primigenias fueron destruidas o robadas por los franceses⁸. Además, más allá de la necesidad patente de ornamentos, existen referencias documentales que precisan el mantenimiento de los presentes, por ejemplo, con la entrega en 1504 de cierta suma de dinero al capellán para que se ocupara de la limpieza de los bienes de la iglesia⁹. Si bien,

⁷ Salvador Silvestre de Velasco y Herrera, *Compendio de La Nobilissima Fundacion Y Privilegios Del Colegio Mayor de Señor S. Clemente de Los Españoles de Bolonia* (Sevilla: Juan Francisco de Blas, Impresor Mayor, 1695), 75–76.

⁸ No hay que olvidar la importante labor de patrocinio artístico desarrollada por el cardenal Albornoz a lo largo de su vida, por lo que no es de extrañar que dotara al templo del Colegio de los elementos suntuarios necesarios para el desarrollo de las funciones culturales, véase: Almudena Cros Gutiérrez, “The Artistic Patronage Of Gil De Albornoz (1302-1367), A Cardinal In Context” (University of Warwick, 2008).

⁹ Archivo Real Colegio de España en Bolonia (en adelante A.R.C.E.B.) *Liber Rationum*, nº 34, (1 mayo 1504 – 30 abril 1505), fol. 151 v.

los datos acerca de piezas de plata u otros metales son nulas, al contrario de lo que sucede con otros elementos. Entre las referencias obtenidas cabe destacar los trabajos por más de cien liras acometidos por un maestro carpintero encargado de reparar y completar el tabernáculo de la iglesia¹⁰. Algunos años más tarde, en relación con el tabernáculo, se pagó por una cerradura de bronce con sus llaves¹¹. Por aquel entonces también se realizó un órgano por parte de un individuo llamado Laurentio¹². Gastos a los que hay que sumar las partidas anuales a la adquisición de cera para la capilla¹³. El interés manifiesto por adecentar las piezas con la mayor diligencia posible estaría vinculado al deseo de ofrecer el mayor decoro posible en las fiestas que anualmente celebraban el Colegio, caso de Pentecostés o San Clemente, así como los oficios de Semana Santa¹⁴.

A la injerencia francesa hay que sumar un nuevo problema acaecido en 1531, cuando el capellán del Colegio, Fernando de Tapia, robó diversos objetos del templo. El latrocinio de los mismos se produjo con gran disimulo, aunque finalmente, se descubrió al autor de la acción, quien, tras una grave enfermedad, fue denunciado por el rector y entró en la cárcel del obispo, donde confesó sus acciones. Al parecer estas piezas no volvieron nunca, dado que un año después el capellán volvió a Bolonia y pagó al Colegio veintidós escudos en concepto de restitución¹⁵.

Con este panorama se llegó a mediados del siglo XVI, es decir, con un conjunto de ornamentos que debía de estar muy limitado y circunscrito a las necesidades más elementales de la celebración. Causa principal que propició que en la segunda mitad de esa centuria el cardenal Gabriele Paleotti y el visitador Juan de Cepeda, intervinieran con vehemencia en la renovación de los ornamentos del templo del Colegio. El arzobispo boloñés era por entonces uno de los máximos exponentes y defensores del Concilio de Trento, liderando y materializando en Bolonia la nueva impronta de la Contrarreforma, que también quiso plasmar en el Colegio. La primera medida que dispuso el prelado tuvo lugar en 1566, con motivo del funeral del rector Pedro Carnicer, para quien se hizo un

¹⁰ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 8, (1 mayo 1463 – 30 abril 1463), fol. 81 r y 114 v.

¹¹ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 32, (1 mayo 1495 – 30 abril 1496), fol. 126 r y v.

¹² A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 32, (1 mayo 1495 – 30 abril 1496), fol. 125 r. Oscar Mischiati, “L’organo Al Collegio Di Spagna Di Bologna”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdera y Tuells, V (Bolonia: Real Colegio de España, 1979), 271–299.

¹³ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 35, (1 mayo 1509 – 30 abril 1510), fol. 286 r.

¹⁴ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 34, (1 mayo 1504 – 30 abril 1505), fol. 205 v.

¹⁵ A.R.C.E.B. *Rebus Gestis*, V. I. (1364-1796), fol. 22 v.

suntuoso funeral, cuya pompa fue moderada dada la petición de Paleotti¹⁶. Poco más tarde, en su primera visita pastoral, dictó diversas disposiciones, sobre todo referentes al orden del Colegio, que por aquel entonces vivía una situación complicada, derivada del reducido número de colegiales y de las disputas internas¹⁷. Esta serie de problemas, que se centraron en el deseo del arzobispo de cumplir con el mayor rigor posible los estatutos, al tiempo que intentaba incumplirlos con la inclusión de colegiales de origen italiano, hizo que se involucraran en el desarrollo de la institución el cardenal Francisco Pacheco, el visitador Juan de Cepeda, el visitador Domenico Gualandi y el propio rey Felipe II¹⁸.

En el transcurso de estas visitas, Paleotti advirtió acerca de aderezar la imagen del templo, alentando a una serie de cambios que a la postre supusieron las intervenciones de los artistas Andrea Riva, Orazio Samacchini, Lorenzo Sabatini y Camilo Procraccini, quienes cambiaron la estética del templo, cumpliendo así con el decoro y la nueva imagen que el arzobispo estaba irradiando por la ciudad y sus alrededores. El interés por este aspecto lo manifestó ya desde su primera visita en 1568, cuando indicó que se pintara la tribuna del altar de arriba a abajo con figuras buenas y convenientes, abogando así por la nueva iconografía postconciliar. De este modo, el rector Francisco Mota encargó a Andrea Riva la elaboración de una portada para la puerta de ingreso en piedra labrada. Al interior, el mismo Andrea Riva elevó el pavimento del ábside y abrió dos puertas, una para la sacristía y otra para la nueva capilla de San Pedro de Arbués. Por otro lado, Giovanni Battista Tibaldi se ocupó de la sistematización de las ventanas y de los muros, que fueron pintados con frescos de Lorenzo Sabatini a finales de la década de los sesenta, y Camillo Procaccini, ya en los años ochenta. El primero ejecutó las pinturas de las velas del ábside, donde plasmó a un grupo de ángeles que portaban los símbolos de la Pasión, todos ellos dispuestos alrededor de un tondo con la representación del Padre Eterno. Orazio Samacchini pintó la pala de altar en la que representó a la Virgen con el Niño entre nubes y ángeles, y a San Pedro ofreciendo las llaves a San Clemente, junto a San Santiago,

¹⁶ A.R.C.E.B. *Rebus Gestis*, V. I. (1364-1796), fol. 43 r.

¹⁷ “A la fin de este año reynaban en el Colegio muchas discordias, i tensiones, i para que estas no se aumentaran con la nueva eleccion del S. R. que havia de hazerse a 1 de Mayo”. A.R.C.E.B. *Rebus Gestis*, V. I. (1364-1796), fol. 45 r y v.

¹⁸ Las relaciones entre Gabriele Paleotti y el Real Colegio de España han sido abordadas por Mario Fanti y Dámaso de Lario, véase: Mario Fanti, “Tentativi Di Reforma Del Collegio Di Spagna”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdura y Tuells, II (Bologna: Real Colegio de España, 1972), 465–520; Dámaso de Lario Ramírez, “Conflictos Y Reformas Del Colegio de España En Bolonia Durante La Impermeabilización Habsburguesa (1568-1659)”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdura y Tuells, IV (Bologna: Real Colegio de España, 1979), 499–577.

San Jerónimo, San Lorenzo y San Estéfano. Esta iconografía de la entrega de llaves actuaba al servicio de la renovación post tridentina, dado que legitimaba la Iglesia como heredera de San Pedro, y, por tanto, de Cristo¹⁹. Por su parte, Procaccini, a instancias del Cardenal, culminó la renovación de la capilla con la confección de dos pinturas para los laterales del altar mayor, la Natividad y la Anunciación. Ambas fueron comisionadas por el colegial y después rector Martín Ollonqui y concluidas en 1583²⁰. Se completó así, junto a la suma de otras obras de menor relieve, unidas a las disposiciones realizadas por el prelado Juan de Cepeda, las intervenciones surgidas a raíz del Concilio de Trento.

A este proceso de adecuación también se sumaron los ornamentos suntuarios, a los cuales prestó especial atención el cardenal Paleotti en sus visitas pastorales. De la primera inspección, el prelado, junto a las indicaciones ya citadas, emitió una serie de actuaciones referentes a estos objetos litúrgicos²¹:

1. Hacer cuatro albas de tela bella
2. Acomodar los mangos de las campanas
3. Hacer purificadores con la tela de tres camisas viejas
4. Hacer una toalla larga para el momento de la comunión
5. Hacer cuatro cubre cáliz de seda
6. Comprar una cuchara de plata para la naveta
7. Hacer un tabernáculo de bella factura para el Santísimo Sacramento
8. Fundir los candelabros de latón y hacerlos de nuevo a la manera moderna
9. Hacer un palio de seda rosa

Estas premisas, recogidas por su secretario Ludovico Nucci, fueron acompañadas de otras indicaciones, como que se trasladase un misal y otros libros escritos a manos de la sacristía a la librería, y que para suplir a estos se comprase un nuevo misal y un nuevo breviario. También indicó que hubiera cuatro capellanes ofreciendo misa y que se arreglasen las ventanas de vidrio tanto del templo como de la sacristía. En definitiva, todo

¹⁹ Johann Winkelmann, “Un Frammento D’affresco Di Lorenzo Sabatini E La Decorazione Del Coro Di San Clemente a Bologna”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdura y Tuells, V (Bologna: Real Colegio de España, 1979), 203–214.

²⁰ Mauro Lucco, “Gli Affreschi Di Camillo Procaccini Nel Collegio Di Spagna”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdura y Tuells, V (Bologna: Real Colegio de España, 1979), 217–225.

²¹ A.A.B. Miscellanea Vecchie, cart. 604 (K/234), fasc. 8. *Liber in quo describentur inventarium bonorum sacristiae Sancti Clementis collegii Hispanorum et ordinationes quae fient ab Ill.mo et R.mo Episcopo seu eius Vicario*, fol. 6 r y v.

el repertorio de intenciones estaba dirigido a velar por el buen decoro del culto, para el cual era imprescindible contar con unos ornamentos adecuados y en un estado óptimo, conforme a lo dispuesto en Trento. En otros ámbitos de la vida colegial solicitó que se adquiriesen nuevos libros de todas las facultades para completar la librería y, velando por el bien espiritual, recomendó que aquellos que se dedicaran a la música y al juego lo llevaran a cabo de forma más modesta y sin molestar a los compañeros²².

A pesar de la claridad y concisión de las disposiciones emitidas, éstas no tuvieron que llevarse a cabo, dado que en su segunda visita tuvo que precisar que se tomaran en cuenta las disposiciones indicadas anteriormente. A ello añadió la obligación de gastar cien escudos en libros y la creación de un catálogo para disposición de los colegiales²³. Desde el Colegio no se valoraron estas solicitudes, e incluso llegaron a escribir al Cardenal Pacheco, protector del Colegio, informándole de las actuaciones de Paleotti. Ello motivó que el prelado español enviara una misiva al italiano para que no acometiera acciones contrarias a los estatutos, dado que el rey de España no iba a permitir tal injerencia²⁴. El primado de España, a petición del rector José González, decidió enviar entonces a un visitador que pusiera orden y control a la difícil situación que se vivía en el Colegio. El encargado de esta labor fue el sacerdote español Juan de Cepeda, quien en noviembre de 1570 llegó al Colegio para realizar las pesquisas necesarias. En relación con la iglesia indicó las siguientes medidas, para tener en cuenta en la mayor brevedad posible. Primeramente, visitó el cuerpo de la iglesia y precisó que se diera estuco y se pintara. Así mismo apremió a que el retablo de Orazio Samacchini, que se encontraba en casa del artista casi terminado, se pusiera cuanto antes, dado que era una falta muy elevada para la decencia del culto divino, trasladando la obra de Marzo Zopo a la sacristía. De la puerta de este espacio también indicó que se movieran las armas de Carlos V, solicitando que se colocaran en la puerta de entrada en frente de unas nuevas de Albornoz. Si bien, donde mayores esfuerzos dedicó fue al interior de la sacristía, mandado instalar una pila de buena piedra para el agua bendita, ordenando arreglar el pavimento y las disposiciones de los asientos para las reuniones entre el rector y los colegiales. En último lugar, para

²² A.A.B. Miscellanea Vecchie, cart. 604 (K/234), fasc. 8. ob. cit., fol. 6 v.

²³ A.A.B. Miscellanea Vecchie, cart. 604 (K/234), fasc. 8. ob. cit., fol. 7 r y v.

²⁴ Fanti, “Tentativi Di Reforma Del Collegio Di Spagna”, 469–470.

asegurar el buen estado de las cuentas, indicó que las facturas del arca del tesoro, ubicada en la sacristía, se copiaran con letra legible²⁵.

En lo que respecta a los ornamentos litúrgicos lo primero que ordenó fue la elaboración de una relación de los bienes de plata, de la que se puede vislumbrar que aquellos elementos presentes constituían los meramente imprescindibles para el desarrollo del culto. Posiblemente, fueran todos ellos realizados en el segundo cuarto del siglo XVI, dado que tras el paso de los franceses en 1511 la mayoría de las alhajas serían robadas o destruidas²⁶:

1. Un cáliz viejo dorado citado erróneamente en la visita de Paleotti, dado que éste es de plata; pesa quince onzas
2. Una patena para el cáliz: pesa cinco onzas
3. Otro cáliz de plata con la copa dorada; pesa diecisiete onzas
4. Una patena para este cáliz; pesa cinco onzas y media, y media octava
5. Otro cáliz nuevo dorado; pesa veinte dos onzas
6. Una patena para este cáliz, más pequeña que las otras, nueva y dorada como el cáliz; pesa tres onzas
7. Una cruz con alma de madera con las figuras de los evangelistas en los brazos; pesa sesenta y dos onzas
8. Un globo crucífero; pesa diecisiete onzas
9. Un incensario de plata y sus cadenas también de plata; pesa veintinueve onzas
10. Una naveta de plata para acompañar al incensario y cumplir con el ministerio del incienso; pesa once onzas y media
11. Un acetre de plata para el agua bendita; pesa dieciséis onzas
12. Un portapaz de plata: pesa seis onzas

En relación con esta serie de objetos y con los demás ornamentos textiles de la sacristía también emitió una serie de coordenadas para cuidar por la decencia del culto divino²⁷:

1. Que se haga una cuchara de plata para la naveta, con una cadenilla que la una a la naveta para que no se pueda quitar de ella

²⁵ A.A.B. Miscellanea Vecchie, cart. 604 (K/234), fasc. 8. ob. cit., fol. 8 r a 9 r.

²⁶ A.A.B. Miscellanea Vecchie, cart. 604 (K/234), fasc. 8. ob. cit., fol. 7 v.

²⁷ A.A.B. Miscellanea Vecchie, cart. 604 (K/234), fasc. 8. ob. cit., fol. 8 r a 9 r.

2. Que se haga también un hisopo de plata para el acetre
3. Que el capellán encargado de los bienes haga venir un sastre para que aderece todos los ornamentos que estuvieran rotos o descosidos
4. Así mismo que se limpien empezando por el paño de terciopelo grande y siguiendo por el resto que lo necesiten, pidiendo para ello dinero al ecónomo, que de no darlos tendría una pena de dos meses de privación de sus funciones
5. Que se haga un alba nueva de buen lienzo para los faldones y las bocamangas de damasco blanco
6. Que se aderecen las dos albas viejas
7. Que se compren dos tablas de manteles para el altar mayor
8. Que se hagan seis purificadores para los cálices
9. Que se aderece el facistol con una cubierta de cuero nueva
10. Que se compre un raso de tafetán carmesí para hacer un palio para las fiestas
11. Que el baldaquino para la procesión del Santísimo, por estar tan viejo no conviene que se use, y por ello se compre damasco carmesí, flocadura de oro y seda carmesí para hacer otro

Finalmente, y antes de pasar a tratar el resto de asuntos de la Casa, precisó que se cumplieran los consejos que había indicado el visitador Paleotti en su visita, bajo pena de excomunió²⁸.

En 1571 el prelado boloñés volvió a realizar la visita anual a la institución española. En esta ocasión las prescripciones fueron únicamente de carácter litúrgico, lo que hace pensar que tuvo efecto la intervención de Pacheco, o al menos aminoró el ímpetu del arzobispo. No obstante, de la lectura de la lista de peticiones se puede extraer que en parte son las mismas que había indicado en 1568, de modo que aún, y a pesar de las amenazas, no se habían materializado. Junto a ellas, algunos otros requerimientos fueron²⁹:

1. Hacer una lámpara grande para el templo
2. Hacer una bolsa para los corporales
3. Toallas para el altar y la comunión
4. Incluir la piedra santa en el altar

²⁸ A.A.B. Miscellanea Vecchie, cart. 604 (K/234), fasc. 8. ob. cit., fol. 9 r.

²⁹ A.A.B. Miscellanea Vecchie, cart. 604 (K/234), fasc. 8. ob. cit., fol. 20 r y v.

5. Comprar salvillas
6. Un nuevo libro para el coro
7. Hacer un hisopo de plata
8. Hacer diversos ornamentos textiles para el culto

En los años sucesivos la tónica continuó siendo la misma, hasta tal punto que en 1573 y 1574, Paleotti tuvo que llamar la atención y levantar el tono de sus indicaciones, dado que éstas seguían sin realizarse: “visitando ecclesiam et sacristiam vidit supradictas ordinationes pro maiori parte et fere totaliter non esse adimpletas nec factas”³⁰. La manifiesta actitud por parte del Colegio era sinónimo de la independencia por parte de la fundación de la autoridad del arzobispo, quien ya había desistido de usar todo su poder, para limitarse a observancias litúrgicas. El interés de las visitas disminuyó, hasta que en 1575 solo aparece la fórmula de inicio, y en 1576 solo se vuelve a indicar la necesidad de incluir la piedra santa en el altar, lo que viene a confirmar que no se venían cumpliendo las normas dictadas anteriormente. Hubo que esperar a 1583 para volver a ver a Paleotti empeñado en una nueva visita al Colegio. En ella ordenó que se concluyeran las pinturas de la capilla, que se hicieran seis candelabros de plata para usar en el altar, un copón de plata dorada y una casulla de damasco. Al tiempo, constataba que nada de lo anteriormente dicho se había llevado a cabo³¹.

En este contexto deben situarse dos de las piezas más antiguas conservadas en la sacristía, un incensario con su naveta, que no pueden identificarse con los relacionados en el inventario de la visita pastoral, dado que estos están fechados en 1580. Igualmente, no se tiene la certeza de que ambos objetos estuvieran en el Colegio desde ese año, puesto que la inscripción que llevan en el interior del pie los relaciona directamente con el cercano convento de Santa María de los Ángeles: *SANCTAE MARIAE ANGELORUM MONIALIUM 1580*. En caso de que pertenecieran a este convento, el motivo por el cual estos objetos se hallan en el Colegio es aún una incógnita, aunque evidentemente debe vincularse a la proximidad existente entre ambos centros. Si bien, entre las hipótesis contempladas se baraja la posibilidad de que fuera una donación por parte de esta comunidad como muestra de afecto entre ambas instituciones. A ello se debe añadir que las dependencias del monasterio, incluyendo la iglesia, pasaron en 1587 a formar parte

³⁰ A.A.B. Miscellanea Vecchie, cart. 604 (K/234), fasc. 8. ob. cit., fol. 21 r.

³¹ A.A.B. Miscellanea Vecchie, cart. 604 (K/234), fasc. 8. *Collegio di Spagna. Visite Pastoral*. fol. s. n.

del nuevo Colegio Montalto, una asignación ordenada por el papa Sixto V³². Este colegio fue suprimido en 1797, en un tiempo convulso que bien pudo deparar el traslado, sino en ese momento si tras la vuelta a la normalidad, al menos, de la naveta y el incensario hasta el colegio español, que ya había quedado muy maltrecho en sus bienes debido a la disposición que de ellos hizo Napoleón³³. Menos probable es que fuera un obsequio emitido por el Colegio Montalto como muestra de reconciliación tras la disputa que existió entre colegiales de los dos centros en 1617³⁴. En definitiva, las causas no están del todo claras, tal y como sucede con su autoría. Tradicionalmente ambas obras han sido atribuidas al artista italiano Benvenuto Cellini y lo cierto es que la calidad de las mismas bien puede considerarse de la factura de este reconocido maestro. No obstante, la inscripción situada en los pies de cada uno de los objetos indica claramente la fecha de 1580, por lo que, partiendo de ésta como fecha de ejecución, hay que indicar que Cellini había fallecido una década antes³⁵.

Sin lugar a duda, dentro del grupo de objetos de plata que se conservan en la sacristía, la naveta es por su calidad artística una de las piezas más destacables de todo el conjunto que compone la dotación del templo. Ésta debe enmarcarse dentro del periodo manierista, como demuestra el uso de elementos fantásticos. Ello queda perfectamente reflejado en las dos figuras que componen el astil sobre el que se sostiene la nave. En este caso, frente al uso de la figura humana en el astil a partir de mediados del siglo XVII, se va a emplear dos animales que bien pueden pasar por serpientes o cualquier animal marino inverosímil. El cuerpo de la nave está decorado en dos tramos, una línea horizontal parte todo el casco de punta a punta, debajo de ella se pueden apreciar surcos que simulan el agua del mar. Por encima lo decorativo destaca por la inclusión de tres cabezas de querubines alados, el del centro mayor que los laterales. Ambos extremos están culminados con cabezas que emulan a los mascarones que se sitúan en la proa del barco. No obstante, el corpus ornamental más llamativo e interesante es el compuesto por la decoración que se sitúa en las tapas del objeto: dos tondos que ilustran dos pasajes de la vida de la Virgen en una escenografía muy cuidada. El primero de ellos representa la

³² Fini, *Bologna Sacra*, 121–122.

³³ En todos los inventarios consultados desde 1660 hasta 1828 aparecen del mismo modo indicadas las dos piezas, de modo que la posibilidad de que estén haciendo referencia a otras piezas diferentes es improbable, más si cabe cuando en el de 1828 no se indica que el incensario y la naveta sean de nuevo ingreso.

³⁴ Lario Ramírez, “Conflictos Y Reformas Del Colegio de España”, 153.

³⁵ Cellini estuvo en Bolonia durante el año 1516, aprendiendo el arte de la platería con el maestro Ercole del Piffero.

natividad de María, en la que destaca la maestría del orfebre en la inclusión de pequeños detalles, como pueden ser las llamas del fuego que calienta la habitación; el perro que aparece a los pies de la cama; diversos utensilios domésticos y el amplio y anguloso cortinaje que rodeada la cama de Santa Ana. Seis personajes componen la escena, por un lado, Santa Ana, en la cama, que dirige su mirada y su dedo hacia la recién nacida, que está siendo lavada por una doncella, mientras que el resto de sirvientas acometen otra serie de menesteres, calentando las sabanas o llevando comida. Toda la secuencia está vista en perspectiva gracias al uso del ajedrezado del pavimento, lo cual nos rebela la formación adecuada del artista. Al otro extremo, un nuevo momento que capta la anunciación del arcángel San Gabriel a la Virgen, en presencia del Espíritu Santo. Nuevamente el uso que hace el artífice de la angulosidad de los tejidos y del detalle de las plumas de las alas del arcángel dan buena idea de la calidad artística de su ejecutor. Corona la pieza una pequeña escultura en plata de la Virgen orante, de pie y con las manos unidas, como dicta el prototipo de la Inmaculada o de la Asunción. De este modo culmina un programa mariano que responde al papel que en el Concilio de Trento otorgó a la Virgen María [Fig. 84]. Por su parte, el incensario está compuesto por un primer cuerpo con forma de copa de carácter antiquizante, que recuerda claramente a los modelos clásicos, gallonado con espejos ovals. Por encima, el cuerpo de humo es una sucesión de formas cóncavas y convexas, integradas a su vez en una trama de lacería. Todo ello se corona con una forma abalaustrada con potente arandela. El elemento decorativo más interesante y que lo relaciona con la pieza anterior es la sucesión de querubines al mismo modo que aparecían en la naveta, así como la misma leyenda que en el caso anterior [Fig. 85]³⁶.

Durante el siglo XVII continuaron los esfuerzos para mejorar el patrimonio del templo, adquiriendo nuevos objetos artísticos destinados a las funciones litúrgicas. Así se reflejó en los dos inventarios del momento, el de 1660 y el de 1684, en los cuales se puede apreciar un ajuar de platería mínimo, incrementando eso si con otras piezas de latón, hierro y madera. El primero de ellos, confeccionado por el capellán Peregrino Malaguti ante el notario Constantino Manfredis, relacionó la presencia de seis candelabros de diferentes medidas y el copón encargados posiblemente tras las indicaciones ejecutadas en las visitas de finales de la centuria previa. A ellos hay que sumar: una campana con las

³⁶ Este incensario formó parte de la Muestra de Arte Sacro realizada en 1900 en la basílica de San Francisco. Como queda documentado en el fondo fotográfico de Pietro Poppi.

armas del Colegio; dos cálices con sus patenas, uno de ellos con el pie de latón; un portapaz con la imagen de la Piedad en relieve; unas vinajeras; una cruz; una lámpara; un ostensorio; un incensario con su naveta y un acetre y su hisopo³⁷, que puede ser el que donó Antonio Agustín, antiguo colegial perteneciente al tribunal de la Rota³⁸. Un nuevo cáliz se añadió poco después de la confección de estos inventarios. Éste fue realizado en Bolonia por el maestro Girolamo Corsini, como documentan las marcas de la ciudad, el león rampante sosteniendo la bandera de la ciudad, y el propio sello del artífice, por entonces también ensayador, un corazón, cubierto con llamas o corona, con una estrella en el centro. El cáliz, posiblemente, llegara al Colegio a través de la donación de una monja, dado que en la base del pie conserva una inscripción que alude a ella: *SUOR ALMA GELTRUDA PALEOTTI DELL'ANNO 1685*. La pieza consta de una profusa decoración a base de elementos vegetales entre los que se insertan varias cabezas de querubines, tres en la base, tres en el nudo y tres en la subcopa [Fig. 86 y 87]. El cáliz está perfectamente imbuido en la estética predominante en Bolonia durante esta centuria, dado que una composición similar puede verse en un cáliz que Paolo Riva realizó en 1681 para la Iglesia de San Giacomo Maggiore. Igualmente, en la Iglesia de Santa Caterina de Vía Zaragoza, cerca del Colegio, también se halla un cáliz con una ejecución parecida.

Poco antes, en 1678, había llegado a la iglesia una reliquia del antiguo colegial San Pedro de Arbués donada por el cabildo de la Seo de Zaragoza. Por este motivo, y para su mejor decoro y decencia, los colegiales patrocinaron un relicario de plata, adquirido en alguno de los talleres de la ciudad, dado que a pesar de que las tres marcas conservadas son casi ilegibles, aún se vislumbra la presencia del león rampante con la bandera, sello indisoluble de la ciudad de Bolonia. El relicario es una pieza humilde, sin grandes excentricidades, con forma cilíndrica levantada sobre un astil semejante al de los empleados en los cálices, conforme a la tradición y al estilo del norte de Italia. La decoración en el cuerpo del astil es escasa mientras que en la parte central adquiere un mayor protagonismo los trazos ondulados y las cabezas de ángeles tan características en la orfebrería italiana que enmarcan la abertura por donde es visible la reliquia. Todo ello

³⁷ A.R.C.E.B. *Jocalium et suppelectilium Sacrarum nostri Inventarium 1660*, fol. 4 r y v. *Inventario delas alajas de la Iglesia nuestra 1684*, fol. s. n.

³⁸ Sandro De Maria y Manuel Parada López de Corselas, “Antonio Agustín, Bologna E L’antiquaria Del Cinquecento”, en *L’impero E Le Hispaniae Da Traiano a Carlo V: Classicismo E Potere Nell’arte Spagnola*, ed. Sandro De Maria y Manuel Parada López de Corselas (Bologna: Bononia University Press, 2014), 337–338.

rematado por una cruz dominica con esmaltes en blanco y negro [Fig. 88]. En definitiva, a finales de la centuria la sacristía contaba ya con un nutrido repertorio, del que cuidaba el Colegio destinando ochenta libras anuales para su mejora: “Es la Sacristia muy hermosa, y capaz, donde se conservan riquissimos Ornamentos, candeleros, salvillas, fuentes de plata, y demás aparatos de la Iglesia, y colgaduras muy ricas, cuidando siempre el Colegio de su aumento, y està dotada todos los años de ochenta libras (...) para reformar los Ornamentos”³⁹.

La llegada del siglo XVIII supuso la total renovación del templo del Colegio, gracias a la decisiva actitud del rector Gregorio de Parga Bassadre, quien alertó de que la iglesia, por su antigüedad, parecía indecente, motivo suficiente para llevar a cabo entre 1701 y 1702 una importante actuación que transformó el espacio por completo [Fig. 89]⁴⁰. No obstante, Bassadre tomó la decisión de forma unilateral, sin someterlo a la obligada consulta colegial, temeroso de que su acción se viera amenazada ante una posible negativa de los colegiales. Por ello, recurrió al cardenal arzobispo de Bolonia Giacomo Boncompagni, quien en su visita al Colegio demandó que se renovara el templo por completo, tal y como deseaba el rector⁴¹. Si bien, a ello hay que añadir la llegada de Felipe V a la ciudad en 1702, causa que indirectamente también contribuyó a los deseos por aderezar el templo⁴². Enrico Haffner, guardia suizo en la ciudad que ejercía también como arquitecto, cuadraturista y pintor, fue el encargado de acometer dicha actuación⁴³. Su proyecto incidió especialmente en el altar mayor, situándolo pegado a la pared, eliminando por completo las ventanas inferiores y parte de los vanos superiores. No

³⁹ Silvestre de Velasco y Herrera, *Compendio de La Nobilissima Fundacion Y Privilegios Del Colegio Mayor de Señor S. Clemente de Los Españoles de Bolonia*; Ignacio González-Varas Ibáñez, *Dietro Il Muro Del Collegio Di Spagna* (Bologna: CLUEB, 1998), 198.

⁴⁰ “Tenia pues este S, R, Intencion de Renobar la Yglesia del Colegio, cuio altar Maior, paredes y Coro, por su Antigüedad padecia quasi la nota de Indecente, y temiendo que se le frustrase su buen deseo si lo proponia como devia al Colegio, cuia maior parte era probable que no hubiese consentido a esta obra por motivos particulares, se valio dho. S. de toda la Autoridad del S. Cardenal Arzop. significándole...”, véase: A.R.C.E.B. *Rebus Gestis*, V. I. (1364-1796), fol. 114v y 115r.

⁴¹ “... tenia autoridad para mandarlo hazer quando viniere a la Visita (...) y mando que se renovase la Yglesia Luego al punto, lo qual se executo por ser cosa mui puesta en Raçon...”, véase: A.R.C.E.B. *Rebus Gestis*, V. I. (1364-1796), fol. 115r.

⁴² B.S.G.P.B. F. Storici: Gregorio de Parga y Bassadra, *El Fenix de Bolonia En Ocasion de Celebrar La Venida de Felipe V a Italia* (Bologna: Imprenta Pier Maria Monti, 1702).

⁴³ Acerca de Henrico Haffner, véase: Ebria Feinblatt, “A Letter by Enrico Haffner”, *The Burlington Magazine* 112, n° 805 (1970): 229–233; Simonetta Stagni, “Domenico Maria Canuti Ed Enrico Haffner: Gli Affreschi Della Libreria”, en *L’Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco: Il Patrimonio Artistico Del Monastero E Vicende Storiche Di Cento Anni Di Chirurgia Ortopedica* (Bologna: IOR, 1996), 213–219.

obstante, lo más destacable fue la inclusión de una pareja de columnas salomónicas que enmarcaban el lienzo de Samacchini, al tiempo que sostenían un portentoso dintel profusamente decorado y dorado, el cual estaba rematado por dos angelotes que sostenían las armas del cardenal Albornoz. Prosiguió su actividad en las nervaduras de la bóveda, adornadas con flores de estuco, del mismo modo que alrededor de todo el espacio interior puso una cornisa decorativa⁴⁴. En última instancia se realizó un nuevo coro, con los extremos más largos, con lo que logró ponerlo en consonancia con el resto de la obra. Si bien, no solo se limitó a la labor arquitectónica, sino que su proyecto también abordaba las cuestiones pictóricas, cubriendo con cal las paredes y restaurando las pinturas del siglo XVI, así como incluyendo nuevas pinturas en el techo de la nave principal, donde hizo pintar flores, espigas, manzanas y uvas⁴⁵.

Esta nueva imagen también tuvo su proyección en las artes decorativas y suntuarias, que desde ese momento fueron incrementándose en la sacristía con la llegada de nuevos ornamentos, principalmente textiles y de platería, anotados todos ellos a lo largo de los inventarios realizados en 1737, 1743, 1752 y 1789⁴⁶. Al repertorio de cálices se sumaron otros dos de autores desconocidos, aunque no se puede saber con exactitud si son los reflejados en los inventarios, lo que hace pensar que se incorporaran al patrimonio del Colegio en fechas más tardías. El primero de ellos entra perfectamente dentro del juego estético de los primeros compases de la centuria, con una base escalonada con un perfil conformado a base de salientes cóncavos y conversos. Si bien, lo más interesante son las cartelas de la base y la subcopa, situadas entre rocallas y cabezas de querubines, en las que se grabaron diversos atributos de la Pasión, mostrándose así un logrado programa iconográfico. En el pie se puede ver la columna y un gallo; la cruz vacía con dos lanzas y a un lado el martillo y a otro las tenazas, y el paño con el rostro de Jesús, mientras que en la parte superior aparecen un sayo, los dados con los que los soldados se repartieron las ropas de Cristo, y lo que parecen ser tres puntas de lanza [Fig. 90]. Ciertamente, aunque no se puede asegurar la mano del maestro platero que lo elaboró, si puede indicarse que está dentro de la idea practicada por el boloñés Bonaventura Gambari, quien, en un cáliz, hoy expuesto en el Museo dell'Osservanza, plasmó un patrón a grandes rasgos similar. No obstante, el cáliz tiene también un marcado acento romano,

⁴⁴ González-Varas Ibáñez, *Dietro Il Muro Del Collegio Di Spagna*, 106–110.

⁴⁵ Primo Bertrán Roigé, “Enrico Haffner En El Colegio de España”, en *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, ed. Evelio Verdera y Tuells, V (Bologna: Real Colegio de España, 1979), 235–243.

⁴⁶ Bertrán Roigé, *Catálogo Del Archivo Del Colegio de España*, 312–317.

por lo que no hay que descartar Roma como su lugar de origen⁴⁷. Un nuevo cáliz aparece fechado en 1754, quizás donado por un párroco amigo de la casa, a tenor de la inscripción del interior de la base: *AERE PROPIO IOES BAPTA DANIELLI PAROCHUS 1754*. Esta pieza dejó atrás las formas más barrocas, con unas líneas menos severas y con una decoración más comedida, solo destacada por las hojas de acanto que sirven de envoltorio a la copa sobredorada [Fig. 91].

Por entonces también se añadieron a la colección un pequeño copón realizado en un taller boloñés, tal y como demuestra el punzón de la ciudad, así como su configuración, visible también en los copones realizados por Giovanni Battista Cavallina y los salidos del taller de los Gambari, de modo que no es de extrañar que la pieza del Colegio estuviera vinculada a estos artífices. Además, en un inventario de 1790 está registrada la presencia de Giovanni Gambari en la estimación de un copón, de modo que quizás estuviera evaluando el copón indicado realizada o por el mismo o por alguno de sus familiares, como Bonaventura⁴⁸. La pieza se caracteriza por sus formas elegantes y clásicas, con una decoración a base de golpes de hojarasca predominante en los obradores de la ciudad [Fig. 92]. También se agregó un nuevo ostensorio para la exposición del Santísimo, velado en numerosas ocasiones a lo largo del año por parte de los colegiales. La custodia conservada en el Colegio responde a una idea clásica, sin llamativas formas ni con la inclusión de figuras en el astil que aporten mayor grandilocuencia a la pieza. Aunque los inventarios van a recoger a lo largo del siglo XVII y XVIII un solo ostensorio, éste no se va a corresponder con el anotado, dado que como demuestra el estudio que Faranda realizó sobre la evolución del ostensorio en Bolonia, la pieza del Colegio hay que contextualizarla a mediados del siglo XVIII. Para ello hay que fijarse en los rayos del viril. Según Faranda, la tónica general en el siglo XVII va a ser la alternancia entre rayos en serpentín y rayos en forma de punta de lanza, como demuestran los ejemplos de Meldola o Civitella di Romagna, a lo que también hay que añadir el mayor uso del pie con forma zoomórfica. En el siglo XVIII, por el contrario, la forma de los rayos va a tender hacia la armonía, alternando rayos de diversas longitudes y a veces en doble fila. Además, se van a incorporar alrededor del viril nubes con parejas de querubines [Fig. 93].

⁴⁷ Emanuela Grimaldi, "Oreficerie E Metalli", en *Il Museo dell'Osservanza Di Bologna*, ed. Donatella Biagi Maino (Bologna: Costa Editore, 2003), 153–154.

⁴⁸ A.R.C.E.B. *Inventario delle Robe, Mobili, Argenterie, Apparati, Arredi Sacri, ed altro, esistenti nella Chiesa e Sagristia di S. Clemente Papa, e Martire dell'Almo Reale Collegio Maggiore di Spagna in Bologna*, 1789 (copia), fol. s. n.

Buen ejemplo de este modelo, junto con el del Colegio, es el del ostensorio de Brisighella, obra de Cavallina Giovanni Battista datada entre 1730 y 1740, así como el de la Iglesia de Santa Caterina de Vía Zaragoza⁴⁹. En 1751 se adquirieron conjuntamente dos campanitas y unas vinajeras de cristal de bohemia con labores de plata [Fig. 94 y 95], que por la datación y el estilo pueden ser atribuidas al orfebre Camillo Canali, que en 1746 hizo unas semejantes para la Colegiata de San Miguel de Brisighella⁵⁰. Sin embargo, la actuación más relevante fue la comisión de una cruz de plata para el tabernáculo, trabajo para el que se entregaron unas vinajeras viejas, lo cual justifica las nuevas, y una cartela de bronce dorado⁵¹. Por entonces ya se habían aderezado los candelabros del siglo XVI en 1734, al tiempo que se habían adquirido otros objetos⁵², como tres sacras y una bujía realizadas por el platero Matteo Pignoni en 1741⁵³. Si bien, durante la segunda mitad de la centuria el incremento fue mucho más notable, como documentan los gastos circunstanciales en platería registrados en los libros de contabilidad del Colegio, aunque no todas las piezas necesariamente se hacían en plata, dado que se conservan objetos confeccionados en calamina o en lámina de plata. De este modo, al templo se sumaron nuevas piezas, como nuevos candelabros, una cruz y un atril, entre piezas menores, posiblemente elaboradas por Giovanni Gambari, dado que el copón que estimó en 1790, le fue entregado para satisfacer sus trabajos en relación con otras cosas realizadas para la iglesia [Fig. 96, 97, 98 y 99]⁵⁴.

Durante aquellos años el Colegio también efectuó un esfuerzo económico para mejorar sus ornamentos textiles, así como otros objetos, entre los que hay que destacar diversas casullas y una credencia, que junto a los estuches que se conservan de algunas de las piezas conservadas, constituyen un interesante ajuar sacro [Fig. 100 y 101]. También llegó por entonces la colección de grabados que formó el vía crucis del templo, compuesta por las incisiones de algunos de los maestros más importantes en este campo por el momento, caso Antonio Capellan, Ignacio Benedetti, Reni Guido o Francesco

⁴⁹ Faranda, *Argentieri E Argenteria Sacra in Romagna*, 110–111.

⁵⁰ Bentini, “Oreficerie E Metalli”, 93.

⁵¹ A.R.C.E.B. *Inventario delle robbe esistenti nella Chiesa e Sagristia di S. Clemente Papa e martire dell’Almo, e Reale Collegio Maggiore Spagnoli*, 1752, fol. 1 r y v.

⁵² A.R.C.E.B. *Inventario delle robbe esistenti nella Chiesa e Sagristia di S. Clemente Papa e martire dell’Almo, e Reale Collegio Maggiore Spagnoli*, 1743, fol. s. n.

⁵³ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 185, (1 mayo 1738 – 30 abril 1748), fol. 468 r.

⁵⁴ A.R.C.E.B. *Inventario delle Robe, Mobili, Argenterie, Apparati, Arredi Sacri, ed altro, esistenti nella Chiesa e Sagristia di S. Clemente Papa, e Martire dell’Almo Reale Collegio Maggiore di Spagna in Bologna*, 1789 (copia), fol. s. n.

Pozzi, así como también se sumaron dos faroles en hierro, al estilo de los presentes en la catedral o en la Iglesia de San Isaias [Fig. 102].

Este ajuar litúrgico, que no iba a pasar de ser el mínimo y necesario para las funciones ordinarias de la capilla, sufrió una merma consustancial a finales del siglo XVIII, como consecuencia de la ocupación napoleónica, con la consiguiente pérdida del patrimonio mueble. No obstante, gracias a las anotaciones llevadas a cabo sobre el inventario de 1789, puede conocerse el impacto de este suceso en el templo del Colegio **[Apéndice Inventario de la Sacristía del Real Colegio de España de 1789]**. La pérdida más relevante fue la de seis candelabros, donados en 1796 por el rector Simón Rodríguez Laso al Senado de Bolonia para ayudarlo en las contribuciones, de las que el Colegio había sido liberado, que éste debía de realizar de oro, plata, caballos y otros géneros a los franceses: “*Il Real Collegio di Spagna abbenche non sogetto ad alcuna requisizione, tuttavia commosso dalle presenti pubbliche circostanze, offre a questo publico di Bologna in dono gratuito sei candeglieri d’argento, manifestando con ciò il suo sincero attaccamento al medesimo*”⁵⁵. Junto a ellos, otros dos candelabros más pequeños y la lámpara fueron entregadas por orden del rector al mayordomo Galvani, sin que más se supiera de ellas. No obstante, en una copia de ese inventario, las anotaciones realizadas en 1799 precisan que los dos candelabros fueron entregados a la Zecca. Igual que indica que una bandeja y un pequeño recipiente de plata para los Santos Olios fueron fundidos⁵⁶. Por otro lado, las vinajeras de cristal de bohemia y su bandeja pasaron a manos del rector, quien después las devolvió, dado que aún se conservan en la sacristía⁵⁷. Estas acciones hay que entenderlas en un intento de salvaguardar el patrimonio, mientras que la entrega de los candelabros a la institución boloñesa debe de considerarse una muestra de las buenas relaciones del Colegio con el gobierno de la ciudad. Si bien, la situación empeoró cuando en 1812 Napoleón dispuso de los bienes del Colegio, lo que supuso un momento de gran convulsión para el patrimonio del centro, que solo vio en parte restituidos sus

⁵⁵ A.R.C.E.B. *Rebus Gestis*, V. II. (1746-1807), fol. 347 r.

⁵⁶ A.R.C.E.B. *Inventario delle Robe, Mobili, Argenterie, Apparati, Arredi Sacri, ed altro, esistenti nella Chiesa e Sagristia di S. Clmente Papa, e Martire dell’Almo Reale Collegio Maggiore di Spagna in Bologna*, 1789 (copia), fol. s. n.

⁵⁷ A.R.C.E.B. *Inventario delle Robe, Mobili, Argenterie, Apparati, Arredi Sacri, ed altro, esistenti nella Chiesa e Sagristia di S. Clmente Papa, e Martire dell’Almo Reale Collegio Maggiore di Spagna in Bologna*, 1789, fol. s. n.

bienes tras la caída de Napoleón en 1814⁵⁸. Esta difícil etapa, tuvo su plasmación en el escueto apartado que ocupa la orfebrería en el inventario de 1828, en el cual también se aprecian los intentos por reponer el mermado ajuar con la compra por parte del señor Galvani de un cáliz con su patena⁵⁹.

En definitiva, las artes decorativas y suntuarias del templo del Colegio participaron de los acontecimientos históricos que fueron sucediéndose a lo largo de varios siglos en la institución académica, desde su constitución en la Edad Media, hasta el paso de los soldados franceses a comienzos del siglo XVI y a inicios del siglo XIX, así como fueron también deudoras de los cambios artísticos que se produjeron en la iglesia. Si bien, son palpables las diferencias entre las descripciones de los inventarios y las piezas que en la actualidad se encuentran en la sacristía, lo que lleva a pensar que varios de estos objetos llegaron al Colegio con posterioridad a su hechura y a través de otras vías, tales como donaciones particulares o adquisiciones. Con todo, el ajuar de platería conforma un ejemplo perfecto de los objetos necesarios para el culto, cuya liturgia tenía en el Colegio un aspecto esencial, dada la cuidada imagen que de todo aquello vinculado al centro se realizaba. Por último, no pueden olvidarse los ornamentos textiles, que contribuyen ostensiblemente al esplendor de una colección de cierta relevancia, con ternos completos desde el siglo XVII hasta el siglo XX, así como un frontal de altar del siglo XVIII.

No obstante, el estudio de la platería del Colegio no es completo si no se contemplan la platería civil del centro y la platería religiosa de la Iglesia de Castenaso, dedicada a la Virgen del Pilar, perteneciente a la institución española. En relación a este templo, los inventarios concernientes a la sacristía de Castenaso confeccionados durante todo el siglo XVIII, reflejan como después de la construcción del nuevo templo en 1699, motivado por la necesidad de adecuar el espacio ante la presencia de tantos fieles que iban a la iglesia atraídos por los milagros que allí se producían⁶⁰, se dotó al templo de los objetos necesarios para el culto, de modo que en 1704 había tres cálices, entre ellos uno antiguo y otro nuevo, un copón, un incensario con su naveta y una lámpara, además de

⁵⁸ Acerca de esta cuestión, véase: Carlos Nieto Sánchez, *San Clemente de Bolonia (1788-1889): El Fin Del Antiguo Régimen En El Último Colegio Mayor Español* (Madrid: Universidad Carlos II de Madrid, 2012), 137–166.

⁵⁹ A.R.C.E.B. *Inventario delle Robbe di Chiesa*, 1828, fol. s.n.

⁶⁰ A.R.C.E.B. Documenta Sacelli Castenassi, 23, *Origine della miracolosa immagine di Sta. Maria del Pilar volgarmente detta di Castenaso*, 1745.

un elevado número de textiles⁶¹. La mayoría de estos textiles fueron aderezados en 1788, después de que el Rector visitara el templo y estimara oportuno acometer un ambicioso proyecto para mejorar la imagen de los ornamentos, sin embargo, entre los cuales no se citan los bienes de platería, lo que hace pensar que estarían en un estado óptimo de mantenimiento⁶². De esta serie de bienes no hay que descartar que alguno de ellos pasará al Colegio o incluso que desde el Colegio se enviaran a este templo. Si bien, al igual que sucedió en el centro académico, con la llegada de las tropas de Napoleón hubo una salida de ornamentos, entre ellos, conforme a una comparativa con un inventario posterior, un cáliz y la lámpara de plata⁶³, reclamados posteriormente en 1815 por parte del Colegio, a través del rector, Rodríguez Laso, por mediación de Galvani, delegado para tal efecto⁶⁴.

En relación con la platería civil, el Colegio representa un claro ejemplo del patrocinio y del desarrollo de este tipo de objetos ligados al contexto palaciego de la Bolonia del siglo XVIII, dado que en esta centuria se recogen en los libros de gastos numerosas partidas económicas destinadas al pago de diferentes maestros boloñeses que habían realizado diversos trabajos para el Colegio. En este sentido, destaca la fidelización del Colegio con algunos maestros y sus talleres, así como con los herederos de los mismos, hasta el punto de que pueden verse hasta tres miembros de una misma familia realizando o aderezando piezas para el Colegio. Una de ellas fue la familia de plateros y grabadores Caponegri, con Marco y Vincenzo, el primero presente hacia 1730 y el segundo en 1778, ambos llevando a cabo la misma labor, es decir, grabando las armas del Colegio en unos candelabros de plata de la iglesia y en unos platos pequeños, respectivamente⁶⁵, así como haciendo algunos de los cubiertos presentes en la actualidad, como revela la presencia de su marca personal, la cabeza de moro [Fig. 103 y 104]. No obstante, la hechura de nuevos cubiertos fue una constante, por lo que también se pueden encontrar las marcas de Gaetano Tombesi, activo a comienzos del siglo XIX [Fig. 105] Si bien, la

⁶¹ A.R.C.E.B. Documenta Sacelli Castenassi, 12, *Inventario di tutto quello si trova presenti tanto d'Arg^{to}. como aparati nella Sagrestia della B.N. di Castenaso fatto descrivere da me D. Gioseppe Belisi Custode*, 1704, fol. s. n.

⁶² A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Reale Collegio di Spagna, di Bologna, B. 5/7874.

⁶³ A.R.C.E.B. Documenta Sacelli Castenassi, 25, *Inventario degli oggetti di Chiesa esistenti nel Santuario di Castenaso*, 1834-1873.

⁶⁴ A.R.C.E.B. Documenta Sacelli Castenassi, 24, *Ordini per la restituzione della Chiesa ed effetti della B.V. del Pilar a Castenaso*, 1815.

⁶⁵ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 183, (1 mayo 1730 – 30 abril 1738), p. 290; *Liber Rationum*, nº 191, (1 mayo 1771 – 30 abril 1783), p. 29.

estirpe que más peso tuvo desde la década de los cuarenta fue la de los Pignoni. El primero en trabajar para el Colegio fue Matteo Pignoni, quien, en 1741, junto a las tres sacras y a la bujía que realizó para el templo, llevó a cabo varios cubiertos de plata. Además, posiblemente fuera también el encargado de la hechura de dos saleros confeccionados dos años después con la plata vieja de un salero antiguo⁶⁶. El mismo artífice aparece entre 1775 y 1778 recibiendo cierta cantidad por el arreglo de varios cubiertos a los que había además inciso las armas del cardenal Albornoz⁶⁷. En 1757, otro Pignoni, del cual no se especifica el nombre, también materializó una docena de cubiertos y otros utensilios con la plata de otros viejos⁶⁸. En 1762 y 1770 dos pagos van a rebelar la presencia de un maestro no recogido en el elenco de Bulgari, Angelo Pignoni, quien por entonces aderezó diversos cubiertos, unos platos y algunos candeleros⁶⁹. El último de los Pignoni presentes fue Girolamo, hijo de Matteo, que en 1779 y 1780 aderezó unos platos viejos, hizo otros nuevos y renovó el tintero de plata de la escribanía del rector⁷⁰. En definitiva, es evidente como la saga de los Pignoni estaba especializada en la obra de platería civil destinada al refectorio, un dato que se afianza con la venta que Girolamo realizó de diversas piezas de esta tipología en 1782 para el conde Rizzardo Pepoli⁷¹. Junto a todos estos nombres también se encontraba trabajando para el centro Giuseppe Roda, encargado en 1735 y 1737 de mejorar varios candelabros juntamente con otras tareas⁷². No obstante, el expolio francés se llevó consigo la mayoría de estos objetos, a excepción de dos pequeños candelabros presentes en la cámara real, que pueden corresponderse con los ocho candelabros, dos matacandelas y sus bandejas, que en 1752 se adquirieron a la Casa Neri en cambio de otros seis candelabros y matacandelas usados⁷³, de hecho, incorporan la marca del director del taller, el maestro Marco Antonio Sartori, la cabeza de San Felipe Neri. Junto a esta marca se encuentra una de las más desconocidas de la ciudad, con la serie de números que aluden a la ley de la segunda bondad, la de 9 onzas y 20 dineros. Si bien, una tercera marca irreconocible, puede indicar que en realidad Sartori actuó como contraste de las piezas, dado que se conoce que empleaba como ensayador, elegido en 1751, su sello personal, la cabeza de Neri, y la de la calidad de la plata mencionada. De

⁶⁶ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 185, (1 mayo 1738 – 30 abril 1748), fol. 468 r.

⁶⁷ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 191, (1 mayo 1771 – 30 abril 1783), p. 29.

⁶⁸ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 187, (1 mayo 1748 – 30 abril 1758), p. 408.

⁶⁹ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 189, (1 mayo 1758 – 30 abril 1771), p. 63.

⁷⁰ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 191, (1 mayo 1771 – 30 abril 1783), p. 29.

⁷¹ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 241.

⁷² A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 183, (1 mayo 1730 – 30 abril 1738), p. 290.

⁷³ A.R.C.E.B. *Liber Rationum*, nº 187, (1 mayo 1748 – 30 abril 1758), p. 5.

este modo, el artífice real sería el responsable de la tercera marca aún sin atribuir, circunstancia bastante probable de no existir la documentación relativa al pago. Una tercera posibilidad, que aunaría todos los datos, sería que a pesar de que el pago se efectuó en 1752, la pieza se ejecutó por Sartori previamente, momento en el que el ensayador era Giacomo Antonio Falconi, quien emplearía por primera vez la marca de la bondad de la plata y su sello personal, el dragón, figura que quizás pudiera ser la tercera marca indescifrable [Fig. 106 y 107].

5.5. Otros Templos

La reforma protestante liderada por Lutero durante la primera mitad del siglo XVI, motivada por los excesos de la iglesia romana y sobre la concepción del cristianismo por parte de este movimiento, incidió directamente sobre los fundamentos de la cristiandad puesta bajo la jurisdicción papal. Lutero, entre otros, aludía a la biblia como única fuente y a Cristo como único medio entre Dios y los hombres, de modo que dudaba acerca del papel de la Virgen y de los Santos, al tiempo que negaba con la consubstantiación, es decir, la coexistencia de las sustancias originales del pan y del vino con las del cuerpo y la sangre de Cristo, la transubstantación defendida por Roma, que defendía el pan y la sangre como sustancia total de Cristo, sin contener ya la sustancia que lo hacía pan y vino¹. Esta cuestión eucarística, junto con el resto de aspectos señalados por los protestantes, fueron objeto de una profunda reflexión por parte de Roma, que desde 1545 hasta 1563, formuló los postulados de la Contrarreforma, con los cuales, en las sesiones establecidas en el Concilio de Trento, intentó contrarrestar las premisas incendiarias de Lutero.

A partir de ese momento, la Iglesia afrontó una intensa renovación no solo sobre el plano espiritual sino también sobre la imagen terrena y material de la misma, valiéndose para ello de las artes, generalmente de la arquitectura y de la pintura, sin olvidar la platería. En este sentido fueron básicos los textos de Carlo Borromeo y de Gabriele Paleotti, obispos de Milán y Bolonia respectivamente. El primero publicó en 1577 su obra *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, a través de la cual afrontó los problemas referentes a la construcción y decoración de los templos. A grandes rasgos, Borromeo alentaba a la magnificencia del culto, apostando por el esplendor de las ceremonias como medio para causar impresión y admiración en los fieles. Para ello, propuso una serie de indicaciones, plasmadas ya en su diócesis, entre las que se hallaban la inclusión de imágenes de santos en las fachadas, que por su parte debían de ser esplendidas y convenientes, o la decoración con pinturas en el interior del templo, aunque el eje principal de sus comentarios giraba en torno al altar, epicentro de la celebración². Por su parte, Paleotti, hizo mención por primera vez a un amplio número de tipologías, que a partir de entonces ser irían difundiendo por todos los templos, aumentando el

¹ Joaquín Ferrer Arellano, *Lutero Y La Reforma Protestante* (Madrid: Ediciones Palabra, 1996); Lucia Felici, *La Riforma Protestante nell'Europa Del Cinquecento* (Roma: Carocci, 2016).

² Robert Sénécal, "Carlo Borromeo's 'Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae' and Its Origins in the Rome of His Time", *Papers of the British School at Rome*, nº 68 (2000): 241–268.

número y la variedad de ornamentos, incrementando así el papel de los plateros, que vieron como su trabajo se revalorizaba. De este modo al disponer los elementos que debían de estar presentes en las iglesias, mencionó entre otros una cruz dorada, candelabros, copas, ampollas, cálices, caja para el Santísimo, cozones, lámparas, aceite y aspersorio³.

La primera fase del Concilio de Trento se trasladó a Bolonia de 1547 a 1549 con motivo de la peste que amenazaba a la ciudad del norte de Italia. En Bolonia, las formulas de la Contrarreforma, como en Milán, adquirieron una preeminencia especial, gracias a las relaciones entre Borromeo y Paleotti. Sobre el arzobispo boloñés, del que ya se ha tratado en diversas ocasiones, hay que señalar el impacto de su obra publicada en 1582, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, mediante la cual ofrecía al clero, a los patrocinadores y a los artistas las instrucciones a seguir en la ejecución de las obras de arte, desde el valor simbólico de la imagen hasta los aspectos técnicos de la misma⁴. Paleotti, siguiendo el ejemplo de su amigo Borromeo, lideró la reforma de la iglesia boloñesa, que tuvo en la restructuración de la catedral uno de sus ejemplos más notables. Sin embargo, el templo de San Pedro fue tan solo la cabeza de una reorganización estética de la mayoría de los espacios de culto de la ciudad que, durante el siglo XVII y, con el nuevo renacer de la Contrarreforma, en el siglo XVIII, se vieron inmersos en un programa artístico destinado a acentuar los valores tridentinos. Uno de los primeros ejemplos fue el altar de la Iglesia de Santa Maria dei Servi, obra del escultor Giovan Angelo da Montorsoli, a través del que se marcaba el carácter didáctico y simbólico del altar, iniciado una cultura de la imagen hasta entonces no desarrollada⁵.

Con todo, la Contrarreforma fue un movimiento general que unió por igual a todas las artes en un proceso participativo y común. Las primeras actuaciones, como es lógico, se centraron en la arquitectura, con la creación de nuevos templos o con la reforma de los ya existentes, siempre bajo las nuevas ideas. Los jesuitas de la Compañía de Jesús, recientemente fundada, fueron los que mejor concibieron las concepciones de Trento,

³ Alfonso Paleotti, *Il Compendio Degli Ordini Dati Al Clero E Al Popolo Di Bologna dall'Illustriss. Sig. Card. Paleotti. Di Felice Memoria; E Da Mons. Alfonso Arcives. Presente, per Lo Buon Governo Delle Anime, E Delle Cose Ecclesiastiche* (Bologna: Heredi di Giovanni Rossi, 1603), 120, 124, 135.

⁴ Paleotti, *Discorso Intorno Alle Imagini Sacre E Profane*.

⁵ Marinella Pigozzi, "Il Decoro E La Storia. Gli Esiti Del Concilio Di Trento. La Pittura Devozionale a Bologna Da Bartolomeo Passerotti Ai Carracci a Francesco Cavazzoni", en *Il Concilio Di Trento E Le Arti 1563-2013*, ed. Marinella Pigozzi (Bologna: Bononia University Press, 2015), 7.

preocupados por reunir en una única nave al mayor número de fieles posibles, a modo de un aula donde la relación con el fiel fuera superior. Este planteamiento lo materializaron en la obra que llevaron a cabo Jacopo Vignola y Giacomo della Porta, la Iglesia del Gesù de Roma, casa madre de la compañía, desde donde se difundió la idea una sola nave con capillas a los lados⁶. Junto a los jesuitas, uno de los grupos que mayor presencia tuvieron tras el concilio, bajo el cual se conformaron, fueron los clérigos regulares de San Pablo, a quienes, entre otros hechos, se les debe la solemne exposición del Santísimo, en la ceremonia de las cuarenta horas⁷. Una nueva celebración que trajo directamente consigo la proliferación y el desarrollo de las custodias destinados a la exposición del Santísimo⁸. No hay que olvidar como, a partir de 1600, se ejecutaron un elevado número de ostensorios, dado que el Concilio había propiciado un nuevo culto eucarístico en el interior de los templos que anhelaba de piezas más pequeñas y prácticas para su manipulación por el sacerdote. Situación, a la que hay que añadir el abaratamiento de los costes, al emplearse menos plata, siendo más asequibles y, por tanto, más demandadas, aumentando su proliferación, especialmente en España e Italia⁹.

Esta orden tuvo su desarrollo en Bolonia a través de la figura de uno de sus miembros, Ambrogio Magenta, arquitecto que diseñó diversos templos en la ciudad, participando también en el concurso de la catedral, siguiendo siempre el nuevo esquema¹⁰. En 1605, aunque los trabajos no comenzaron hasta 1613, proyectó, junto a Tommaso Martelli, la nueva iglesia del San Salvatore, anulando por completo la edificación medieval y conformando una única nave de grandes proporciones con tres capillas laterales a cada lado. Si bien, lo más destacable fue la inclusión de columnas corintias, como en la catedral, separadas de los muros, contribuyendo a aumentar la monumentalidad del complejo, reafirmada con una fachada decorada con las estatuas de los cuatro evangelistas, realizadas por Giovanni Tedeschi, y las imágenes en bronce de

⁶ Klaus Schwager, “La Chiesa Del Gesù Di Roma”, en *Jacopo Barozzi Da Vignola*, ed. Richard Tuttle y Bruno Adorni (Milano: Electa, 2002), 272–299.

⁷ Félix Carmona Moreno, “Cuarenta Horas: Culto Eucarístico Con Siglos de Tradición”, en *Religiosidad Y Ceremonia En Torno a La Eucaristía*, ed. Francisco Javier Campos and Francisco de Sevilla, II (Madrid: Ediciones Escorialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2003), 633–652.

⁸ Jesús Rivas Carmona, “La Platería Y El Culto Catedralicio: El Ejemplo de Los Ostensorios”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2009*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 653–672.

⁹ María del Carmen Heredia Moreno, “De Arte Y de Devociones Eucarísticas: Las Custodias Portátiles”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2002* (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 165–181.

¹⁰ Sobre las iglesias de la Contrarreforma en Bolonia y la actividad de Magenta en la ciudad, véase: Ippolita Adamoli, “Chiese Della Controriforma a Bologna”, *Strenna Storica Bolognese*, nº 56 (1996): 11–24.

Orazio Provaglia para rematar el frontón con Cristo flanqueado por dos ángeles. Al finalizar los trabajos arquitectónicos se realizaron los estucos interiores por parte de Camillo Ambrosi, mientras que la decoración pictórica fue desarrollada por diversos artistas locales, como Giovanni Andrea Donducci, el Mastelletta, autor de la Resurrección de Cristo; Giacomo Cavedone, quien sufrió un grave accidente durante el desarrollo de sus trabajos en el templo, lo que puso fin a su carrera, autor del Descubrimiento del crucifijo milagroso de Beirut; Giovanni Francesco Gessi, quien con la ayuda de Guido Reni realizó la Ascensión de Cristo¹¹.

Después de que el proyecto de Magenta fuera elegido para reestructurar la catedral, cuya ejecución fue encargada a los arquitectos boloñeses Floriano Ambrosini y Nicolò Donati, los clérigos regulares de San Pablo le encomendaron en 1611 el nuevo templo de San Paolo Maggiore. Éste fue realizado conforme a las pautas marcadas en la cercana iglesia de la misma comunidad, la del San Salvatore, una sola nave con capillas laterales. En el programa artístico del templo, cuya fachada se culminó en 1636 por parte de Ercole Fichi y con las esculturas de Giulio Cesare Conventi, participaron nuevamente los artífices más significativos de los siglos XVII y XVIII en la ciudad, caso de los frescos pintados por Antonio y Giuseppe Rolli, las diversas obras de los hermanos Carracci, Annibale e Ludovico, del Guercino, de Cavedoni y de Giuseppe Crespi. Si bien, la actuación más notable fue la del escultor Alessandro Algardi¹², alumno de Ludovico Carracci, quien realizó entre 1641 y 1647 dos esculturas referentes a la Degollación de San Pablo, obra cumbre del maestro boloñés afincado en Roma¹³. Contemporáneamente, otras dos órdenes recientemente creadas, los jesuitas y los teatinos, comenzaron a edificar sus templos en la ciudad. Los primeros erigieron bajo el proyecto de Girolamo Rainaldi la Iglesia de Santa Lucia, conforme a los planteamientos que Vignola fijó en Roma¹⁴. Por su parte, los teatinos reedificaron a mediados de siglo el templo de San Bartolomeo, al que luego sumaron el nombre de su fundador, San Gaetano. Para ello contaron con el

¹¹ *Guida Artistica Della Chiesa Abbaziale Del Santissimo Salvatore* (Bologna: Luigi Parma, 1929); Marco Poli, *La Chiesa Canonica Del Santissimo Salvatore: Un Complesso Architettonico Innovativo Nel Cuore Di Bologna* (Bologna: Costa Editore, 2001); Fini, *Bologna Sacra*, 191–192.

¹² Andrea Emiliani, “Alessandro Algardi E Bologna”, en *Algardi: L'altra Faccia Del Barocco*, ed. Jennifer Montagu (Roma: De Luca, 1999), 27–32.

¹³ Paola Emilia Rubbi y Oriano Tassinari Clò, “Le Chiese Di Bologna”, en *Le Chiese Di Bologna* (Bologna: L'inchiestroblu, 1992), 148–153; Fabio Morellato, *Le Chiese Di Bologna* (Bologna: L'inchiestroblu, 2009), 126–131; Fini, *Bologna Sacra*, 177–178.

¹⁴ Roberto Scannavini, *Santa Lucia. Crescita E Rinascimento Della Chiesa E Dei Collegi Della Compagnia Di Gesù, 1623-1988: Storia Di Una Trasformazione Urbanistica Incompiuta* (Bologna: Nuovo Alfa, 1988).

diseño de Giovanni Battista Natali, llevado a cabo con modificaciones de Agostino Barelli¹⁵. Estos son solo algunos de los templos que, durante el siglo XVII, una vez que la Contrarreforma desplegó todo su esplendor, se levantaron o se reformaron conforme a las nuevas ideas emanadas de Trento. En todos ellos fue activa la presencia de la escuela boloñesa de pintura, seguidora de los grandes maestros de finales del siglo XVI, como Bartolomeo Passerotti, Francesco Cavazzoni, de los Carracci, antecedentes de la memorable centuria que en pintura vivió Bolonia, con nombres como Guido Reni, Domenichino o el Guercino¹⁶.

Al tiempo que se fueron concluyendo las labores constructivas, escultóricas y pictóricas, los templos fueron demandando aquellos elementos suntuarios indispensables para la liturgia, es decir, mobiliario, textiles y platería, así como otros objetos necesarios para el desarrollo de las ceremonias. Esta demanda fue menor durante la segunda mitad del siglo XVI, cuando la mayoría parte del gasto se dedicó a la construcción de los templos. No obstante, durante ese periodo el arte de la platería volvió a iniciar un crecimiento, que tuvo su punto de partida en la cruz que Gambari realizó para San Petronio. Si bien, a pesar de la importancia de este platero, existieron otra serie de familias de plateros que ocuparon su lugar en el panorama artístico local. Entre ellas hay que señalar a los Abbati¹⁷, presentes en Bolonia desde el siglo XIV, hasta que con Vincenzo, autor de diversas piezas para la Iglesia de San Giacomo, se cerró la estirpe hacia 1566¹⁸. Otra de las estirpes relevantes durante el siglo XVI fue la de los Allè, iniciada por el milanés Nicolò Allè y Lucia Calcina, matrimonio en el que nacieron tres hijos plateros, Girolamo, Paolo Emilio y Filippo, siendo el primero el principal de todos, dado que desempeñó el cargo de platero del Senado de Bolonia desde 1582, elección que quizás se debió a su buen hacer ese mismo año con dos candelabros y una panera que realizó para el Gonfaloniero por valor de trescientas ocho liras. Un año después llevó a cabo para el

¹⁵ Luciano Gherardi, *San Bartolomeo - Descrizione Minuta Della Chiesa Di San Bartolomeo Di Piazza Ravegnana - Su Capelle, Pitture, Ornamenti E Sepolcri. Anonimo Teatino Secolo XVIII* (Bologna: Labanti & Manni, 1987).

¹⁶ Anna Coliva, Mina Gregori y Sergey Androssov, *Da Guercino a Caravaggio: Sir Denis Mahon E L'arte Italiana Del XVII Secolo* (Roma: L'Erma di Bretschneider, 2014); Andrea Emiliani, *I Carracci: Capolavori Giovanili Di Ludovico, Agostino E Annibale: Nel Passaggio Dal Manierismo Al Barocco* (Modena: Zanasi foundation, 2015); Massimo Pironcini y Emilio Negro, *La Scuola Di Guido Reni* (Modena: Banco San Geminiano e San Prospero, 1992).

¹⁷ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 86–87.

¹⁸ B.C.A.B., Ms. B. 133, Oretti, *Notizie de Professori Del Disegno Cioe' Pittori, Scultori E' Architetti Bolognesi*, 263.

Senado la hechura de una cruz procesional para regalar al cardenal Paleotti, por cuyo trabajo recibió mil liras¹⁹. Anteriormente ya había trabajado con gran suceso para Laudomia Gozzadini, para quien materializó, entre otros trabajos, un anillo de oro con esmaltes, cristales y perlas²⁰. A pesar de todo, los tres grandes apellidos de orfebres del siglo XVI fueron los Balzani, los Gessi y los Raibolini. La primera contó con más de una docena de miembros activos durante la centuria, que tenía sus antecedentes en el siglo XV y estuvo activa hasta finales del siglo XVII, sobresaliendo Virgilio Balzani, autor, según Bulgari, del pie para la cruz del altar mayor de San Petronio, posiblemente la que hizo Gambari, en 1586, trabajo por el que percibió quinientas sesenta y nueve liras²¹. Mismo recorrido tuvieron los Gessi, con numerosos individuos dedicados al oficio²², siendo los más significativos Bartolomeo segundo y Mario, los dos relacionados con San Giacomo, para cuyos padres materializaron varios trabajos, como un portapaz el primero en 1558 y una naveta el segundo²³. Por último, aunque podrían citarse varias más, se encuentra la familia Raibolini, iniciada por el orfebre y pintor Francesco, más conocido como el Francia, en el último cuarto del siglo XV, prolongándose con sus descendientes durante un siglo, tiempo durante el cual se dedicaron tanto a la platería como a la pintura²⁴.

Este grupo de plateros fue el encargo de proceder con la tan ansiada renovación de los estatutos en 1572, después de varios siglos sin un régimen jurídico actualizado. La estabilidad aportada por las nuevas ordenanzas y la creciente demanda de piezas de platería una vez que los nuevos templos se estaban terminando de erigir o de reformar, ocasionó que, a lo largo del siglo XVII, fueron muchos los plateros presentes en la ciudad, desarrollando el oficio con mayor o menor porcentaje de éxito. Si bien, la platería boloñesa del siglo XVII, como consecuencia de las requisiciones de Napoleón, así como de los aderezos, ventas y fundiciones del siglo XVIII, mucho más importante en comparación con el siglo XVII, se encuentra en la actualidad muy mermada. No obstante, aún se conservan en las parroquias de Bolonia cientos de piezas confeccionadas durante

¹⁹ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 92–93.

²⁰ Giovanni Gozzadini, “Di Alcuni Gioielli Notati in Un Libro Di Ricordi Del Secolo 16. E Di Un Quadro Di Lavinia Fontana”, *Atti E Memorie Della Deputazione Di Storia Patria per La Provincie Di Romagna I* (1883): 1–16.

²¹ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 99–103.

²² *Ibid.*, 185–89.

²³ B.C.A.B., Ms. B. 133, Oretti, *Notizie de Professori Del Disegno Cioe' Pittori, Scultori E' Architetti Bolognesi*, 245 y 249.

²⁴ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 248–251.

esta centuria, las cuales sirven para realizar una aproximación al panorama artístico general de la ciudad.

A pesar de la amplia nómina de maestros, escrupulosamente detallada por Bulgari, el peso de la actividad, a tenor de los objetos conservados, fue llevado por apenas una docena de artífices, especialmente prolíferos en el último cuarto de siglo. Esta situación coincide con las dificultades económicas y sociales que vivió Bolonia durante las décadas centrales de la centuria, marcada por la peste que en 1630 asoló la ciudad²⁵, por el nuevo rol de Ferrara dentro de las regiones de la Italia septentrional, por la fragmentación de las familias y las aspiraciones personales, así como por el papel desempeñado por el clero boloñés en Roma y viceversa²⁶.

Durante la primera mitad del siglo XVII, a pesar del amplio número de maestros presentes en la ciudad, el arte de la platería en Bolonia estuvo dominado, en base al número de piezas conservadas en la actualidad, por dos plateros, Innocenzo Sighicelli y Joannes Jacobs, a los que se pueden añadir otros artistas de segunda línea como los Viscardi. El primero entró en la compañía local en 1578, con apenas doce años, lo que hace pensar que su padre fuera también miembro de la organización, lo que explicaría su ingreso tan precoz. Sighicelli fue un maestro muy activo en los asuntos relativos a la compañía acaecidos por entonces, como en la queja elevada por algunos miembros en contra de la reforma de los estatutos en 1611. Desde entonces fue adquiriendo cierta relevancia en la agrupación, desempeñando en diversas ocasiones los cargos principales²⁷. Esta posición y la prolongada carrera artística hasta mediados de siglo, le permitieron convertirse en uno de los plateros más cotizados del momento, como confirman las numerosas piezas que en la actualidad se conservan con su marca, unas y una i mayúsculas entrelazadas. De este modo, Sighicelli elaboró diversas piezas para los templos de Bolonia y de sus alrededores, iglesias en gran medida de menor entidad, que reflejan como este maestro, a pesar de la intensa producción, no estaba en la órbita de los principales centros de culto. Igualmente, de la quincena de piezas atribuidas con

²⁵ Antonio Brighetti, *Bologna E La Peste Del 1630: Con Documenti Inediti dell'Archivio Segreto Vaticano* (Bologna: A. Gaggi, 1968).

²⁶ Andrea Gardi, "Lineamenti Della Storia Politica Di Bologna: Da Giulio II a Innocenzo X", en *Storia Di Bologna. Bologna nell'Età Moderna. Istituzioni, Forme Del Potere, Economia E Società*, ed. Renato Zangheri (Bologna: Bononia University Press, 2008), 3–59.

²⁷ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 269.

seguridad al artista, casi en su totalidad se corresponden con cálices, lo que lleva a pensar que Sighicelli focalizó su trabajo en este objeto tan necesario para la eucaristía.

En la mayoría de estos cálices, presentes en la diócesis de Bolonia y en las vecinas de Carpi y Modena, el platero siguió siempre el mismo patrón con escasas variaciones, propias del avance de los años. De este modo, Sighicelli es el máximo exponente del prototipo de cáliz boloñés del siglo XVII, cuya composición, típicamente italiana, es de líneas sencillas y claras, sin la complejidad de los cálices del siglo XVIII. Ello se ve perfectamente en el cáliz ubicado en la nueva Iglesia de Santi Monica e Agostino, un pie circular con una primera franja decorada con hojas de acanto cinceladas que circundan una base sin decoración, de la que emerge el astil con un nudo de bellota con hojas, que vuelven a aparecer conformando la subcopa que alberga la copa sobredorada. En definitiva, una obra sin complejidad, marcada con el león rampante que garantiza su calidad por parte de la ciudad y con el sello del ensayador, por entonces Carlo Viscardi, que empleaba su marca personal, el dragón de los Boncompagni [Fig. 108 y 109]. No obstante, los cálices de Sighicelli fueron adquiriendo un carácter decorativo mayor, dominado por tres cabezas de querubines tanto en la base, en el nudo y en la subcopa, cabezas que en algunos casos sobresalen portentosamente, como en el cáliz de la Iglesia de Santi Gregorio e Siro en el centro de Bolonia [Fig. 110]. Una idea que se puede contemplar en otras piezas ubicadas en la Basílica de Santa Maria Maggiore o en la Iglesia de San Giacomo y San Biagio en Bagnarola, donde Sighicelli alternó el fondo en plata con las cabezas de los ángeles en dorado [Fig. 111]. Junto a la relación de cálices, también se han identificado una patena y un copón. La primera en la Iglesia de Santa Lucia en la pequeña localidad apenina de Pietracolora, donde quizás llegara completando a un cáliz. Por su parte, el copón, que usa la misma raíz de los cálices, enmarcándose dentro de los ejemplos boloñeses del momento, se ubica en la Iglesia de San Petronio de Osteria Nuova y fue uno de sus últimos trabajos, dado que la marca del ensayador, un árbol, se corresponde con la de Paolo Riva, presente en dicho cargo desde 1641. Si bien, como se ha indicado, la mayoría de piezas conservadas se corresponden con cálices, aunque la visita a los talleres de los plateros de 1625, entre los que se encontraba Sighicelli, refleja no solo la importancia de su taller sino la variedad de objetos que en él se confeccionaban. Así, en los inventarios realizados con motivo de las inspecciones de aquel año, pueden encontrarse un extenso abanico de objetos, principalmente destinados al adorno personal, más fáciles de vender, mientras que las piezas más importantes, como los cálices, de los

cuales no se indica ningún, se harían, casi con toda seguridad, exclusivamente por encargo²⁸.

Frente a Sighicelli, maestro que antepuso al desarrollo artístico de sus piezas una elevada producción de cálices, destacó por entonces con gran éxito Joannes Jacobs, platero nacido en Bruselas en 1575 que se instaló en Bolonia en una fecha indeterminada, aunque dentro de los primeros años del siglo XVII, puesto que para 1607, en su compromiso con Judith Vanderlip, precisó que vivía desde hace tiempo en la parroquia de San Thomaso del Mercato. Su enlace, la familia y la estabilidad económica de Jacobs, fruto de su actividad comercial vinculada a la importante industria de la seda, así como a otros negocios, ocasionaron que el maestro se asentara en Bolonia, desarrollando con total plenitud su oficio hasta 1650. El éxito económico y artístico del platero no estuvo acompañado de la felicidad propiciada en el seno familiar, dada la prematura muerte de un primer hijo en 1608, la de su mujer en 1615 y la de su segundo hijo en 1630 a consecuencia de la peste, una pesada carga sentimental que palió con el acompañamiento de sus primos Emerenziana y Michele Vandeperre, llegados desde Bruselas en 1634. Durante estas décadas, el platero entabló relación con varios de los artistas más afamados del momento, sumergiéndose en la vida cultural e intelectual de la ciudad. Entre ellos se encontraba Guido Reni, quien vivía próximo a su casa. Con él, según Malvasia, tuvo una intensa relación, que incluso llevó al platero a encargarle una pintura del Bautismo de Cristo. En otras ocasiones también ayudó a diversos pintores en sus estancias por Italia. De este modo, Jacobs acabó convirtiéndose en un referente de la Bolonia de la primera mitad de siglo, ocasionando que por su taller pasaran los nombres más importantes del momento. En cuanto a su faceta profesional, el maestro no fue un platero común, sino que gozó de una importante formación, como demuestra que contara con una biblioteca particular donde tenía, e incluso prestaba, obras como el *Arte de la Orfebrería* del florentino Cellini. Además, en el inventario de sus bienes puede apreciarse su interés por la pintura, llegando a coleccionar un importante elenco de lienzos de la escuela boloñesa, puntera durante aquellos años²⁹.

²⁸ A.S.B. Assunteria delle Arti, *Notizie attinenti all'Arte de Orefici*, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Inventario di Bottege, Innocenzo Sighicelli, 1625.

²⁹ La biografía de Jacobs ha sido ampliamente estudiada por Anna Maria Bertoli, véase: Bertoli Barsotti, *Joannes Jacobs Bruxellensis 1575-1650*.

Al tiempo que gestionaba satisfactoriamente un importante patrimonio, práctica habitual entre los orfebres, dominó el panorama artístico local con numerosos encargos que le confirmaron como uno de los maestros más significativos de la orfebrería boloñesa de la Edad Moderna. Esta fue la característica principal de Jacobs, que, frente al resto de plateros, caso de Sighicelli, dedicados a la elaboración de piezas de plata de menor entidad y con un carácter especialmente funcional, destinadas a surtir a los templos que tras la Contrarreforma comenzaron a solicitar numerosas piezas de plata, destacó por la ejecución de obras de mayor entidad y singularidad, en gran medida destinadas a los principales centros de culto de Bolonia. Este hecho, la especialización en piezas únicas y significativas, puede ser la causa de que su nombre no aparezca en la visita que se llevó a cabo a los talleres de los plateros de la ciudad en 1625, aunque no hay que descartar la posibilidad de que por entonces estuviera vinculado a otro taller o de que la documentación no esté al completo. Tan solo en los últimos años de su vida, cuando trabajó juntamente con Pietro Zagnoni (entre 1645 y 1650), el libro de cuentas del taller, referente a los años comprendidos entre 1642 y 1650, refleja como la demanda se enfocó a un amplio repertorio de objetos de uso cotidiano, una vez que la demanda de obras relevantes disminuyó³⁰. Dentro de este conjunto de obras de menor entidad, ya, en 1637, y con total seguridad correspondiente a Jacobs, como atestigua su marca personal, el maestro había realizado una bandeja de plata cuya única decoración es el grabado de la imagen del Santísimo Salvador, situado en el centro de la pieza bendición con la mano derecha mientras que con la izquierda sostiene un globo terrestre rematado con una cruz [Fig. 112]. De 1641 es el cáliz que llevó a cabo para las monjas de San Pietro Martire, decorado con figuras en relieve de ángeles y con elementos vegetales, guirnaldas y flores de lis [Fig. 113]³¹. Contemporáneo, puesto que lleva la marca de Paolo Riva, ensayador desde 1641, es otro cáliz atribuido erróneamente a Jacobs, puesto que la concha que actúa como marca personal es difícilmente reconocible [Fig. 114 y 115]. Si bien, se trata de una pieza sencilla, con una escueta decoración en la que destaca el escudo que se encuentra grabado en el pie, formado por un cáliz con su patena y la ostia encima, en clara alusión a la Eucaristía. De este periodo final también se han atribuido de forma equivocada un incensario con su naveta en la Iglesia de San Girolamo de Arcoveggio. Unas piezas

³⁰ Las piezas encargadas durante este periodo fueron: “quindici ostensori, sette reliquiari, tredici calici, sette mute di candelieri, quindici servizi di posate e numerosi altri oggetti come turiboli e navicelle, cartaglorie, pissidi, ampolline, lampade, campanelli, vasi, bacili, saliere, bugie e ornati di messale”, Ibid., p. 25.

³¹ Ibid., 27–29.

sencillas realizadas en latón plateado, que al igual que el cáliz ofrecen un buen ejemplo de la supremacía artística de Jacobs con respecto al resto de maestros del momento [Fig. 116 y 117].

No obstante, como ya se ha señalado, Jacobs fue el encargado de confeccionar durante dos décadas los encargos de platería más prestigiosos patrocinados en Bolonia por entonces. La primera pieza documentada, cuya relevancia refleja ya que Jacobs debía de gozar de una imagen acreditada en la ciudad, fue el aparato realizado en oro y plata para decorar el venerado icono boloñés de la Madonna di San Luca. La pieza está formada por una cubierta de plata que solo deja ver los rostros de la Virgen y el Niño, destacando la franja inferior, donde se representan a dos ángeles en bajorrelieve con instrumentos musicales de cuerda, arpa y viola, y por la parte superior, rematada con dos ángeles sobredorados que sostienen una corona que fue sustituida en el siglo XVIII. La obra, de especial singularidad, fue comisionada por los hermanos Grimaldi, Vespasiano e Vincenzo, tal y como se menciona en la inscripción que aparece encima de la cabeza de los ángeles del cuerpo inferior, situándose debajo de ellos otra leyenda que alude a Jacobs como autor de la misma [Fig. 118 y 119]³². Ese mismo año inició su repertorio de relicarios con el que el senador Ercole Bonfioli le encargó para San Caterina, cuya reliquia se conservaba desde que la trajo San Petronio en la Basílica de Santo Stefano. En esta ocasión Jacobs mantuvo la concepción típica de los relicarios boloñeses, base y astil de copa con receptáculo cilíndrico encima, que en su frente se abre para dejar ver los restos de la santa. La decoración se circunscribe a la escultura dorada de la propia santa que remata la pieza, representada con los atributos que la caracterizan, la rueda y la palma de los mártires. Si bien, lo nota más llamativa son las dos cabezas de ángeles situadas de perfil entre las alas, cuyas plumas han sido especialmente trabajadas, que sirven para enmarcar el vano central, aportando simetría, orden y sentido al relicario, al delimitar el foco de atención [Fig. 120]³³.

Un año después volvió a trabajar en la hechura de un nuevo relicario para la citada basílica. En esta ocasión se trataba de la reliquia de la Santa Venda de la Virgen, aquella que según la tradición llevaba la Virgen cuando Cristo iba camino del Calvario, y que llegó a Bolonia nuevamente por mediación de San Petronio. Trece años antes de la confección del relicario en 1626, la reliquia fue robada, conmocionando a toda la ciudad,

³² Ibid., 29–31.

³³ Ibid., 31–33.

que finalmente vio como retornaba la venda poco después de su latrocinio. Ante la situación generada, el Senado inició los trámites para encargar un relicario decoroso y seguro para la venda. No obstante, tras no hallar en Bolonia un platero acorde con lo características suficientes, se acudió a Roma, a través del embajador Ferdinando Cospi, para encontrar a un artista capaz de idear un par de diseños y de ejecutar la pieza. Si bien, a pesar de la admiración del proyecto presentado por un platero romano desconocido y de la decisión de acometerlo, las negociaciones se estancaron, por lo que finalmente el Senado acordó recurrir a Jacobs, autor del tabernáculo por mil doscientas liras. El relicario, uno de los trabajos más sobresalientes del artista, muestra una configuración totalmente novedosa hasta el momento en Bolonia. Sobre una base a modo de pedestal se erige en el centro un gran astil que eleva una teca ovalada que expone la reliquia, mientras que a cada uno de los lados del eje central se sitúan dos ángeles que aparentar tener una función sustentante. Más allá de la novedosa disposición del relicario, que demuestra como Jacobs estaba al corriente de los diseños e ideas que por entonces empezaban a difundirse de la mano de Giacomo Laurentiani y de Alessandro Algardi³⁴, aunque quizás el maestro de Bruselas se limitó a seguir el diseño propuesto desde Roma, la pieza refleja a la perfección la pericia técnica del platero. Por su parte, el relicario cuenta también con una profusa decoración, que empieza en la base, en cuyo frente dos pequeños ángeles sostienen un paño en el que se señala el año de elaboración de la pieza, junto a ellos se puede apreciar una decoración cercana al candelieri del siglo XVI. El astil y la circunferencia que enmarca la reliquia a modo de ostensorio cuenta también con una importante decoración, a base de motivos vegetales y de cabezas de querubines con sus alas, característica común en las obras de Jacobs, y con el escudo de Bolonia en el centro inferior del astil, aludiendo al patrocinio de la obra. No obstante, lo más llamativo de todo son las dos esculturas de los ángeles, con un perfecto tratamiento del cuerpo humano, particularmente del rostro y del cabello. Asimismo, los pliegues y la ornamentación de las túnicas de los ángeles son de gran interés, como lo es el detallismo de las alas. Ambas imágenes están concebidas para centrar la atención del espectador en la reliquia, a la que invitan a observar con la sutil llamada que realizan con sus brazos [Fig. 121]³⁵. Esta concepción del relicario fue tomada por Virgilio Fanelli para el relicario de San Ildefonso que la Catedral Primada de Toledo, ciudad donde llevaba trabajando desde hacía veinte

³⁴ Albero Muñoz y Pérez Sánchez, "Giacomo Laurentiani Y Sus Opere per Argentieri et Altri", 59–76.

³⁵ Bertoli Barsotti, *Joannes Jacobs Bruxellensis 1575-1650*, 35–41.

años, le solicitó en 1674 [Fig. 122]³⁶. Un planteamiento nada descabellado si se tiene en cuenta que, durante los años de apogeo de Jacobs, Fanelli estaba presente en Bolonia, debido al encargo que recibió de un tabernáculo para la Basílica de San Francesco, una obra que le permitió asentarse en la ciudad, donde su hijo acabaría desarrollando su oficio³⁷.

Cuatro relicarios más realizó Jacobs durante estos años. El de Santa Ana para la catedral, ya abordado anteriormente, en torno a 1630, tras la peste que ese año asoló la ciudad y se llevó la vida de su hijo [Fig. 21]; el del fragmento de la Santa Cruz, nuevamente por comisión del Senado para la Basílica de Santo Stefano, y dos más que carecen de una fecha exacta, el de la Espina de la Basílica de Santo Domenico y el de San Petronio para San Giovanni in Monte. Este último, atribuido por la investigadora Bertoli, está dentro de la tipología boloñesa, con un pie de copa y una teca o receptáculo cilíndrico alargado que acoge en su interior el humero del santo, que aparece representado en la parte superior en una escultura que remata la pieza [Fig. 123]³⁸. La solución del relicario-ostensorio, ya planteada en cierto modo en el relicario de la Venda, acabó tomando forma definitiva en los relicarios de la Espina y del fragmento de la Santa Cruz. El primero de ellos tiene una base octogonal escalonada, decorada con hojas de palmito y cuatro cabezas de ángeles con sus alas. La misma ornamentación vegetal se repite en el nudo y a lo largo del astil, que sostiene un receptáculo octogonal, que tiene en los perfiles principales nuevamente los ángeles alados y en los lados intermedios unas volutas a modo de transición. Al interior de este espacio, una nueva teca semioval recoge una pequeña cruz dorada con cabezas de querubines en los remates, lugar definitivo donde se expone y custodia la reliquia [Fig. 124]³⁹. Bastante más elaborado fue el trabajo realizado para la reliquia de la madera de la Cruz de Cristo, llegada a Bolonia por mediación de San Petronio, y que, como el resto de reliquias del momento, estaban siendo aderezadas en lo que parece un plan general para contribuir desde la ciudad con el decoro de las reliquias más veneradas por los ciudadanos. Así, en 1634 se llevó a cabo este relicario con base mistilínea y escalonada, con una primera línea de hojas de parra, que se divide en cuatro grandes cartelas, bien delimitadas a través de unas gruesas líneas rematadas en volutas,

³⁶ Ignacio José García Zapata, “Alhajas, Ropas Y El Trono de La Virgen Del Sagrario, Obra Del Platero Italiano Virgilio Fanelli”, *Toletana: Cuestiones de Teología E Historia*, nº 29 (2013): 273–307.

³⁷ Conferencia Congreso España e Italia.

³⁸ Bertoli Barsotti, *Joannes Jacobs Bruxellensis 1575-1650*, 33–35.

³⁹ *Ibid.*, 42–45.

en cuyo interior se disponen las imágenes en relieve de Santo Domingo, el arcángel San Miguel, la Virgen con el Niño y Cristo Salvador bendiciendo. Por su parte, los espacios intermedios cuentan cada uno con un medallón dorado con una cabeza femenina, una innovación hasta el momento no conocida en las obras de Jacobs. El carácter figurativo de la pieza continua hacia el grueso nudo, que cuenta con otras cuatro imágenes, en esta ocasión de San Pedro, San Pablo, San Nicolás y San Bartolomé, todos reconocibles por sus atributos. Finalmente, un receptáculo con forma de cruz actúa como espacio destinado para exponer y custodiar la preciada reliquia [Fig. 125]⁴⁰.

En definitiva, Jacobs fue durante un cuarto de siglo el platero más importante de Bolonia, como bien demuestran los continuos y significativos encargos que le realizaron, especialmente desde el Senado boloñés, para las reliquias y las imágenes, caso de la Madonna di San Luca, más importantes de la ciudad. De este modo, no es de extrañar que el platero de Bruselas sea considerado uno de los grandes maestros del arte de la platería boloñesa, a la que contribuyó enormemente con su maestría, mejorándola y perfeccionándola en un momento en el que Bolonia se había convertido en el referente artístico del centro-norte de Italia, gracias a la escuela pictórica con la que Jacobs mantuvo una estrecha vinculación, aspecto que sin duda tuvo que repercutir en su obra, como se puede apreciar en uno de sus últimos trabajos, una lámina de cobre dorado con la representación en relieve de la Virgen con el Niño, realizada en 1646 y conservada en el Colegio de los Flamencos, institución que fundó con sus bienes al final de su vida [Fig. 126]⁴¹.

A pesar de la preponderancia de Jacobs durante la primera mitad del siglo XVII, Bolonia contó durante este periodo con un extenso número de plateros que, al igual que Sighicelli, desarrollaron su oficio ante la demanda de piezas de plata solicitadas por los nuevos templos, así como a los ya establecidos que necesitaban dotar a sus ajuares de los nuevos objetos necesarios para la liturgia tras la Contrarreforma. No obstante, como en el caso de Sighicelli, estos maestros se dedicaron fundamentalmente a la hechura de piezas menores, cálices, copones, incensarios, candelabros y platería civil destinada a la incipiente sociedad boloñesa, así como a los órganos de gobierno ciudadano, como el Senado, el Comune o el *Magistrato de Signori Anziani*, del cual, gracias a diferente

⁴⁰ Ibid., 45–48.

⁴¹ Acerca de la vida y obra de Jacobs, especialmente para las piezas citadas, ver el estudio de Bertoli: Bertoli Barsotti, *Joannes Jacobs Bruxellensis 1575-1650*.

inventarios conservados, puede saberse la colección de platería civil que poseían a finales del siglo XVIII, compuesta por objetos de uso doméstico, desde vasos, platos, candelabros, cubiertos, fuentes, bandejas, cajas, campanas, tazas, azucareras, saleras, cafeteras hasta utensilios para el despacho, como tinteros⁴². Este amplio repertorio de objetos quedó perfectamente documentado en la visita que en 1625 se llevó a cabo a los talleres de los plateros de la ciudad⁴³, para cumplir así con el capítulo ocho de las ordenanzas, que obligaba al rector junto a dos oficiales a controlar que las piezas que se estaban realizando en los talleres se elaboraban con el valor indicado, controlando y evitando los excesos, las ilegalidades y cualquier tipo de acción que afectara al conjunto de los asociados⁴⁴. Para ello los visitantes realizaban una comprobación del inventario de las piezas presentes en el momento de la visita, para pesarlas y comprobar que efectivamente estaban dentro de lo establecido.

Estas visitas servían además para conocer otros aspectos de gran interés, dado que, por ejemplo, reflejaban las uniones entre plateros que habían decidido formar una asociación y tener un taller en común, por ejemplo, Marco Aurelio Gandolfi se unió a Alessandro Faccioli, Giovanni Antonio Vanduzzi a Giacomo Corsini, Costanzo Andrioli a Vincenzo Magnani, Alessandro Sforza a Silvestro Poggioli, Giulio Cesare Roveglia a Paolo Dotti y, finalmente, Sebastiano Berretti a Giovanni Battista Landini. Por último, aunque en contadas ocasiones, también servían para indicar la insignia del taller, por ejemplo, Girolamo Gandolfi usaba el toro, Francesco Dozza el carro, Costanzo Andrioli y Vincenzo Magnani San Carlo, Erenio Costa el melón y Costanzo Baroni el diamante.

Treinta y cinco fueron los talleres visitados en 1625, con dos visitas, mayoritariamente en abril y en agosto, realizadas bajo la dirección del rector Francesco

⁴² B.C.A.B. Raccolta Malvezzi De' Medici, Cart. 87, fasc. 9. *Nota degli argenti consegnati ad Antonio Fillippi credenziere dell' Ill.mo ed Ecc.so Magistrato de Signori Anziani Consoli e di quelli di ragione degli Anziani conservati nell'armario a due chiavi*, 1788.

⁴³ Los talleres inspeccionados fueron los de: Girolamo Stella, Girolamo Brizzi, Girolamo Gandolfi, Marco Aurelio Gandolfi + Alessandro Faccioli, Giovanni Battista Faccioli, Francesco Merlini, Francesco Boatto, Galeazzo dalle Donne, Giovanni Antonio Vanduzzi + Giacomo Corsini, Francesco Dozza, Giovanni Francesco Prandi, Giovanni Battista Olivi, Costanzo Andrioli + Vincenzo Magnani, Giovanni Pietro ¿?, Alessandro Canossa, Alessandro Vernizzi, Francesco Carboni, Erenio Costa, Domenico Riva, Domenico Frabetti, Domenico Maria Cavaza, Costanzo Baroni, Bartolomeo Lotti, Angelo Michele Rivaldi, Alessandro Sforza + Silvestro Poggioli, Innocenzo Sighicelli, Pietro Francesco Baldini, Vincenzo Landi, Paolo Benedetti, Tiseo Balzani, Simone Giminelli, Alessandro Polister, Giosetto Astolfi + Francesco Astolfi, Giulio Cesare Roveglia + Paolo Dotti y Sebastiano Berretti + Giovanni Battista Landini.

⁴⁴ B.C.A.B. *Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572)*. 17. N. III. 04 op. 1. *Cap. VI. Del modo di render ragione per il Massaro, Ministrali*, 8-10.

Merlini, quien hacía dividir las piezas en dos inventarios, el de las alhajas de oro y el de las labores en plata, que a su vez se subdividían en función de la ley de la plata, boloñesa, romana o milanesa. Si bien, los inventarios eran realizados por los propios plateros, y posteriormente refrendados por el rector. El propio taller de Merlini fue uno de los revisados en estas visitas, en las cuales quedó patente como las piezas que se realizaban para su exposición al público en las tiendas eran generalmente pequeños objetos de uso doméstico y de aderezo personal. En este sentido es destacable el elevado número de anillos que se registran en la mayoría de visitas, destacando Merlini con doscientos diecinueve anillos con piedras y esmaltes de diferentes tipos y colores. Una cantidad que descendió a ciento treinta y ocho en la visita realizada cinco meses después, supervisada por Vincenzo Landi e Innocenzo Sighicelli. Merlini también contaba con piezas de plata con la ley de Roma y de Bolonia, entre las que se encontraban diversas hechuras de uso civil y religioso, como unos acetres, unas coronas y unas saleras⁴⁵. También tenía un importante conjunto de anillos Girolamo Brizzi, que además tenía un relicario de oro, un collar de oro, un cordón de oro, otros collares con diversas piedras preciosas y otros con granates. En plata tenía una naveta, un aspersorio para el agua santa y collares, mientras que con la ley de Bolonia tenía en plata treinta y cuatro cruces, que debían de ser pequeñas para completar con los numerosos collares, diez relicarios, rosarios y setenta y cuatro sellos de plata⁴⁶.

Otro de los plateros con mayor índice de producción era Francesco Boatto, quien tenía en aquel momento doscientos setenta y nueve anillos de diferentes tipos, piedras y esmaltes. En relación con las piezas de plata contaba con tres candelabros lisos y un par trabajados, un salero, un calamar para la tinta, un aspersorio, varios acetres, una frutera, un vaso para el olio santo, una naveta y un relicario entre otros⁴⁷. Entre los inventarios más interesantes que pueden citarse se encuentran el de Alessandro Vernizzi, quien tenía anillos con amatistas, turquesas, otros con el nombre de Jesús y de la Virgen y unos camafeos en oro esmaltados en Milán⁴⁸. De esta misma ciudad tenía diversas cosas el

⁴⁵ A.S.B. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Inventario di Bottege, Francesco Merlini, 1625.

⁴⁶ A.S.B. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Inventario di Bottege, Girolamo Brizzi, 1625.

⁴⁷ A.S.B. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Inventario di Bottege, Francesco Boatto, 1625.

⁴⁸ A.S.B. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Inventario di Bottege, Alessandro Vernizzi, 1625.

maestro Francesco Carboni⁴⁹, mientras que Tiseo Balzani poseía otras tanta conforme al valor de la plata de Roma, como dos navetas y un recipiente⁵⁰. En definitiva, la gran mayoría de los artífices se dedicaban a la hechura de piezas menudas para el adorno personal, lo que conlleva que en los inventarios casi todas las labores citadas sean anillos, pendientes, horquillas, collares, cruces, rosarios, medallas y todo tipo de objetos parecidos. Por el contrario, las piezas de platería son ínfimas y de escaso valor, limitándose a alguna caja, relicario, naveta, bandeja, copa, candelabro, acetre y aspersorio, llamando la atención la ausencia de cálices, copones, ostensorios, lámparas, incensarios u otros objetos de mayor entidad, los cuales no aparecen en los inventarios, quizás porque no había una demanda excesiva, algo extraño si se tiene en cuenta la producción de Sighicelli o, quizás, porque no alcanzaban el valor suficiente y no los reflejaban para evitar que les fueran requeridos. Este hecho explicaría también que durante la primera mitad del siglo XVII solo se hayan documentado en la diócesis de Bolonia piezas de Sighicelli y de Jacobs, dado que, a pesar de conservarse varias decenas de piezas de estas primeras décadas, éstas no están marcadas, lo que lleva a pensar que no alcanzaban el valor de ley necesario. De un modo o de otro, lo cierto es que todos los inventarios dejan patente la dedicación total de los plateros al trabajo de joyería en comparación con el de piezas de platería [Fig. 126, 127 y 128].

Dentro del conjunto de piezas sin marcar más relevantes conservadas en Bolonia, se hallan algunos ejemplos que testimonian la presencia de maestros de gran nivel más allá de Jacobs. Uno de estos casos es la corona que la Compañía de los Carniceros regaló a la Virgen del Socorro, situada en el santuario homónimo donde el gremio estaba presente, un templo que, como muchos otros, fue ampliado tras la Contrarreforma gracias al proyecto de Domenico Tibaldi. En 1612, uno año después de la consagración del nuevo espacio, la imagen de la Virgen con el Niño fue coronada en una solemne ceremonia por el cardenal legado Maffeo Barberini en la Basilica de San Petronio, momento en el que le fue impuesta la corona de plata, oro y piedras preciosas -hay que tener presente la importancia y el valor de las piezas de platería y las joyas para el exorno de las imágenes

⁴⁹ A.S.B. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Inventario di Bottege, Francesco Carboni, 1625.

⁵⁰ A.S.B. Assunteria delle Arti, Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 31, Filcia. 23, Tom. I. Inventario di Bottege, Tiseo Balzani, 1625.

de devoción⁵¹ - que regaló la congregación, que se había puesto bajo su protección, escena que fue representada por el pintor boloñés Francesco Pizzi⁵². La corona responde a la tipología barroca de corona imperial que se generalizó especialmente durante el siglo XVIII, siendo éste un ejemplo prematuro y particular, estructurándose en un aro de platería calada enmarcada en dos perfiles dorados. Misma decoración se repite en el canasto, formado por una crestería con cuatro ejes mayores en cada uno de los frentes, con angelotes en su base, intercalados con cuatro menores. De los principales surgen los cuatro imperiales que sustentan en su vértice la cruz que remata la pieza, que además cuenta con piedras de diferentes colores repartidas equitativamente en cada una de sus secciones. Por su parte, las dos inscripciones que aluden al cardenal de Bolonia y al gremio de carniceros se hallan en dos cartelas situadas en los imperiales laterales [Fig. 129 y 130]. En definitiva, se trata de una pieza que sintetiza la manifestación propia de la piedad popular tan arraigada en este tipo de congregaciones, que proyectaban a través de estas donaciones a las imágenes devocionales, una imagen pública más allá del hecho religioso. Dicha pieza constituye un ejemplo único en Bolonia, que contemporáneamente solo encuentra cierto parangón con otra corona, algo más tardía, compuesta por un arco y una crestería con ocho festones rematados en estrellas, atribuible al mismo artífice [Fig. 131].

Durante los años centrales del siglo XVII no hubo grandes proyectos por parte de los templos boloñeses, quizás por falta de recursos o por la ausencia de grandes maestros que vieran cumplidas las expectativas de los patrocinadores. Ante esta situación, el panorama local fue dominado por los hermanos Menegatti, Giacomo Antonio y Giovanni Domenico, y por los Sforza, el padre Alessandro y el hijo Giuseppe, así como otros artífices de menor entidad, caso de Prondelli. Los primeros trabajaron conjuntamente, bajo la marca de la paloma con la rama de olivo en el pico, en dos ocasiones para los franciscanos de la Basílica de San Francesco. En sendas ocasiones llevaron a cabo varios candeleros, seis en 1639 y otros seis en 1666, estos últimos según la bondad de Roma, por mil doscientos escudos⁵³. También materializaron diversos cálices, entre ellos uno

⁵¹ Jesús Rivas Carmona, “Platería Y Exorno de La Imagen: La Cruz de Jesús Nazareno”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2015), 477–494.

⁵² Mario Fanti y Giancarlo Roversi, *Il Santuario Della Madonna Del Soccorso Nel Borgo di San Pietro in Bologna* (Bologna: Grafica Emiliana, 1975).

⁵³ B.C.A.B. Ms. B. 133, Oretti, *Notizie de Professori Del Disegno Cioe’ Pittori, Scultori E’ Architetti Bolognesi*, 169.

que pasó a formar parte del tesoro de la catedral en el siglo XX. En esta pieza queda se puede apreciar ya el avance de los años, con una pieza más elaborada que aquellas de comienzos de siglo, de hecho, toda ella está decorada con las cabezas de querubines con sus alas, que ya se habían dado antes, pero en esta ocasión muchas más trabajadas. La obra solo lleva dos marcas, el león de la ciudad y la paloma de los Menegatti, lo que lleva a pensar que el cáliz fue materializado durante los años que Giacomo Antonio ocupó el puesto de ensayador, puesto para el que también usó el sello de la paloma, hasta que en 1674 fue relevado del cargo por su conducta inadecuada [Fig. 133 y 134]⁵⁴. De los Sforza, Alessandro fue el más productivo, pudiéndose encontrar en la actualidad media docena de cálices y un par de ostensorios, marcados con el cordero que porta la cruz, posteriormente usados por Giuseppe y Ottavio Sforza. La obra de Alessandro se caracteriza por ser algo más dinámica que la de Sighicelli, aunque tampoco dio los pasos suficientes como para posicionarse como un platero de referencia. A grandes rasgos, sus piezas están denominadas por un primer escalón en la base decorada por dos hojas de palmas unidas que se repiten, mismo elemento decorativo que repite en el nudo y la subcopa. Un planteamiento similar sigue en sus custodias, como en la de la Iglesia de San Martino en Soverzano, a las afueras de Bolonia, donde estilizó más el astil, dando mayor altura al viril, circundado con rayos que se alternan con tornapuntas, rematado por una cruz y con la única imagen de la cabeza de un ángel en la parte inferior, dentro, por tanto, de lo que se realizaba en la región. La custodia está marcada por la segunda versión del ensayador Paolo Riva, por lo que tuvo que ser realizada entre 1646 y 1651, año de la muerte de Sforza [Fig. 135 y 136]. Riva también tuvo un papel preponderante durante estas décadas, no solo como contraste sino como orfebre autor de diversos cálices y copones repartidos por diferentes templos de la ciudad y sus alrededores, en los cuales aportó mayor naturalismo a las hojas de parra que colocaba en la subcopa [Fig. 137].

Frente a esta primera mitad de la orfebrería boloñesa del siglo XVII, encabezada por Jacobs y seguida por una serie de maestros que no alcanzaron un gran reconocimiento artístico, el arte de la platería comenzó a despertar y a recuperar el esplendor de otros periodos de la mano de un grupo de artífices que trabajaron durante los compases finales de la centuria, iniciando unas nuevas soluciones estilísticas que llevaron a la platería boloñesa al siglo XVIII. Dentro de este amplio grupo de artífices se encontraban maestros como Francesco Fanelli, Pietro Antonio Calzolari, Girolamo Bevilacqua o los Corsini,

⁵⁴ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 219.

Girolamo y Emilio, autores de numerosas piezas, en especial Calzolari, cuyas hechuras conservadas rondan la decena, especialmente cálices, donde los cabezas de querubines típicas por su repetición de tres en tres en cada una de las partes del cáliz durante toda la centuria, ya adquirieron una significación especial, erigiéndose como altorrelieves escultóricos, que emergen de una decoración a base de volutas, como se puede ver en el cáliz de la Iglesia de San Giovanni Battista de Scanello y, aunque en menor medida, en el que tuvo que materializar en 1692, a tenor de la inscripción de la base, que alude al patrocinador de la obra, el rector del templo Tombellis, base donde también pueden hallarse la marca del platero, formada por una A°G, la del león de Bolonia y la de uno de los contrastes de aquel año, Domenico Riva, quien usaba un olivo [Fig. 138, 139 y 140]. En definitiva, una nueva concepción compartida por todos los plateros del momento

Sin embargo, el más relevante de todos fue Pietro Zagnoni, quien inició su periplo en el gremio en 1648 a la edad de veintinueve años⁵⁵, durante poco más de cuarenta años, dado que falleció en 1691. En el transcurso de estos años llevó a cabo numerosas piezas para los templos de la ciudad, en las cuales fue adaptándose a los nuevos modelos, como queda reflejado en una comparativa entre el cáliz que en 1645 realizó por encargo del vicario para la Iglesia de San Girolamo de Arcoveggio y en una de sus últimas obras, el cáliz de la Iglesia de San Paolo de Oliveto. Si bien, ya en la primera pieza introdujo elementos hasta la fecha escasamente desarrollados, otorgando a la subcopa un papel principal en la decoración, realizada a través de tres cartelas con diversas imágenes grabadas, que se separan por medio de elementos vegetales ahora más trabajados y con un mayor significado simbólico, como la vid y la granada. Un avance estético e ideológico del que todavía no se desprende el friso de hojas de palma que aún emplea en la base, el nudo y como cierre de la subcopa [Fig. 141]. Un recurso del que logró desprenderse totalmente en sus últimas creaciones, cincelandos unas hojas mucho más realistas, como en el cáliz de Oliveto, en el cual quedó bien identificada su marca, formada por una PZ, en alusión a sus iniciales, acompañada del sello de garantía de la ciudad, el león rampante y la máscara del contraste Francesco Agimondi, ensayador desde 1690, sustituyendo al fallecido Lorenzo Ferri, hasta 1726 [Fig. 142 y 143]. No obstante, más allá de estos encargos para parroquias menores, Zagnoni fue reclamado por los grandes centros de

⁵⁵ B.C.A.B. Ms. B. 674, *Matricole delle Arti Bologna, dall loro principio fino e per tutto l'anno 1781 con il loro indice copiosissimo de cognomi e paesi. Precedono le cittadinanze persino all'anno 1600. Fatico, ed opera fatta dal Conte Baldassarre Carraci l'anno 1781*, pp. 273-282.

culto religioso de Bolonia. Por ejemplo, entre 1663 y 1667 confeccionó un frontal de plata para San Francesco por valor de tres mil cuatrocientas liras en plata y por otras tres por su factura, estas últimas divididas en dos pagos, uno al inicio y otro al final del encargo. Por entonces también fue requerido por los dominicos para la hechura de varios candelabros de plata destinados a la Capilla de la Virgen del Rosario, unas piezas que, según Oretti, fueron diseñadas por Guido Reni, enterrado en la citada capilla desde 1642⁵⁶. Con todo, Zagnoni representa un claro ejemplo del alto estima que por entonces estaba adquiriendo la platería boloñesa, hasta el punto de que a Roma -concretamente a la Iglesia Nuova de Roma o de Santa María Vallicella- haciendo el viaje inverso a lo que era habitual en la llegada de piezas de platería, se envió un busto relicario de San Felipe Neri, quizás por mediación del padre boloñés, Lucatellus, cuya inscripción aparece en la obra: P. SEBAS. LUCATELLUS BONON. La escultura fue ejecutada en 1689, como indica una nueva incisión, y ha sido atribuida a Zagnoni porque en ella se encuentra su marca personal, PZ, y las marcas de garantía de Bolonia. En la actualidad está situada en la *sala rossa*, un pequeño espacio museístico en el interior del Oratorio de San Filippo Neri, aunque quizás, en un inicio, el busto fue concebido para la capilla del santo en el templo, donde el boloñés Guido Reni, quien ya estaba vinculado en cierto modo con Zagnoni, llevó a cabo un lienzo de Neri y la Virgen. De este modo, la platería boloñesa daba un paso importante de la mano de una pieza singular, una escultura en plata, una tipología de relicario impropia de la región, de hecho, son muy pocos los ejemplos de imágenes en plata presentes en Bolonia [Fig. 144]⁵⁷.

Llama la atención, de entre los testimonios conservados, el elevado número de imágenes de la Virgen del Rosario, devoción que tuvo un fuerte desarrollo en Europa como conmemoración de la batalla de Lepanto en 1571. Así, pueden hallarse esculturas en las Iglesias de Santa Maria Assunta di Casola dei Bagni, en la Iglesia de San Pietro de Castello d'Argile, en la Iglesia de San Girolamo de Arcoveggio, ésta, de 1643, atribuida al escultor Antonio Levanti y, especialmente, en la Basílica de San Domenico, donde se conserva una escultura de la Virgen con el Niño, elevada sobre una peana, de extraordinaria factura, con un conjunto de pliegues verticales y horizontales, que manifiestan la calidad del artífice, desconocido, que la materializó [Fig. 145]. No

⁵⁶ B.C.A.B. Ms. B. 133, Oretti, *Notizie de Professori Del Disegno Cioe' Pittori, Scultori E' Architetti Bolognesi*, 173.

⁵⁷ Costanza Barbieri, Sofia Barchiesi y Daniela Ferrari, *Santa Maria in Vallicella: Chiesa Nuova* (Roma: Fratelli Palombi Editori, 1995), 149.

obstante, Zagnoni y el resto de maestros boloñeses pudieron contar con el ejemplo de Alessandro Algardi, platero, fundidor y escultor, especialista en bustos, nacido en Bolonia que desarrolló su carrera artística en Roma, aunque su prolongada actividad permite encontrar obras suyas en diferentes puntos de Europa, tanto en la propia ciudad natal como en Toledo (España)⁵⁸.

El siglo XVIII abrió un nuevo horizonte para la platería boloñesa, que durante varias décadas vivió un periodo de gran desarrollo y apogeo, gracias a la proliferación de un elevado número de maestros, algunos de ellos artistas de gran prestigio, no solo en la ciudad, sino también en la región de la Emilia-Romagna. Imprescindible fue la labor de los Gambari, Bonaventura y Giovanni, autores que, tanto a título individual como en el taller que dirigieron, surtieron de piezas a la mayoría de templos de Bolonia y sus alrededores. Si bien, no fueron la única estirpe que se prolongó durante la centuria, dado que también fue relevante el trabajo de los Falconi, Rinieri o Cavallina entre otros. Igualmente, junto a estos grupos, fue básica la presencia de diversos individuos que introdujeron novedades tipológicas en la orfebrería boloñesa, caso de Zanobio Troni.

El progreso del arte de la platería en Bolonia no solo se debió a esta serie de nombres, sino que otras circunstancias influyeron en su desarrollo. En primer lugar, la renovación de las ordenanzas en 1672, así como su reforma en 1687, ofreció un nuevo régimen jurídico para el desarrollo de la profesión, al tiempo que estableció, siguiendo el modelo de las anteriores, una organización interna eficaz para el cumplimiento de los capítulos y para la salvaguardia, especialmente, de todo lo referente al tratamiento de la materia prima. No obstante, todo ello fue posible gracias al progreso económico que vivió la ciudad, mediante la actividad comercial, asociada siempre a las históricas familias boloñesas. Junto a ellas, otros estamentos también contribuyeron en este sentido, como los órganos de gobierno local, la Universidad y la Iglesia. En definitiva, la prosperidad y la estabilidad fueron básicas para el arte de la platería, que se benefició de las ganancias de las familias, que no dudaron en encargarse para sus palacios las piezas de platería civil que aderezaban sus salones y potenciaban su imagen pública. Del mismo modo, el arte de la Contrarreforma tuvo un nuevo esplendor durante estos años, prolongación que tuvo

⁵⁸ Juan Nicolau Castro, “Unos Bronces de Alessandro Algardi En El Monasterio Toledano de Las Madres Capuchinas”, *Archivo Español de Arte*, nº 63 (1990): 1–14; Juan Nicolau Castro, “Esculturas de Oro, Bronce Y Plata Italianas Y Españolas En Los Siglos XVII Y XVIII Existentes En Toledo”, *Archivo Español de Arte*, nº 65 (1992): 53–72.

en la orfebrería uno de sus campos principales, permitiendo el cambio de una platería del siglo XVII mucho más funcional a una platería del siglo XVIII no solo utilitaria sino también preocupada por las concepciones estéticas.

El mayor exponente de este cambio de planteamiento vino a raíz de la nueva configuración de los ostensorios, que pasaron de la mayor de las simplificaciones, como se ha visto anteriormente, a una composición mucho más compleja, que tuvo como principal característica la inclusión de la figura en el astil. Sin embargo, la presencia de la figura como astil tuvo su concepción en el siglo XVII y, concretamente, gracias a dos personajes vinculados a Bolonia, Alessandro Algardi y Giacomo Laurentiani. El primero, nacido en Bolonia en 1595, fue un polifacético artista que desde su juventud aprendió con los artistas más relevantes del momento, como los Carracci. Una formación pictórica que sin embargo no acabó siendo su principal actividad, dado que acabó centrándose en la escultura. Empero, dentro de su prolija carrera, que le llevó por los centros de poder más importantes de la península, especialmente a Roma a partir de 1625, adquirió durante sus primeros años en Bolonia los conocimientos del arte de la platería, que plasmó perfectamente en diferentes obras, tanto en plata como en bronce, que se han documentado en diversas localizaciones, como en Bolonia, Roma, Nápoles y Toledo, destacando el Cristo atado a la Columna del Metropolitan Museum de Nueva York⁵⁹. Por su parte, Laurentiani fue también un fundidor y escultor nacido en el seno de una familia emiliana instalada en Roma desde mediados del siglo XVI. Allí desarrolló su oficio exitosamente, con numerosos encargos surgidos de la floreciente ciudad romana, obras que le llevaron a ser reconocido como miembro de la Academia de San Lucas y de la Academia de los Virtuosos del Panteón⁶⁰.

⁵⁹ Sobre Alessandro Algardi se han publicado numerosas investigaciones destinadas a poner de manifiesto la vida y obra del maestro, especialmente durante su etapa en Roma, así como sus relaciones con los artistas principales del momento. Entre todas ellas, además de las ya citadas, véase: Maria Giulia Barberini, “Alessandro Algardi”, *L'idea Del Bello*, n° 2 (2000): 374–393; Andrea Bacchi, “Rome: Alessandro Algardi”, *The Burlington Magazine*, n° 141 (1999): 695–697; Jennifer Montagu, *Algardi: L'altra Faccia Del Barocco* (Roma: De Luca, 1999); Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, V. I (New Haven: Yale University, 1985).

⁶⁰ Hans Vollmer, *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler von Der Antike Bis Zur Gegenwart; Unter Mitwirkung von Etwa Fachgelehrten Bearbeitet Und Redigiert von H. Vollmer, B.C. Kreplin, J. Müller, L. Scheewe, H. Wolff, O. Kellner* (Leipzig, 1928), 455; Georg Kaspar Nagler, *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon Oder Nachrichten von Den Leben Und Den Werken Der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, Etc.* (Leipzig, 1835-1852), 265–266; Melchior Missirini, *Memorie per Serville Alla Storia Della Romana Accademia Di S. Luca Fi No Alla Norte Di Antonio Canova* (Roma, 1823), 468.

De esta manera, ambos artistas, provenientes de Bolonia o de sus alrededores, desarrollaron contemporáneamente, y en Roma, el mismo oficio, vinculado en gran medida a la escultura fundida. Si bien, el nexo entre ambos, más allá de las evidencias geográficas, temporales y profesionales, se encuentran en los diseños que llevaron a cabo sobre platería religiosa. Algardi, dentro de una fecha que debe enmarcarse entre 1630 y 1654, realizó un par de diseños, conservados en el Istituto Nazionale per la Grafica en Roma, de un relicario y de un ostensorio, en los cuales, incluía la figura de un ángel como astil⁶¹. En el primero, la figura del ángel se erigía sobre una nube colocada encima de una base troncopiramidal, sosteniendo, semiarrodillada, un pequeño tabernáculo en forma de caja con una abertura central para la reliquia [Fig. 146]⁶², mientras que, en el segundo diseño, el astil del ostensorio ha sido sustituido por dos ángeles en pie que alzan una de sus manos para sostener el cuerpo superior [Fig. 147]⁶³. De este segundo diseño, hizo una reproducción similar, modificando solamente la disposición de los brazos de los ángeles y la base⁶⁴, el artífice romano Ferri Ciro, escultor, pintor y autor de varios diseños para piezas de plata y bronce, como el relicario de San Juan Baptista de la Concatedral de San Juan de Malta [Fig. 148]⁶⁵. Con una fecha mucho más precisa, 1632, Laurentiani publicó un repertorio de diez diseños de objetos litúrgicos, titulado *Opere per argentieri et altri*. Entre ellos sobresale el relicario con forma de custodia que tiene como astil a un gran ángel que eleva sus brazos para sostener el expositor de la reliquia [Fig. 149]⁶⁶. Así, los dos artistas, diseñaron simultáneamente un nuevo planteamiento para relicarios y ostensorios, cambiando el astil por la figura del ángel, una configuración que tuvo durante las décadas posteriores un importante desarrollo en el arte de la platería⁶⁷.

⁶¹ Istituto Nazionale per la Grafica. Roma. Fondo Corsini, Volumen 157G2, Studio per reliquiario, Inventario 124314; Progetto per ostensorio, Inventario 124333.

⁶² Simonetta Prospero Valenti Rodinò, *Disegni Romani Dal XVI Al XVIII Secolo* (Roma: De Luca, 1995), 60.

⁶³ Montagu, *Alessandro Algardi*, 186.

⁶⁴ Istituto Nazionale per la Grafica. Roma. Fondo Corsini, Volumen 157G2, Progetto per ostensorio, Inventario 124332.

⁶⁵ Sandro Santolini, *Cento Capolavori dall'Istituto Nazionale per La Grafica. Disegni Dal "500 all"800*, ed. Giulia Fusconi (Venezia: Marsilio Editori, 2000), 90–91.

⁶⁶ Albero Muñoz y Pérez Sánchez, "Giacomo Laurentiani Y Sus Opere per Argentieri et Altri", 59–76.

⁶⁷ María del Carmen Heredia Moreno, "Iconografía Del Ostensorio Mexicano Del Siglo XVIII Con Astil de Figura", *Cuadernos de Arte E Iconografía* IV, n° 7 (1991): 321–330; Concepción de la Peña Velasco, "Algunas Reflexiones Sobre El Valor de La Escultura En Las Custodias Portátiles Del Siglo XVIII En España", en *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2005), 403–425.

No obstante, esta solución llegó a Bolonia tan solo en el siglo XVIII, dado que duramente la centuria previa los ostensorios reflejados no invitan a pensar que hubiera capacidad dentro de los maestros locales para abordar tal planteamiento, limitándose a unas custodias comunes que nada tendrían que ver con las que posteriormente se acometieron. En este sentido, diferentes fueron los plateros que a lo largo de varias décadas produjeron diversos ostensorios con figura en el astil para los templos boloñeses. El primero de todos fue Zagnoni, autor de un ostensorio para la Iglesia de San Nicolò de Monte Acuto delle Alpi, patrocinado por Giovanni Poza en 1694. Fecha que pone en duda la muerte del platero en 1691, data indicada de su muerte, aunque puede que Poza comprase la pieza antes u ésta estuviera en venta en otra tienda, dado que la autoría a Zagnoni es inapelable, al incluir la marca del maestro, PZ en vertical [Fig. 150 y 151]. A pesar de este caso aislado y singular, el artista más representativo de esta tipología fue Zanobio Troni, un importante maestro procedente de Livorno que se formó en Bolonia, ciudad donde desarrolló con gran suceso su actividad, trabajando en numerosas ocasiones para los principales templos y las grandes familias de la ciudad. Troni llegó a Bolonia en 1705, momento en el que tuvo que iniciarse en el arte de la platería, a cuyo gremio perteneció finalmente en 1733, una vez que obtuvo la ciudadanía boloñesa en 1730. Desde entonces y hasta su muerte en 1770, estuvo vinculado a la corporación, ocupando diversos cargos en la misma, funciones que compartió con los numerosos encargos que recibió. Al mismo tiempo entabló relaciones con diferentes artistas y personajes de la ciudad, en especial con el pintor Giuseppe Maria Crespi, en cuya defensa testificó en el litigio que Crespi tuvo con Carlo Silva. Esta relación estaría basada en la admiración del platero por la pintura, dado que, en el inventario confeccionado tras su muerte, así como en la descripción de la exposición con motivo del Corpus Christi en la parroquia de Santo Stefano, quedaron reflejados diferentes pinturas de Crespi, algunas de ellas con Troni representado, así como de otros maestros. Una particularidad que ya se había visto en el caso de Jacobs y que resulta llamativa puesto que los dos artífices que tenían estos vínculos resultaron ser dos de los principales orfebres en Bolonia durante la Edad Moderna, lo que hace resaltar este matiz de erudición como acicate para una formación mucho más completa que al final redundaba en su faceta artística⁶⁸.

⁶⁸ Sobre el platero Zanobio Troni ha ofrecido una primera aproximación a su vida y obra Lorenzo Calzoni, valiéndose de las referencias de Oretti y de otros historiadores boloñeses del siglo XVIII. B.C.A.B., Ms. B. 133, Oretti, *Notizie de Professori Del Disegno Cioe' Pittori, Scultori E' Architetti Bolognesi*, 312; Ms. B.

En cuanto a su obra, Troni siempre estuvo vinculado a los individuos e instituciones más notables de la ciudad, por ejemplo, en 1733 realizó un triunfo de mesa para el Ayuntamiento, mientras que en 1745 llevó a cabo para el conde Hercolani diversas piezas de platería civil⁶⁹, campo en el que se especializó, consciente de los frutos económicos que conllevaba trabajar para las fortunas boloñesas, que empleaban importantes sumas de dinero en el aderezo de sus salones, que durante las fiestas constituían una escenografía donde las artes decorativas y, en particular, la platería, tenían un papel predominante. A pesar de ello, Troni no dejó de lado la orfebrería religiosa, autentica garantía de ingresos económicos para los maestros de este arte. Si bien, también en este apartado puede verse como el artífice estaba relacionado con los dignatarios más ilustres, caso de Prospero Lambertini, quien patrocinó para la diócesis de Ancona, de la que fue arzobispo, dos bustos en plata ejecutados por el maestro de Bolonia. Otro busto, en esta ocasión para la Catedral de Ferrara, de San Aurelio [Fig. 152], y una peana para el busto seiscentista de San Jorge, ambas hechuras de 1725 y 1726 respectivamente⁷⁰, hizo Troni, descubriéndose como un escultor en plata, siguiendo en cierta medida la estela de Algardi, idea que aún se hace más patente en los ostensorios con figura en el astil, tipología primordial de Troni en la que materializó perfectamente los diseños de Algardi y de Laurentiani.

Entre el nutrido grupo de ostensorios correspondientes a la mano de Troni conservados en la actualidad, destacan varios que reflejan la tipología indicada. El primero, confeccionado entre 1741 y 1743 para la Iglesia de San Girolamo de Arcoveggio, está configurado mediante un pie troncopiramidal de formas sinuosas a base de volutas y otros elementos vegetales en dorado. Sobre éste se sitúa una imagen de un ángel con las alas semiabiertas que alza las manos en un intento por simular que sostiene el viril que se eleva sobre su cabeza, con unos rayos de diferentes medidas que alternan la plata en su color y dorada, al igual que se alternan las nubes y los ángeles que circundan el expositor, todo ello rematado por una cruz con piedras rojas, como la que lleva sobre su pecho el ángel [Fig. 153]. Más allá del cambio en la base, la escultura del ángel, que guarda una semejanza prácticamente total con la diseñada por Laurentiani en 1632, refleja la maestría de Troni, con un perfecto detalle de las plumas de las alas, así como del

30, Oretti, *Le Pitture Nelle Chiese Della Città Di Bologna*, 58; Ms. B. 89, Domenico Maria Galeati, *Diario 1763-1771* (Bologna, n.d.), 112. Véase: Calzoni, “Zanobio Troni Argentiere Bolognese Del ‘700”, 91–108.

⁶⁹ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d’Italia. Emilia*, 280.

⁷⁰ Berenice Giovannucci Vigi y Giovanni Sassu, *Museo Della Cattedrale Di Ferrara. Catalogo Generale* (Ferrara: Edisai, 2010), 197–199.

tratamiento de los pliegues, aunque quizás, lo más interesante es la contorsión del cuerpo, un gesto que aporta mayor vivacidad a la pieza. El platero llevó hasta el final de su vida este diseño, como prueba el ostensorio que compuso en 1770, año de su muerte, y que fue regalado, conforme indica la inscripción, en 1780 a los padres agustinos de San Giacomo Maggiore por la hermana Angiola Pudenziana Zagnoni, familia cuyas armas se incluyen en la base. Si bien, nuevamente, lo más importante es la figura del astil, que, en esta ocasión, varía con respecto a la obra anterior, dado que el ángel despliega sus alas por completo y se lleva las manos al pecho [Fig. 154]⁷¹. Semejante disposición se puede ver en el ostensorio de Troni conservado en Castiglione dei Pepoli, aunque con modificaciones en la base, que recupera la forma original, siendo completamente lisa con marcadas nervaduras y contando tan solo con tres querubines dorados situados a los pies de la escultura del astil. Con todo, incluye, a diferencia de la pieza de San Giacomo, un topacio blanco octogonal sobre la cabeza del ángel y otro al centro de la cruz que corona la custodia, así como piedras de cristal de roca alrededor del viril. [Fig. 155]. Esta custodia, realizada con la plata vieja de otra para la Compañía de la Misericordia de la Iglesia de San Lorenzo de Castiglione dei Pepoli, fue patrocinada por el Marqués Lucrezio Pepoli, quien estableció en el contrato una serie de premisas generales, tanto en los aspectos administrativos de la obra como en las cuestiones artísticas, precisando la inclusión de los topacios, el cristal de roca y la figura del ángel que emerge de las nubes y se lleva las manos en cruz sobre el pecho⁷².

La inclusión de la figura tenante en el astil no era solamente una elección estilística que permitía al maestro demostrar sus dotes artísticas, sino que por encima de esta cuestión estaba pensada para expresar un nuevo mensaje a los que contemplaban la pieza. El Concilio de Trento, y el impulsó que desde el mismo se dio al culto eucarístico, está íntegramente vinculado a la tipología, que sirve de herramienta para transmitir los nuevos valores del cristianismo, las nuevas formulaciones devocionales, que se sirven de la imagen para materializar el incipiente culto postridentino. En ese contexto hay que situar a la platería, que gozó de un papel privilegiado, como epicentro de la ceremonia religiosa, capaz de promover la piedad entre los fieles con la exposición del Santísimo y de las reliquias de una manera novedosa e integrada en la escenografía barroca, surgida en la

⁷¹ Giancarlo Roversi, “Gli Arredi Sacri Di San Giacomo Maggiore”, en *Il Tempo Di San Giacomo Maggiore in Bologna: Studi Sulla Storia E Le Opere D’arte* (Bologna: Padri agostiniani di San Giacomo Maggiore, 1967), 195.

⁷² Calzoni, “Zanobio Troni Argentiere Bolognese Del ‘700”, 105–107.

Roma del siglo XVII. En definitiva, el ostensorio con figura en el astil responde a la nueva situación, ofreciendo a través de la monumentalidad el sentido triunfal al que aspira transmitir, amparándose para ello en formas más complejas y decorativas, incluyendo la escultura y concretando diseños más ambiciosos, una vehemencia cuyo último fin es lograr la magnificencia del culto.

La proliferación de esta tipología de ostensorio durante el Setecientos en Bolonia no fue exclusivamente de Troni, dado que otros plateros de relevancia en la ciudad también se atrevieron con este diseño de custodia, amén de un amplio número de casos sin atribuir, emanados de los talleres locales. Una circunstancia que convierte a Bolonia en una de las escuelas más prolíferas en este campo, junto a la siciliana, la hispanoamericana y la murciana. Así, Sartori, Fontana o Canali fueron solo algunos de los que reprodujeron este concepto en sus ostensorios. Marco Antonio Sartori fue, al igual que los mencionados, uno de los maestros destacados de la segunda mitad de la centuria. Entró a formar parte del gremio en 1743, después de un proceso de aprendizaje bajo la tutela de Matteo Pignoni y de Giovanni Mattia Phister, con quien aprendió lo necesario para poder concurrir al puesto de ensayador, formación que le llevó a Venecia, donde adquirió utensilios para el citado ejercicio. Si bien, en 1750, no pasó la prueba de ensayador, que le fue repetida poco después, siendo nombrado un año después en el cargo hasta 1784, año de su muerte⁷³. Por este motivo, seguramente, en el ostensorio con figura en el astil que realizó para la Iglesia de San Sebastiano de Renazzo, solo se encuentran dos marcas, la cabeza de San Felipe Neri, que cumpliría con la doble función de contraste y de autor de la pieza, que en esta ocasión lleva la marca de la segunda bondad de Bolonia, BS9D20. La figura del ángel, que se erige sobre una base troncopiramidal con cuatro pies y una inscripción en el centro que alude al año 1787, se lleva las manos al pecho al tiempo que despliega sus alas, que, a diferencia de lo sucedido en las hechuras de Troni, quedan entremezcladas entre los rayos que surgen del viril [Fig. 156 y 157]. Por su parte, Camillo Canali, otro de los maestros más doctos y fecundos en Bolonia, llevó las alas de los ángeles directamente detrás de los rayos, creando una mayor sensación de unidad al alzar los brazos de la figura, que directamente parece sostener las nubes que circundan el viril. Una nota diferenciadora a la que se puede sumar las tres cabezas de querubines que elevan la cruz que remata la custodia, como queda patente en la que materializó en 1761 para la Iglesia de San Giovanni Battista en San Giovanni Persiceto,

⁷³ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Emilia*, 264.

donde puede encontrarse su marca, C.C, la del ensayador Sartori, San Felipe Neri y la del león de Bolonia [Fig. 158 y 159]. Cierra esta triada de artistas Pietro Fontana, platero a caballo con el siglo XIX, que por encargo del sacerdote Antonio Cuppini -párroco de la Iglesia de San Antonio di Sàvena muy preocupado por los ornamentos, como demuestra la adquisición de un armario en 1764 para la sacristía y de un cáliz con los atributos de la Pasión en 1787- llevó a cabo en 1789 por mil ciento cincuenta liras un ostensorio con la figura del ángel mancebo en el astil, que, a diferencia de los casos anteriores, muestra una mayor atención por parte del artista en la escultura, preocupado por la naturalidad de las alas recogidas del ángel y por los pliegues de la túnica, que dan la sensación de una mayor vivacidad a la pieza. En esta ocasión, la base troncopiramidal ha sido sustituida por una base octogonal con mayor decoración y con dos cabezas de querubines, así como otros elementos en plata dorada. Lleva las marcas, aunque poco legibles, de Fontana, una estrella de ocho puntas, la del contraste Benedetto Rinieri, la alcachofa, y una tercera que debe corresponderse con el león [Fig. 160]⁷⁴.

La tónica general en Bolonia fue la inclusión de la figura de un ángel mancebo en el astil, frente a otros centros de influencia cercanos de la propia región, como Piacenza, donde predominaban el ángel niño en el astil o la alegoría de la Fe, o frente a la característica veneciana, muy presente en zonas de Ferrara o Ravena, de situar la escultura sobre el viril [Fig. 161, 162 y 163]. Sin embargo, a pesar del predominio de esta imagen en Bolonia, también se dispusieron en contadas ocasiones otras figuras alegóricas en el astil, caso de San Miguel Arcángel, del que se pueden encontrar diferentes ejemplos, como el que el maestro Canali realizó en 1786 para la Iglesia de San Michele Arcángel de Longara, en el cual el arcángel aparece ataviado con la indumentaria de soldado, con casco, espada y escudo [Fig. 164]. También la Fe, empleada por Giovanni Gambari, como más adelante se verá, u otras figuras femeninas alegóricas, como la del ostensorio de la Iglesia de la Santissima Trinità, donde parece estar representada la Paz [Fig. 165]⁷⁵, y es que, en ocasiones, como sucede en otra custodia que lleva una imagen femenina que a sus pies tiene un incensario, quizás aludiendo a la propia alegoría de la Iglesia, es difícil atribuir a el sentido de la escultura [Fig. 166]. A pesar de todo, el predominio fue el del ángel mancebo, cuyas variantes estaban siempre en la disposición de las alas y, sobre

⁷⁴ Mario Fanti, *La Chiesa Di Sant'Antonio Di Sàvena in Bologna. Una Storia Di Otto Secoli, 1203-2003* (Bologna: Costa Editore, 2004), 142–143.

⁷⁵ Carlo Degli Esposti, “L’arte Nella Chiesa Della SS. Trinità”, en *La Chiesa Della SS. Trinità in Bologna*, ed. Mario Fanti (Bologna: Costa Editore, 2001), 182–184.

todo, de los brazos, pudiéndolo encontrar con ambos alzados, con los dos sobre el pecho o con un brazo levantado y otro sobre el pecho, caso este último del ostensorio de la Iglesia de los Santos Gervasio y Protasio en Pieve di Budrio [Fig. 167].

Junto a Canali, en 1743, pasó a formar parte del arte de la platería Bonaventura Gambari, uno de los célebres maestros de la orfebrería boloñesa de toda su historia, quien, junto a su sobrino Giovanni Gambari, dirigió el famoso taller de los Gambari, auténtico centro de producción y venta de platería en la Bolonia de mediados de siglo, hasta el punto de que en la actualidad aún se conservan más de un centenar de sus creaciones. Bonaventura realizó incontables hechuras durante las décadas centrales de la centuria, tanto para los templos de segunda línea como para aquellos principales, circunstancia de la que dio buena cuenta Oretti a la hora de abordar su figura, aportando unos datos - siempre cogidos con cautela- que reflejan como el maestro había trabajado en los lugares más relevantes, caso de la Catedral de San Pietro o de la Iglesia de San Salvatore, con unas tablas de plata para el altar y con un tabernáculo de plata respectivamente⁷⁶. A pesar de que no se matriculó hasta 1743, tal y como se refleja en los fondos de la *Società d'Arti di Bologna*⁷⁷, durante los años treinta -periodo de su actividad que no ha sido atendido por los investigadores- ya llevó a cabo diversas piezas de cierta relevancia. Entre 1730 y 1732 está documentada su presencia en la Iglesia de los padres filipinos de Santa Maria di Galliera, por realizar diversas labores para el mantenimiento de la plata⁷⁸. En 1738 llevó a cabo para la Iglesia de San Martino de Bertalia, un relicario para la reliquia de San Martin de Tours, dejando atrás el modelo imperante en Bolonia que durante el Seiscientos había ido perdiendo protagonismo, para combinar un pie y un astil de ostensorio, con sucintos elementos decorativos, más una teca superior de corte romano a base de rocallas y volutas, en la que se inserta como símbolos principales los atributos del santo obispo, el báculo y la cruz entrecruzados debajo de la reliquia y un ángel encima que lleva puesto la mitra, los tres distintivos en plata dorada. La pieza deja ver perfectamente la marca del artífice, la palma, la de la garantía de la ciudad, el león y la del ensayador Giovanni Mattia Phister, la cabeza de moro [Fig. 168 y 169]. Un año antes ya había realizado un ostensorio

⁷⁶ B.C.A.B. Ms. B. 133, Oretti, *Notizie de Professori Del Disegno Cioe' Pittori, Scultori E' Architetti Bolognesi*, 217.

⁷⁷ A.S.B. Archivio del Comune, Sezione II Podestà e Capitano del Popolo, Ufficio del Capitano, Statuti e Matricole ed atti delle Società d'Arti, B. 5, *Matricola degli orefici*.

⁷⁸ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Santa Maria di Galliera, filippini, di Bologna (1341-1766), B. 113/5996, *Libro delle Spese 1731, Spese fatte per la Chiesa della B. Vergine e per servizio della sagrestia*, s. n.

para la Iglesia de San Sigismondo, con base troncopiramidal, astil abalaustrado y viril circundado de nubes y rayos [Fig. 170]. Si bien, la pieza más interesante de todas las ejecutadas por él durante esta primera etapa, fue el ostensorio con figura en el astil que elaboró para la Iglesia de Santo Stefano de Bazzano en 1733, en una fecha muy precoz, que le sitúa como uno de los introductorios de esta tipología en la ciudad. Sobre una base troncopiramidal, siempre siguiendo la idea de tres pies en voluta con tres frentes mayores generalmente lisos para incluir alguna inscripción, en este caso la incisión del cordero al centro y en los laterales la fecha y el donante, y los tres perfiles rotundos y bien marcados por gruesas líneas finalizadas en volutas en ambos extremos, que sirven de asiento en su parte superior a la figura, en esta ocasión de un ángel con los brazos elevados y las alas recogidas. De su espalda sale el viril normalizado, circundado de una primera línea de gemas, una segunda de nubes con dos cabezas de querubines en el extremo superior, y una tercera línea de rayos en grupos generalmente de tres, sobresaliendo al centro la cruz [Fig. 171].

A lo largo de su vida, Bonaventura volvió a recurrir a esta tipología para configurar diversos ostensorios destinados a diferentes templos de Bolonia y su metrópolis. En ellos continuó demostrando sus capacidades artísticas, con innovaciones estilísticas que lo posicionaron como un referente a seguir entre sus contemporáneos. Por ejemplo, en la custodia que materializó en los años cuarenta para la Iglesia de la Maddalena, introdujo nuevas figuras más allá de la del astil, donde en esta ocasión cambió el ángel mancebo por el Arcángel San Miguel, ataviado con indumentaria militar, casco y armadura, y portando la balanza de la justicia, en una clara alusión a su función. Si bien, lo más destacable de la escultura es el tratamiento de los ropajes, gracias al juego de luces y sombras de los pliegues y a la disposición de los mismos, en un claro intento por parte del artista, unido al despliegue de las alas, por captar el movimiento del arcángel, que alza levemente la cabeza al tiempo que extiende el brazo izquierdo en un ademán de interactuar con el Santísimo, situado en el viril. Con todo, más allá de la relevancia de esta imagen, incorporó nuevas esculturas, tres querubines con atributos de la pasión, colocados en cada uno de los pies de la base, flanqueando las escenas incisivas del Sacrificio de Isaac y la Santa Cena, situadas en las cartelas de los frentes de la base, y, un último querubín agarrado a la cruz que remata el ostensorio [Fig. 172]⁷⁹.

⁷⁹ Bentini, “Oreficerie E Metalli”, 93–94.

En este sentido, es evidente como, al igual que en el caso de Jacobs y Zagnoni, las relaciones de Bonaventura con los artistas de la ciudad, especialmente con pintores y escultores, se cristalizaban en sus creaciones⁸⁰. En algunas ocasiones, sobre todo en los ostensorios con figura en el astil, la colaboración fue mucho más allá y, directamente, hubo un trabajo conjunto con el escultor Angelo Gabriello Piò, evidente en el movimiento serpentino de las figuras, caso del Arcángel San Miguel, de hecho, Piò ejecutó un modelo en arcilla de la base con la figura del arcángel, a modo de diseño a seguir en la pieza definitiva de platería por parte de Bonaventura [Fig. 173]. No obstante, el ejemplo más renombrado al respecto es el portentoso ostensorio, de casi un metro de altura, confeccionado en 1752 para la Confraternità del Sufraggio sita en la Iglesia de San Mamante en Medicina. Este ostensorio, siguiendo el profundo estudio de la investigadora Francesconi, fue ideado por Evangelista Gasperini, sacerdote y hermano de la hermandad, que dejó anotado en su diario como él fue el inventor, plasmado por Angelo Piò, a través de un nuevo diseño en arcilla y, finalmente, materializado en plata por Bonaventura, quien siguió el modelo de Piò, en el cual, quizás también tomó parte. Con todo, un cuarto personaje entró en escena, Alessandro Algardi, quien posiblemente sirvió de modelo a través de un dibujo que realizó un siglo antes, en el cual puede verse la misma escena que en el relieve en una disposición análoga⁸¹.

El ostensorio, más allá del interesante ejemplo de las relaciones entre eruditos y artistas para la consecución de una pieza, tema, para este caso, desarrollado por Francesconi, constituye un claro ejemplo de la escenificación de un programa artístico con un claro fin cultural, destinado a enarbolar los postulados de la Contrarreforma, en especial el culto a la Eucaristía. Así, la base troncopiramidal de tres lados, definida por tres líneas marcadas que finalizan en volutas en el pie, sirviendo de base a tres querubines con diversos atributos de las virtudes teologales. Por su parte, los frentes laterales albergan las inscripciones relativas a las motivaciones que llevaron a realizar la pieza, el patrocinador, la hermandad, así como el año de ejecución. Una tercera leyenda certifica que Piò fue el inventor, que debe entenderse como diseñador, y Bonaventura el platero.

⁸⁰ Buen ejemplo del interés del artista por la pintura es la descripción de Oretti de las configuraciones efímeras con motivo del Corpus Christi, para las que el platero dejaba algunos de sus lienzos, en su mayoría pintados por artífices boloñeses, véase: B.C.A.B. Ms. B. 105, Marcello Oretti, *Descrizione Delle Pitture Che Sono State Esposte Nelle Strade Di Bologna in Occasione Degli Apparati Fatti Negli Anni 1759-1786 per Le Processioni Generali Del SS.mo Sacramento Che Si Fanno Ogni Dieci Anni in Bologna*. (Bologna, n.d.), 10, 53 y 110.

⁸¹ Montagu, *Alessandro Algardi*, 179–180; Montagu, *Algardi: L'altra Faccia Del Barocco*, 314.

El frente central está ocupado por un relieve que representa a las almas que entre llamas piden ayuda a los ángeles, de hecho, una de ellas interactúa directamente con uno de los ángeles situados sobre la cornisa superior de la base, mientras que el otro ángel derrama sobre las almas un ánfora, como si de ella emanara el agua para sofocar las llamas. Finalmente, el astil está ocupado por una figura femenina con los brazos extendidos y la cabeza alzada, orando al cielo⁸². En definitiva, un complejo programa iconográfico que tiene su explicación en el propio diario de Gasperini, que alude al triunfo de la oración, representada por la mujer, como alivio para las ánimas del purgatorio. Una lectura, que debe realizarse de abajo hacia arriba, del purgatorio a Cristo, a la salvación y la resurrección, un camino que solo puede llevarse a cabo mediante la oración y la contemplación [Fig. 174].

El último de los ostensorios que efectuó siguiendo esta tipología fue en 1779, poco antes de su muerte en 1781, para la Iglesia de San Lorenzo de Budrio. En esta ocasión volvió a situar al ángel mancebo en el astil, completado con otra serie de querubines, que portan diversos objetos en plata sobredorada, cáliz de la Fe y ancla de la Esperanza, situados en la misma posición que en los otros casos. La base incluye además diversos medallones dorados en el centro, así como una primera línea cuya decoración evoca a las hojas de palmas de las piezas boloñesas del Seiscientos. Si bien, ya han desaparecido las volutas de los ángulos, dejando atrás las formas barrocas, cambiadas por líneas más rectas y una decoración más contenida, acorde con las nuevas pautas que se iban aproximando. Una circunstancia que se ve alterada en el sol, mucho más trabajado, con una primera línea de piedras preciosas en torno al viril, una segunda de nubes, una tercera de cabezas de querubines y dos de rayos superpuestos, la primera dorada y la segunda plateada, conjunto finalizado por un último angelito, enroscado en la cruz que remata la pieza [Fig. 175].

A pesar de la importancia del arquetipo, Gambari, así como otros plateros, conformaron una segunda vía para aquellos ostensorios con un corte más clásico, que, sin duda, abarataría los costes. Este patrón, mucho más difundido en Bolonia, se articuló con una base mixtilínea, decorado con elementos vegetales que se prolongan por todo el astil, con una cabeza de ángel con sus alas a cada lado del mismo en la base y en el nudo del centro, en ocasiones sobredoradas, y un sol como el del resto de ostensorios. De entre las

⁸² Francesconi, “Intorno All’ostensorio Di Bonaventura Gambari per La Confraternita Del Suffragio Di Medicina”, 157–166.

decenas de ejemplos cabe destacar el que realizó en 1763, año indicado en una inscripción en el pie, para el Monasterio del Corpus Domini. La hechura está marcada con el león rampante y abanderado de Bolonia y por el San Felipe Neri de Sartori, como garantía por parte de la ciudad, y con la palma con una cinta y con el cangrejo, dos nuevas marcas que vinculan la pieza a la producción del taller de los Gambari, más que a una obra particular de Bonaventura [Fig. 176 y 177].

Antes de entrar a valorar la relevancia y el suceso del taller de los Gambari en Bolonia durante la segunda mitad del siglo XVIII, hay que indicar que Bonaventura, si bien destacó por sus ostensorios, también concretó otro tipo de objetos para la ceremonia, cálices, patenas, copones, incensarios, navetas, vinajeras, campanas, portapaces, así como bandejas, relicarios, coronas, candelabros, aparatos procesionales u otra clase de piezas, algunas de ellas con una cronología que se adelanta a 1720, como el cáliz de la Iglesia de San Biagio de Castel di Casio [Fig. 178 y 179]. De este modo, durante cinco décadas, Bonaventura dominó el panorama local, primero en solitario y después en compañía de Giovanni. Por ello, no es difícil hallar en los fondos parroquiales, concretamente en los gastos de la sacristía, recibos de pago a nombre de Bonaventura, tal y como se ha visto en el capítulo de la catedral, donde durante la década de los cuarenta se convirtió en una especie de maestro platero del templo, a pesar de que dicha figura no estaba instaurada en Italia. Así pues, en 1740 firmó un importante acuerdo con Giambatista Danielli, párroco de la Iglesia de San Lorenzo Porta Stiera, por la hechura de dos brazos de plata, que deben entenderse como dos relicarios anatómicos para custodiar las reliquias de algún santo, unas piezas que fueron financiadas por los feligreses de la parroquia, alcanzando un valor de mil quinientas cincuenta y seis liras, cantidad donde iba comprendido todo el trabajo, desde el alma realizada por el carpintero al pago de los jóvenes que transportaron las piezas⁸³. Otro de los templos donde participó activamente fue en el Oratorio de San Filippo Neri -junto a la Iglesia de Santa Madonna di Galliera- construido por el arquitecto Alfonso Torreggiani e inaugurado en 1733 por el Cardenal Lambertini, como centro de encuentro para la congregación, de la cual, Bonaventura y otras artistas, entre ellos Angelo Piò, formaban parte como hermanos laicos. A los primeros trabajos de principios de los años treinta se sumaron nuevas intervenciones, concretamente dos puertas de plata

⁸³ A.A.B. Archivi delle Parrocchie di Bologna Soppresses, Chiesa San Lorenzo Porta Stiera, B. 19/46, Fasc. 1, *Peso e Valuta delli due Brazzi d'Argento con la riceputa dell'Argentiero Sig. Bonaventura Gambari, queale confessa d'aver ricevuto la somma di L. 1556 = 15 = 7 = con la nota di tutti li Devoti ch'anno contribuito p. Brazzi, quali furono esposti per la p^a. volta la Dom^{ca}: p^a: 7 Agosto dell'Anno 1740.*

para diversos tabernáculos. La primera para el situado en el altar mayor, donada por el conde Filippo Hercolani en 1753, y, la segunda, realizada entre 1751 y 1774, arco cronológico que comprende el periodo de ensayador de Malcontenti, cuyo sello se halla marcado, para la primera capilla del lado izquierdo, la dedicada al santo, cuyos atributos, el corazón con la llama, junto a lirios, estrellas y veneras, aparecen representados en la obra [Fig. 180]. En cuanto a la patrocinada por Hercolani, la ornamentación se limita a un relieve en plata sobre madera con lapislázuli, en el que se puede ver un cáliz sobre unas nubes con su patena y una ostia de la que salen numerosos rayos [Fig. 181]⁸⁴. Nuevamente, en 1777, junto a su sobrino, volvió a elaborar seis candelabros de plata para los padres filipinos, siguiendo, según Oretti, el diseño establecido por el cuadraturista Mauro Antonio Tesi, circunstancia del todo posible, ya que, no sería la primera vez que Bonaventura seguía los diseños de otros maestros⁸⁵.

Con la incorporación de Giovanni a la dirección del taller, seguramente después de un periodo de formación en el mismo bajo la tutela de su tío, de quien adquiriría el conocimiento y los clientes, la producción aumentó visiblemente. Si bien, Giovanni se inscribió en la corporación en 1787⁸⁶. Por tanto, tío y sobrino trabajaron conjuntamente durante un largo periodo de tiempo en el taller situado en Via Calzolarie, dentro de la zona de influencia del Arte de los Zapateros, a quienes pagaban una renta de trescientas liras al año⁸⁷. Como ya se ha indicado en diversas ocasiones, existen tres marcas vinculados a estos plateros, correspondientes al cangrejo y a la palma con la cinta, las dos relacionadas a la producción del taller y a los trabajos posteriores a la muerte de Bonaventura, de Giovanni. Así pues, son muchas las piezas ubicadas en Bolonia y en las localidades cercanas que cuentan con estos sellos, fruto del trabajo conjunto en el taller de ambos familiares. La colaboración entre los dos debe remontarse por tanto a los años de aprendizaje de Giovanni, a finales de la década de los cuarenta y a comienzos de los cincuenta, momento en el que comenzaría a confeccionar sus propias hechuras, aunque siempre bajo la supervisión de su tío, jefe del taller que respaldaba con su marca personal

⁸⁴ Giorgio Gazzoli, *Chiesa Della Madonna Di Galliera Dei Padri Filippini: Piccola Guida Storico-Artistica* (Bologna: Grafica Emiliana, 1979), 41.

⁸⁵ Oretti, *Notizie de Professori Del Disegno Cioe' Pittori, Scultori E' Architetti Bolognesi*, 217.

⁸⁶ B.C.A.B. Ms. B. 674, *Matricole delle Arti Bologna, dall loro principio fino e per tutto l'anno 1781 con il loro indice copiosissimo de cognomi e paesi. Precedono le cittadinanze persino all'anno 1600. Fatico, ed opera fatta dal Conte Baldassarre Carraci l'anno 1781*, 273–282.

⁸⁷ A.S.B. Antonio Brighetti, *Le Botteghe Di Bologna Alla Fine Del 1700 Dal Catasto Urbano Del 1796* (Bologna, 1999), 302.

las piezas surgidas del trabajo en el taller, diferentes de aquellas directamente elaborados por él a título personal. Con todo, el paso de los años fue propiciando que Giovanni tomara una posición destacada, hasta que finalmente, especialmente durante la década de los setenta, él actuaba como primera cabeza del taller, como documenta el hecho de que los encargos de aquellos años fueran administrados directamente por él. Éste puede ser el caso de la corona de la Madonna di San Luca que, en 1770, fue reformada gracias a la decisiva actitud de la hermana Fortunata Bagolini, quien no dudó en rehacer la vieja corona de 1603, invirtiendo para ello más de diez mil liras, comprendiendo las onzas de oro, las piedras preciosas, veinte rubís, veinticuatro esmeraldas y tres zafiros entre otras, así como la manufactura del platero Giovanni Gambari y del soldador y encargado del esmalte de las joyas Gaspar Albertazzi. Resulta llamativo como el nombre de Bonaventura no aparece en ningún momento, a pesar de la relevancia del encargo y de que por entonces Giovanni debería de estar supeditado a su control, quizás porque el tío había comenzado a delegar en él todos los trámites o porque directamente fue una intervención de Giovanni [Fig. 182]⁸⁸.

Fuera de un modo u otro, está claro que entre 1760, fecha estimada de la formación y adquisición de un rol principal de Giovanni, y 1781, data de la muerte de Bonaventura, ambos plateros intervinieron conjuntamente en sus creaciones, como se ha visto en los candelabros y otros objetos que llevaron a cabo para los padres filipinos. No obstante, no limitaron su producción a la platería religiosa, en la mayoría de las veces realizada solo por encargo, sino que también, como el resto de plateros que buscaban dinero de forma más rápida, destinaron sus esfuerzos para la ejecución de platería civil, focalizando su actividad en la predominante nobleza boloñesa de esta floreciente etapa en la ciudad. En este contexto pueden enmarcarse la pareja de candelabros que en mayo de 2017 fueron subastados en la Casa D'Aste Pandolfini de Florencia. La pareja de candelabros es un primer ejemplo de los nuevos cánones que se establecerían a final de siglo, con unos aires neoclásicos, evidentes en el astil acanalado. Los candelabros están marcados con la palma con la cinta, el cáliz usado a partir de mediados de siglo como símbolo de la segunda bondad o bondad de Bolonia, y la marca de los ensayadores supernumerarios Gregorio y Gaspar Albertazzi, quienes en 1753 había solicitado tal distinción, la cual duró hasta 1776, año en el que Gregorio fue nombrado ensayador [Fig. 183 y 184]⁸⁹. Si bien, el

⁸⁸ Calzoni, “Su Alcuni Capolavori Dell’oreficeria Del Settecento Bolognese”, 143.

⁸⁹ Casa D'Aste Pandolfini, *Argenti Italiani Ed Europei* (Firenze, 2017), 52–53.

ejemplo de platería civil más singular es el de la maza del Ayuntamiento de Bagnacavallo, una pieza destinada a la representación del poder civil, portada por el mayordomo del Comune en las ceremonias con representación civil⁹⁰. La maza está decorada con tres cartelas doradas con relieves en dorado donde se pueden ver las imágenes de San Miguel, la Virgen con el Niño y el escudo de la localidad, también destacan las tres cabezas de caballo con guirnalda y la piña que actúa de remate [Fig. 185]⁹¹.

La muerte de Bonaventura en 1781 no supuso el fin del taller, sino que sirvió para reafirmar como Giovanni era también un excelente maestro platero, que más allá de haber vivido bajo el amparo de su tío, había adquirido la capacidad suficiente para desarrollar con autonomía su oficio. A pesar de ello, es indudable que la fama y el prestigio del taller familiar le ayudó para continuar siendo un platero destacado durante los años finales de la centuria. Así, durante este periodo, recurrió en sus ostensorios a la solución de figura en el astil, auspiciada por su tío previamente, como se puede ver en dos custodias. La primera, realizada en 1784 para la Iglesia de Santa Maria della Pietà, que incorpora la imagen de la Fe, con los atributos que le son característicos, el cáliz y la cruz, reforzando la idea de que la fe de las personas es el único medio que sustenta la Iglesia, simbolizada en el Santísimo, expuesto en un viril que sigue el modelo clásico, acentuando los rayos en dos órdenes degradantes. No obstante, la marca de la palma sin la cinta genera cierta confusión a la hora de atribuir la pieza, dado que ésta fue empleada por Bonaventura, pero éste ya había fallecido en 1781, lo que invita a pensar que quizás se tratará de una pieza que permaneció en el taller hasta 1784, momento en el que también fue contrastada por Phister, ensayador justo desde ese año. Otra alternativa es que Giovanni solo realizara la escultura de la Fe, visto que esta imagen era muy recurrente en su repertorio, añadiéndola al resto de la pieza realizada previamente por su tío [Fig. 186]. En el segundo caso, de 1788 para la Iglesia de San Nicolò en Calcara, recurrió a la figura del ángel mancebo, mostrando en esta ocasión una mayor preocupación por la escultura, a través de los claroscuros configurados por los pliegues del ángel, así como por la base, levantada sobre cuatro garras doradas, que, junto a las guirnalda, cabezas de ángeles, las alas de la figura, algunos rayos y la cruz, contrastan con la plata en su color [Fig. 187]. Tampoco fue ajeno

⁹⁰ Carlos Salas González, “Las Mazas: Una Aproximación a Su Evolución Histórica. Las Mazas Del Ayuntamiento de Murcia”, en *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2004), 535–544.

⁹¹ Patrizia Barbieri, Maria Cristina Casali y Giovanna Degli Esposti, *Conoscere Una Città: Il Patrimonio Artistico E Storico Di Bagnacavallo*, ed. Grazia Agostini y Luisa Ciammitti (Bologna: Alfa, 1982), 112.

a la segunda solución adoptada por entonces, empleada por ejemplo en el ostensorio que la condesa María Bergonzi Ranuzzi regaló al templo de San Procolo en 1781 [Fig. 188]. Junto a los ostensorios, Giovanni se encargó de la ejecución de otro tipo de piezas, como por ejemplo la decoración en plata del aparato procesional para la pintura de la Virgen con el Niño de la Iglesia de San Andrea de Rasiglio, dispuesta dentro de un marco rectangular con un lado ovalado, en cuyo interior se sitúan la ornamentación a base de elementos vegetales, que enmarcan la pintura central, sobre la que se coloca el Espíritu Santo dentro de un sol, a través de una paloma, y dos ángeles en escultura ya sobre la cornisa [Fig. 189].

Al tiempo que ejecutaba estos encargos para las iglesias de las localidades cercanas a Bolonia, fue demandada su actividad en los templos más relevantes de la ciudad. Así, nuevamente participó en los trabajos del Santuario de la Madonna di San Luca, realizando tres esculturas en bronce de la Fe, la Esperanza y la Caridad, para el templete del arquitecto Angelo Venturoli, y un tabernáculo también en bronce dorado, material que demuestra como Giovanni dominaba perfectamente la elaboración y la manipulación de este metal⁹², ya usado por él en 1779 en la decoración del altar mayor de la Iglesia de Santa María della Vita⁹³. No obstante, Giovanni también llevó a cabo trabajos menores, como demuestran las cuentas de la sacristía de la Iglesia de San Giacomo, donde estuvo trabajando en la compostura y aderezo de piezas menores⁹⁴.

Con todo, Giovanni, siguiendo el ejemplo de su tío, se puso en contacto con diversos maestros para la hechura conjuntamente de piezas determinadas, quizás como medio para escapar a la ingente cantidad de trabajo, a la simple amistad u a otras motivaciones, entre las que se pueden hallar los lazos familiares. En este sentido, es apreciable como el enlace en 1780 entre la hermana de Giovanni, María, y el polifacético artista Sebastiano Cavina, ocasionó la unión de ambos maestros, que desde ese momento pasaron a trabajar conjuntamente⁹⁵. Uno de los resultados de esta colaboración fue el cáliz que en 1789 hicieron para la Iglesia de San Bartolomeo e Gaetano, cuya inscripción

⁹² Calzoni, “Bonaventura E Giovanni Gambari, Due Argentieri Bolognesi Del ‘700”, 136.

⁹³ Calzoni, “Su Alcuni Capolavori Dell’oreficeria Del Settecento Bolognese”, 139.

⁹⁴ En julio de 1775 recibió 20 liras por dorar dos cálices; en marzo de 1778 recibió 3 liras por ajustar un copón pequeño; en marzo de 1780 recibió 5 liras por ajustar un incensario; en marzo de 1784 73 liras por dorar un cáliz y en noviembre de 1786 un nuevo pago por arreglar las cadenas de dos incensarios, véase: A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, San Giacomo, eremitani, di Bologna (1206-1798), B. 131/2145, *Intrato ed esito della Sagrestia*, 154v; 160r; 167r; 185r y 192r.

⁹⁵ Bulgari, *Argentieri, Gemmari E Orafi d’Italia. Emilia*, 180.

GAMBARI ET CAVINA STUDIUM ET ARS, evidencia en primer lugar la autoría de la obra y, en segundo lugar, la estima de los maestros, que no solo ejecutan una pieza, sino que ésta está previamente sometida a un estudio, lo que conlleva un dominio de conocimientos multidisciplinares que escapan a la concepción de un simple artesano [Fig. 190]. Anteriormente, ya habían trabajado en el ostensorio de la Iglesia de Santa Maria del Tempio, donde además participó el escultor Luigi Acquisti. En otras ocasiones, como para el ostensorio de la Iglesia de Santa Maria della Pietà, sus colaboradores fueron los plateros Benedetto Phister y Benedetto Rinieri, según indica Calzoni⁹⁶. En definitiva, fue común en la actividad profesional de Giovanni recurrir a diversos artistas, tanto de su gremio como de otras artes afines, repartiendo así el trabajo y aumentando, en el caso de los segundos, el prestigio y el valor de la obra. En 1816 falleció Giovanni Gambari, poniendo fin a una de las estirpes de plateros más sobresalientes de Bolonia, que contó durante el siglo XVIII con el taller más fecundo y exitoso de su historia, el de los Gambari⁹⁷.

A pesar de la preponderancia de este taller, en el Setecientos el arte de la platería en Bolonia experimentó un auge sin parangón, que propició la proliferación de numerosos maestros y talleres, que vivieron una etapa de encumbramiento gracias a la celebridad de las artes en la ciudad emiliana, que continuaba aumentando su prestigio y su escuela artística con la creación de la Academia de Bellas Artes, o Academia Clementina, en 1711, gracias al reconocimiento del Papa Clemente XI. Así, dentro de este ambiente propicio para el desarrollo de las artes, el gremio de plateros encontró una posición singular, gracias al posicionamiento que adquirieron sus miembros, en gran medida repartidos en diversas familias, algunas de ellas con raíces en los siglos XVI y XVII, así fue importante el peso de los Pignoni, especializados en la fundición y en la incisión de monedas; los Rinieri, con Benedetto, Giacomo y Paolo, activos en el transcurso final; los Cavallina, con Giuseppe principalmente; los Galvani, con Domenico Maria a la cabeza, y los Falconi, estos últimos con Carlo y Giacomo Antonio como personajes preponderantes de la platería producida en el intervalo de la primera mitad de la centuria, y por tanto, encargados de la renovación estilística acaecida por entonces. A estos

⁹⁶ Calzoni, “Bonaventura E Giovanni Gambari, Due Argentieri Bolognesi Del ‘700”, 136–317.

⁹⁷ Acerca de los de Bonaventura y Giovanni Gambari es fundamental la tesis de Silvia Zanella defendida en la Università degli Studi di Firenze en el curso 2013/2014, véase: Zanella, *Una Famiglia Di Argentieri Bolognesi: Giovanni Gambari E La Sua Arte (1733-1816)*. Y la publicación de Calzoni, véase: Calzoni, “Bonaventura E Giovanni Gambari, Due Argentieri Bolognesi Del ‘700”, 125–144.

apellidos asociados a las estirpes más conocidas hay que sumar maestros que a título individual destacaron, caso del propio Zanobio Troni; Francesco Agimondi, figura básica para entender la nueva configuración de los cálices; Sante Bellentani; Francesco Chiossi y el foráneo procedente de Viena, Martino Smit. Todos ellos, y muchos otros, fueron los responsables de la manufactura de la mayor parte de las piezas de platería que en ese momento ingresaban en las sacristías de los templos tanto de la ciudad como de sus alrededores. Precisamente eso es lo que se desprende del estudio de los libros de gastos de la sacristía de cualquier templo de la zona, siendo uno de los mejores ejemplos la Iglesia de San Giacomo, donde los libros de cuentas no solo recogen la presencia de Giovanni Gambari sino también la de otros como Filippo Proccidoni o Giuseppe Fontana, responsable en 1784 de realizar una incensario con su naveta y cuchara con cincuenta y dos onzas resultantes de la plata vieja de otros objetos viejos similares, trabajo por el que percibió setenta y ocho liras⁹⁸. Un año antes también había realizado diez candelabros, seis grandes y cuatro pequeños para la Iglesia de San Antonio di Sàvena⁹⁹.

Si bien, los plateros boloñeses tuvieron que competir, aunque no tanto como puede llegar a pensarse, con las piezas procedentes de otros centros cercanos como Ferrara y Venecia, aunque la mayor parte de las hechuras foráneas llegaron desde Roma, debido a la presencia del clero boloñés en la curia romana y, sobre todo, de Prospero Lambertini, Benedicto XIV. Así, a los ejemplos romanos de la catedral, pueden añadirse otros, como los dos cálices que el mismo Lambertini donó a la Iglesia della Santissima Trinità, el primero, ofrecido en 1756, caracterizado por la inclusión de símbolos de la Pasión tanto en el pie, como en el nudo y en la subcopa, mientras que el segundo, de una fecha cercana, lleva diversas escenas de la Pasión¹⁰⁰. A pesar de la influencia clara y decisiva de la platería romana, a Bolonia llegaron también piezas de ciudades más cercanas, como las citadas Ferrara o Venecia, aunque no tantas como podría presuponerse, lo que evidencia un gremio de plateros fuerte capaz de hacer frente a las injerencias forasteras. Igualmente, llama la atención que la mayor parte de las obras llegadas de fuera eran cálices, como el que en 1791 llegó a la Iglesia de San Paolo¹⁰¹.

⁹⁸ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresses, Fondo Demaniale, San Giacomo, eremitani, di Bologna (1206-1798), B. 131/2145, *Intrato ed esito della Sagrestia*, 187r.

⁹⁹ Fanti, *La Chiesa Di Sant'Antonio Di Sàvena in Bologna*, 211.

¹⁰⁰ Degli Esposti, "L'arte Nella Chiesa Della SS. Trinità", 185.

¹⁰¹ *La Basilica Di San Paolo Maggiore. Della Congregazione Dei Chierici Regolari Di San Paolo - Barnabiti-* (Bologna: Grafica Emiliana, 1979), 123.

Junto a los libros de cuentas, si cabe como medio más evidente para valorar la importancia adquirida por la platería en esta centuria, están los inventarios, que comparados con los ejecutados durante el siglo XVII reflejan fehacientemente el incremento de piezas en los templos boloñeses. Una relación documental que contrasta con la realidad actual, muy mermada tras el paso de las tropas de Napoleón, aunque lo suficientemente llamativa para afirmar que la platería del Setecientos es la que mayor peso tiene en los ajuares eclesiásticos. Así, de entre los numerosos inventarios consultados, pueden exponerse diferentes ejemplos que reflejan perfectamente el aumento de ornamentos con el paso de los años. Por ejemplo, la antigua Iglesia de San Nicolò y San Felice, contaba en 1584, tan solo con dos cálices de plata, mientras que los candelabros, el acetre y el incensario eran de bronce¹⁰². De ahí pasó a tener a mediados del siglo XVII, cuatro cálices, uno de ellos milanés, dos copones, un incensario con naveta y cuchara, un tabernáculo de plata para las reliquias de San Nicolás y un ostensorio, lo que demuestra como aumentó ostensiblemente el patrimonio en el transcurso de la primera mitad de la centuria¹⁰³. A comienzos del siglo XVIII volvieron a entrar a la Sacristia nuevas piezas, en 1701 un nuevo cáliz, en 1703 dos vasos de plata, en 1707 una campana de plata un cáliz en 1736, gracias, entre otros, al patrocinio de Angelo Michele Bagganelli¹⁰⁴. En definitiva, en 1744, una relación de las alhajas de plata con su peso y su valor confeccionada por el platero boloñés Marco Bentivoglio, refleja claramente el cambio y la consideración hacía las piezas necesarias para las funciones: cuatro candelabros para el altar mayor realizados según la bondad de Roma en 1721 y 1723; un ostensorio; el juego del incensario; un acetre con su hisopo; un portapaz; una bandeja; la campana; dos ampollas; dos vasos; uno más para el olio santo; un crucifijo; tres sacras con decoraciones en plata; una lámpara para el altar mayor; los dos copones; el relicario y seis cálices¹⁰⁵.

¹⁰² A.A.B. Archivi delle Parrocchie di Bologna Soppresses, Chiesa San Nicolò e San Felice, B. 36/13, Fasc. 1, *Inventario de tutte le robbe Mobili che ho trovato nella sacristia et chiesa di S. Nicolò e S. Felice*, 1584, s. n.

¹⁰³ A.A.B. Archivi delle Parrocchie di Bologna Soppresses, Chiesa San Nicolò e San Felice, B. 36/13, Fasc. 1, *Liber in quo supplexsere Reliquie & Indulgentie partis Eccle. S. Nicolai S. Felicis*, 1647-1665, fol. 3 v.

¹⁰⁴ A.A.B. Archivi delle Parrocchie di Bologna Soppresses, Chiesa San Nicolò e San Felice, B. 36/13, Fasc. 1, *Inventario delle robbe dta. di S. Nicolò di S. Felice*, 1683-1737, s. n.

¹⁰⁵ A.A.B. Archivi delle Parrocchie di Bologna Soppresses, Chiesa San Nicolò e San Felice, B. 36/13, Fasc. 1, *Argenti levati dell'Inventario del 21 Novembre 1744*, 1744, s. n.

La misma tónica se repitió en todos los templos boloñeses, como en el Iglesia de San Paolo Maggiore, que a las numerosas piezas inventariadas en 1688 añadió entre esa data y los primeros años del siglo XVIII, dos cálices, uno de ellos procedente de Roma; seis vasos; varios candelabros; un frontal de plata; una lámpara; una cruz de plata y, además, una cruz de bronce plateada y un frontal también de bronce plateado¹⁰⁶. Otro templo importante, en este caso el de los franciscanos de la Basílica de San Francesco, ofrece, a través del inventario realizado en 1780, uno de los mejores casos que demuestran la disposición y la relevancia de las artes decorativas, en especial de la platería, en los diferentes espacios del templo. De este modo, en el altar mayor estaba formado, entre otras piezas, por seis candelabros grandes de diferentes medidas, con las imágenes en el pie de San Francisco y Santa Clara, realizados en 1639 por los hermanos Menegatti; una cruz grande de plata con la imagen en cobre dorado; el pie de la cruz con las representaciones de la Virgen y San Francisco y la inscripción del patrocinador, Giacomo Pezzi en 1703; cuatro relicarios grandes de 1725 y un altar formado por diversas partes, como una cornisa de plata dividida en tres secciones, donada por Francesco Cortelloni en 1688, y dos medallones con flores de plata también regalados por Cortelloni en 1729. Otra pieza significativa era un frontal con labores en plata, cornisa de plata y las estatuas en plata de la Virgen, San Francisco, San Bonaventura, San Antonio, San Ludovico y diversos serafines, así como cuatro vasos con flores y diversos emblemas, una magna obra realizada por Pietro Zagnoni con un valor de ocho mil quinientas veinticuatro liras, aportadas por Michele Pasi, Bonaventura Bisi y con dinero del propio convento. En el altar de San Francisco habían seis candelabros, dos entregados por el padre Francesco Antonio Grandi en 1667, otros dos por el padre Francesco Antonio Colli en 1681 y los dos restantes por el propio convento; cuatro relicarios elaborados en 1737, y el tabernáculo de plata con forma de arquitectura¹⁰⁷, configurado con diez columnas escalonadas, bajorrelieves con las escenas del sacrificio de Abraham, las virtudes cardinales y teologales, el Salvador, la aparición del ángel a San Francisco, el milagro de

¹⁰⁶ A.S.B. Miscellanea Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Chiesa San Paolo Maggiore, Bologna, B. 119, *Inventario dei Stabili e Mobili che si trovano nella Chiesa e Sagrestia de Padri di S. Paolo di Bologna rifatto l'anno 1688 d'ordine dell R.P.D. Rodolfo Maria Tortorelli Preposto dell sudetto Collegio*, 1688, fol. 8 r y v.

¹⁰⁷ Las relaciones, intercambios e influencias entre los modelos arquitectónicos y la platería, han sido abordadas por el prof. Rivas, véase: Jesús Rivas Carmona, "La Arquitectura de La Platería", en *Estudios de Platería: San Eloy 2014*, ed. Jesús Rivas Carmona (Murcia: Universidad de Murcia, 2014), 469–486; Jesús Rivas Carmona, "Los Plateros Arquitectos: El Ejemplo de Algunos Maestros Barrocos", en *Estudios de Platería: San Eloy 2001* (Murcia: Universidad de Murcia, 2001), 211–230.

Santa Clara, el milagro de la mula de San Antonio, en definitiva, una pieza de extraordinarias proporciones, realizada en 1647 por decisión de Bonaventura Bisi, que podría corresponderse, de no ser por el desfase de los años con el ejecutado en 1631 por Virgilio Fanelli. Para la capilla de San Francisco también se realizó un baldaquino con varias esculturas en plata de la Fe, la Esperanza y la Caridad, cuatro ángeles grandes y seis pequeños con los atributos de la Pasión, y ocho serafines pequeños, gracias a las dadas de Andrea Naldi y al dinero del convento, por un coste de mil quinientas liras pagadas al platero Fanelli, quizás Francesco o Giovanni Battista, porque la pieza que realizó Virgilio Fanelli fue un tabernáculo en 1631, además en este baldaquino se menciona la fecha de 1682. Tres lámparas y tres cartelas cierran la platería de esta capilla. El resto de capillas contaban también con un importante conjunto de obras de platería, por ejemplo, el de San Antonio tenía una cruz de plata con Cristo por un lado y San Francisco por el otro, los cuatro evangelistas en media figura en los ángulos y por el otro lado San Buenaventura, San Antonio, San Ludovico y San Bernardino, realizada en 1641 por decisión del padre Lodovico Benassi. A la orfebrería presente en las capillas hay que sumar las piezas para el servicio de la ceremonia custodiadas en la sacristía, completando uno de los ajuares más numerosos e importantes de la ciudad, posiblemente solo superado por el de la catedral. Indudablemente fundamental para todo ello fue la decisiva actitud del padre Bonaventura Bisi, patrocinador de numerosas hechuras, así como por parte de otros padres, que a lo largo de los siglos XVII y XVIII donaron a la basilica más de una veintena de cálices y una larga lista de piezas, relicarios, ostensorios, cruces, copones, bandejas, vinajeras, misales, lámparas, coronas y, en definitiva, todos aquellos objetos necesarios para el culto¹⁰⁸.

Por último, un nuevo caso es el de la Iglesia de San Procolo, en el centro de la ciudad, donde hacía 1769 la sacristía tenía un amplio repertorio de objetos, entre ellos: una cruz para las procesiones; una con una medalla de oro incluida; otra con un crucificado de bronce; otra de San Mauro; dos cruces pectorales; dos ostensorios para el Santísimo, uno grande y otro pequeño; dos más para exponer las reliquias; diversas copas; cartelas; candelabros; portapaces; bandejas; campanas; incensarios; navetas; bugías; acetres; hisopos; misales con decoraciones en plata; una lámpara de plata; cuatro coronas

¹⁰⁸ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresses, Fondo Demaniale, San Francesco, minori conventuali, di Bologna (986-1791), B. 216/4348, *Inventario di tutte le Argenterie del Convento di S. Francesco di Bologna fatto nel secondo Governo del M.R.P. M. Francesco Vaccari, Metas. Pubblico, e Guardiano*, 1780, s. n.

de plata con piedras falsas; once cálices, a los que se sumaron varios más pocos después; cuatro copones; dos relicarios anatómicos con forma de brazo y dos bustos de San Procolo¹⁰⁹. Dicho templo, en 1748, había albergado a la Virgen de San Luca, motivo por el cual, para su mayor decoro y apariencia, se habían dispuestos las piezas de platería más llamativas. En primer lugar, se había colocado una lámpara de plata y, en segundo lugar, gracias a la colaboración de los dominicos, de los padres celestinos y de las hermanas de San Lorenzo, se habían dispuesto en el altar mayor una veintena de candelabros de plata, que resplandecían entre el humo producido por cuatro incensarios de plata funcionando a la vez¹¹⁰.

Y es que, la orfebrería, era el epicentro de la ceremonia y, por tanto, del programa artístico, culmen de la escenografía barroca, objeto y recipiente de lo más sagrado, por lo que debía de cumplir con unas premisas básicas, valía de los materiales e imagen. Valores que por otro lado la convertían en foco de atención de los ladrones, que no dudaban en robar las piezas para su fundición y venta, caso de Marco Corticelli, detenido por varios robos en la Iglesia de San Pietro, en la del Monasterio del Corpus Domini y en la de la Madonna di Galliera, donde robó una lámpara¹¹¹. Robos que en ocasiones se agravaban al considerarse el hecho como una profanación, que es lo que le sucedió en 1744 con un individuo que sustrajo un ostensorio y un copón con ostia en Castel Güelfo, quien a pesar de huir a Florencia fue detenido y devuelto a Bolonia, donde curiosamente la Inquisición lo liberó, para ser nada más salir a la calle nuevamente hecho preso por los esbirros del Tribunal Criminal del Torrione de Bolonia, donde finalmente se dictó su muerte, ya que se jactaba de lo que había hecho y no se arrepentía de ello¹¹². De este modo, los propios talleres de los plateros eran también objetivo de los criminales, como demuestra el robo que sufrió en 1767 Marco Antonio Sartori por parte de Lorenzo de Franceschi¹¹³.

¹⁰⁹ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Chiesa San Procolo, benedettini, di Bologna (1205-1828), B. 207/5425, *Inventario dell'Argentaria, et altri Mobili, e supellettili della Sagrestia di S. Procolo, fatto da D. Pier Luigi Migliorini vicario sotto il governo del Revmo. Padre Abbate D. Benedetto Gaetano Cantoni di Bergamo*, 1769, 1–7.

¹¹⁰ A.S.B. Corporazioni Religiose Soppresse, Fondo Demaniale, Chiesa San Procolo, benedettini, di Bologna (1205-1828), B. 207/5425, *Origine delli Legati, e Messe con Memorie diverse della Sagrestia*, 1748, 78–82.

¹¹¹ B.C.A.B. Ms. B. 2317, *Raccolta di tutti li Giustiziati nella Città di Bologna dal 1030 al presente (1854)*, 224.

¹¹² *Ibid.*, 223.

¹¹³ *Ibid.*, 232.

Junto a la platería religiosa demandada por los templos, otros grupos también demandaron piezas de orfebrería. Fundamental fue la presencia de las cofradías, como la del Santísimo Sacramento, cuya veneración por el Santísimo les hacía demandar ostensorios. Si bien, la hermandad más importante en esta línea en Bolonia fue la Santa Maria della Morte y Santa Maria della Vità, establecida esta última en la céntrica Iglesia homónima, lugar donde tenía su hospital destinada a ayudar a las personas necesitadas. En torno a él, a las necesidades del mismo y al culto generado en el templo, se fue generando un ajuar de platería que refleja perfectamente el éxito y desarrollo de este arte en Bolonia durante la Edad Moderna. Así, en la actualidad allí se conservan, entre otras piezas, un cáliz del siglo XVIII hecho por Camilo Canali siguiendo el modelo boloñés de la centuria anterior, en claro contraste con el cáliz del siglo XVII elaborado por Carlo Falconi, que vislumbra ya las características del Setecientos. A ellos se deben añadir el servicio de vinajeras con su bandeja atribuido a Filippo Carlo Providoni, y el ostensorio de autor desconocido, pero claramente vinculado a algún taller boloñés, dado que entra dentro de la configuración ya abordada, quizás también en la órbita de Canali. En este santuario también trabajaron otros plateros, como Giovanni Gambari, quien en 1779 hace la decoración en bronce del altar y la puerta del tabernáculo, y Giuseppe Gardini, quien materializó uno de los trabajos más particulares de la orfebrería boloñesa de finales de siglo, la cruz del altar mayor [Fig. 191]. Ésta fue realizada bajo el diseño del escultor Giacomo De Maria, ratificando nuevamente las intensas relaciones existentes entre artistas de diferentes campos en Bolonia durante la centuria, fruto de las cuales se alcanzaron las piezas de platería más significantes de la actualidad. Así, la cruz está configurada con una base, apoyada sobre cuatro garras de león, decorada en sus frentes con rosetas enmarcadas por una cornisa y con guirnaldas colgantes. Sobre este primer cuerpo se eleva la cruz, siendo lo más llamativo las dos esculturas de los angelotes que la flanquean, uno arrodillado y dirigiendo la mirada hacia Cristo mientras que otro, en una lograda torsión del cuerpo, está de pie mirando hacia el frente¹¹⁴. Una última pieza, situada en el museo de este templo, supone el único ejemplo conocido donde las dos tipologías de ostensorios presentes en Bolonia durante el siglo XVIII -lo que conlleva que su autor fuera un maestro local- confluyeron en una única pieza, donde se respeta la

¹¹⁴ Silvia Zanella, “L’oreficeria Del Santuario Di Santa Maria Della Vita”, en *Tra La Vita E La Morte: Due Confraternite Bolognesi Tra Medioevo E Età Moderna*, ed. Massimo Medica y Mark Gregory (Cinisello Balsamo: Silvana, 2015), 97–101; Calzoni, “Su Alcuni Capolavori Dell’oreficeria Del Settecento Bolognese”, 133–138.

configuración del ostensorio con pie mixtilíneo, base abombada con los querubines dorados, astil con decoración a base de volutas en el nudo, y, sobre éste, dos pequeñas esculturas de angelotes que con sus manos sostienen directamente el viril. En definitiva, la confluencia de las dos ideas en una perfecta solución armoniosa y eficaz que demuestra la capacidad artística de los plateros de la escuela boloñesa durante la centuria [Fig. 192].

Frente a esta agrupación religiosa dedicada al cuidado de los vivos, se situaba otra destinada a la asistencia de aquellos condenados a muerte. Una nueva asociación de carácter religioso que también contó con su propio aguar de platería, entre el que hay que destacar los candelabros venecianos, procedentes del taller de Niccolò Roccatagliato o del de Sebastiano Nicolini, realizados en la primera mitad del siglo XVIII, que llevan decoraciones referentes a su emblema, la cruz que surge de una calavera y a la Madonna di San Luca, con la que estaban muy vinculados¹¹⁵.

La llegada de las tropas francesas de Napoleón a Bolonia en 1796 supuso un punto de inflexión para las artes y los gremios, entre las que se encontraban los plateros, que vieron como en 1797 se abolían las corporaciones, sumiendo al oficio en un periodo de declive que tan solo vivió momentos puntuales de esplendor a lo largo del siglo XIX, de la mano de plateros que mantuvieron vivo el ejercicio de la orfebrería hasta comienzos del siglo XX, como Gaetano Babini, Camillo Bazzani, Gaetano Bettoli, Nicola Busi o Michelle Capelli entre otros. Si bien, gran parte de este patrimonio artístico se perdió como consecuencia de las requisas realizadas por los franceses, que a su llegada aglutinaron numerosos objetos de oro y plata en el Monasterio de San Salvador para fundirlos, perdiéndose así para siempre un patrimonio, que, por sus características materiales, ofrecía una salida económica inmediata y fácil de transportar¹¹⁶:

“... il detto generale s’impadronì tosto del Monte di Pietà e los spogliò tutto il contante, argenti, gioie, seta, canapé ed altri preziosi, lasciò solo le cose di poco valore. In ugual modo si impadronì di tutte le publiche casse, poscia impose un contributo

¹¹⁵ Stefania Agnoletti et al., “Il Restauro Dei Quattro Candelieri Di Santa Maria Della Morte”, en *Tra La Vita E La Morte: Due Confraternite Bolognesi Tra Medioevo E Età Moderna*, ed. Massimo Medica y Mark Gregory (Bologna: Silvana, 2015), 57–59.

¹¹⁶ La situación de la platería y el daño producido por las tropas francesas en 1796 quedó patente en los inventarios de bienes muebles que se ordenaron realizar en los años sucesivos, a través de los cuales puede contemplarse la profunda laguna que produjeron con sus requisas, véase: A.S.B. *Miscellanea Corporazioni Religiose Sopresse Periodo Napoleonico*, Fondo Demaniale, Inventario dei Mobili.

di quattro milioni in verhe di oro fino e di argento, in mancanza dell'effettivo contante, al qual effetto fu intimato a tutti li cittadini col Massimo rigore di depositare tutte le argenterie così pure furono spogliate di queste tutte le chiese di città e campagna, ordinando che questi argenti si portassero nel monastero di san Salvatore, ove venne colato e ridotto in verghe, consegnandolo ai contribuenti un a poco di crédito, valutato l'argento un scudo l'oncia...¹¹⁷.

¹¹⁷ B.C.A.B. Ms. B. 1119, citado en: Calzoni, "Su Alcuni Capolavori Dell'oreficeria Del Settecento Bolognese", 133.

CONCLUSIONES

La presente tesis ha tenido como objetivo general investigar el gremio de plateros de Bolonia y su producción artística durante la Edad Moderna. En primer lugar, se puede afirmar que el contenido de la investigación es totalmente pertinente, dado que ha quedado evidenciado la necesidad de un estudio que abordase la situación del arte de la platería en Bolonia durante este periodo, puesto que, generalmente, la mayoría de las publicaciones relativas a este campo de las artes se habían centrado hasta el momento en la importancia de la orfebrería medieval, que gozó de un fecundo periodo en la ciudad, auspiciada por la relevancia histórica de la misma, tanto a nivel eclesiástico, como político y académico. Así, a los estudios del periodo medieval emprendidos por Sighinolfi, Samaja, Grappadelli y Pini, entre otras aportaciones parciales, se suma esta investigación destinada a completar la segunda parte de la historia de la corporación, de sus componentes y de sus obras desde el siglo XVI al XVIII, hasta el momento tratada tan solo en cuestiones concretas y muy determinadas por autores como Trebbi, Bulgari, Fanti, Buitoni, Baviera, Bentini, Calzoni, Varignana y Bertoli Barsotti. De este modo, no solo se ofrece una primera visión de conjunto, abierta además a una mayor profundización, del arte de la platería en la Edad Moderna en Bolonia, sino que también se contribuye al panorama nacional y europeo, completando el conocimiento general de este arte en su conjunto en las principales ciudades del continente. En definitiva, la tesis está en total sintonía con las últimas líneas de investigación relativas a la cuestión, que tienen en la Università di Palermo (Italia) y en la Universidad de Murcia (España), dos de sus principales centros de estudio a nivel europeo, para el conocimiento y desarrollo de las artes decorativas y suntuarias en su contexto.

1. Éste ha sido el primer planteamiento tratado, el análisis de la historiografía relativa a la consideración -entendiendo ésta como un amplio conjunto de apartados- que las artes decorativas han tenido a lo largo del tiempo, una vez que se parte del hecho de que durante un periodo han sido relegadas a un segundo lugar, por detrás de la arquitectura, la pintura y la escultura. En esta línea, no solo se ha demostrado que en la actualidad esta situación está por lo general descartada, como corroboran numerosos estudios, entre ellos, por ejemplo, los que relacionan directamente a la platería con la arquitectura o la escultura, mediante el diseño, sino que además se ha demostrado como en otras etapas gozaron de una mejor consideración, tanto por historiadores como por artistas y patrocinadores. Así

desde la igualdad medieval establecida en la teoría alemana del *Kunstabchlein*, solo alentada en favor de las artes decorativas por Castelfranchi, se inició un conflicto con la llegada del Renacimiento que tuvo periodos de mayor y menor intensidad durante los siglos posteriores. Esta disputa se basó en varias cuestiones, girando todas ellas sobre el artista y el artesano, el intelecto, vinculado al primero, y la fuerza o carácter manual, asociada al segundo. Una dicotomía, con numerosas ramificaciones, que puso su acento sobre la servidumbre a la que estaban sometidas las artes decorativas, dada su utilidad como objetos cotidianos, carentes de ciencia, *quadrivium*, enfrentado así, entre el siglo XV y XVI a diversos teóricos con posturas opuestas, como Alberti, Barbaro o Pino, quienes realizaron diversos planteamientos al respecto. A esta disputa fueron sumándose diferentes acontecimientos, como el surgimiento de las academias, en total contraposición a los gremios, más vinculados a las artes decorativas. El siglo XIX, con el surgimiento de la Industria, la creación de museos de artes decorativas, de publicaciones sobre el asunto y la llegada de nuevas teorías y movimientos de corte anglosajón, como *Arts and Crafts*, entorno a teóricos de prestigio como Cole, Ruskin, Jones, Morris, Semper o Riegl, entre otros tantos, vino a incrementar notablemente el debate, del que Bolonia, con la *AEmlia Ars*, fue muy consciente. Por último, antes de cerrar este planteamiento, cuyo objetivo es enmarcar el papel de la platería y de sus artífices, hay que llamar la atención sobre la publicación realizada por Hermenegildo Giner de los Ríos, colegial del Real Colegio de España en Bolonia, quien a finales del siglo XIX ya centró sus investigaciones sobre las denominadas artes decorativas, para él industriales, desde el cristianismo hasta el siglo XIX.

2. Los plateros, a pesar del nivel artístico de sus creaciones, no fueron ajenos a este debate y, en algunas ocasiones, participaron del mismo con diferentes acciones encaminadas a la búsqueda de un mayor reconocimiento que les aupara a la categoría de artes liberales. Por ejemplo, durante la Edad Moderna se ve el progresivo cambio de denominación de gremio a colegio, en un intento por despegarse de las connotaciones medievales -manuales y serviles- de la primera denominación, que tienen en la corporación de Valencia (España) uno de sus mejores testimonios. No obstante, a título individual también puede apreciarse esta necesidad socioeconómica, siendo Juan de Arfe su conflicto con los plateros burgaleses y su representación como artistas uno de los ejemplos más célebres. No obstante, todo ello, generalmente entendido como un auto reconocimiento del oficio y del grado de liberalidad propio, no hay que verlo solamente

como eso, sino que también hay que entenderlo como una cuestión funcional, como un interés pragmático por parte de los plateros, destinado a gozar de ciertas prerrogativas más que a ganarse un estatus dentro del debate, del que no tendrían conocimiento y que responde más bien a planteamientos contemporáneos.

3. En el caso concreto de Bolonia hay varios ejemplos que invitan a pensar en ese deseo de reconocimiento o distinción social. Por un lado, las ordenanzas de 1672 comienzan con unas alusiones a la Universidad de los Plateros de Bolonia, mientras que en 1681, en un documento relativo a la elección de cargos, Achille Scarselli se denominó Decano de la Universidad de los Plateros de Bolonia, alcanzando una terminología superior a la de colegio y gremios, en una clara alusión a los atributos vinculados a la misma, así como al resto de características propias de la universidad como transmisora de conocimientos y valores superiores. Si bien, no es un hecho común, y quizás pueda ser meramente una referencia al aspecto del aprendizaje, sin necesidad de buscar un valor más allá del mismo. Por otro lado, en el plano individual, Bolonia contó con maestros que gozaron de una posición social elevada, al menos es lo que se desprende de la biografía de Joannes Jacobs, platero que durante la primera mitad del siglo XVII ejecutó las piezas más significativas de la ciudad, lo que le granjeó fama y dinero, por lo que pudo mantener relaciones con los artistas del momento, como Guido Reni, al tiempo que mantuvo otros negocios, formó una importante colección de arte y llegó a fundar su propio colegio para estudiantes flamencos. A pesar de ello, no se han documentado casos parecidos, ni tan siquiera cercanos, por lo que, de tratarse de un hecho aislado, como en el uso de la terminología de universidad, no puede generalizarse que los plateros de Bolonia emprendieran una lucha en busca de un mayor estatus social.

4. Otra circunstancia enfocada más bien al carácter gremial de la corporación y, por tanto, lejos del debate sobre la liberalidad tan ansiada por otros artistas, o más bien por los historiadores contemporáneos, es la regulación del oficio a través de las ordenanzas. Éstas, por lo general, tanto las emitidas durante la Edad Media como las posteriores, las que conciernen a esta investigación, sobre todo las de 1572 y 1672, comparten las características generales de las ordenanzas del resto de corporaciones emitidas por toda Europa, es decir, a grandes rasgos: organización interna y gestión del oficio, aparte de otras cuestiones más específicas y de las sanciones por el incumplimiento de cualquiera de ellas. Así, dentro del primer apartado, se marcaban cuáles eran los cargos del gremio, siendo los principales los de *Massaro*, gestor del gremio, y *Rettore*, más vinculado a la

producción artística, y los requisitos para llegar a ellos, generalmente mediante una elección entre los maestros, que no siempre estaba exenta de polémica, ya fuera por la falta de cuórum, circunstancia que se repitió en diferentes años, como en 1631 y 1633, por la acumulación de votos en manos de unas pocas familias, fruto de la endogamia típica del gremio, como acaeció en 1610, ante la queja de un grupo de plateros, o por no cumplir algunos de los requisitos necesarios para optar a la nómina, por ejemplo para entrar en el consejo o en el sorteo de cargos, ocasionando diversos pleitos entre la agrupación y los maestros, como el que en 1749 enfrentó a Galvani y Malcontenti contra el gremio por no ser incluidos para el cargo de marcadores.

5. Mayor peso entre los capítulos de las ordenanzas tenían los artículos que regían el ejercicio del oficio, mostrando especial atención a la calidad del material, a la autenticidad de las piezas, a las garantías establecidas para ello y la protección frente a la injerencia externa. Desde la formación del gremio a finales del siglo XIII uno de los puntos más variables fue el del valor del oro y de la plata. A los cambios ya estudiados del periodo medieval, y en esta tesis incluidos, hay que añadir las reivindicaciones de los plateros para modificar los valores de las piezas, ya fueran grandes o menudas, establecidos en 1572 en 20 dinero y 9 onzas para la plata y en 21 dineros y $\frac{3}{4}$ para el oro, cifras que se modificaron por ejemplo en 1630 y 1687, ante las quejas de los maestros, que no cumplían con el valor y que buscaban una equiparación, en ocasiones todo lo contrario, con el resto de ciudades cercanas, de donde llegaban piezas con valores ligeramente menores. Y es que, éste era uno de los grandes temores de los plateros, la venta de piezas falsas o con valores menores, la llegada de piezas forasteras, especialmente de la cercana Florencia, no necesariamente de forma irregular, y la presencia de maestros forasteros. Circunstancias, todas ellas, que amenazaban la estabilidad y la seguridad laboral de los maestros locales, motivo por el cual establecieron una serie de medidas para su defensa. Por un lado, la propia organización establecía diversas figuras que controlaban toda la platería de la ciudad, como el mencionado *Rettore*, quien velaba por el cumplimiento de estos artículos mediante pruebas y controles de las piezas y de los talleres. Él mismo tenía que vigilar también la venta de piezas forasteras producidas por otros maestros, mercadores o profesionales afines. La problemática era tal que la ciudad tuvo que emitir varios bandos para regularizar la cuestión, destacando el que en 1603 permitía la venta de piezas extranjeras que llegaran marcadas, aunque fueran de otro valor. También, Bolonia, para acreditar la valía de sus obras creó su propio sello de garantía, el león rampante con

bandera, puesto por el ensayador, personajes encargado de verificar las piezas de las piezas hechas por los maestros locales, que también debía incluir su marca personal. Otra medida era la obligación de permanecer establecidos los talleres y las tiendas en el barrio de los orfebres, para así realizar un control más efectivo e incluso una auto vigilancia entre maestros, aunque hubo concesiones puntuales para abrir negocios en otros puntos de la ciudad, como Calzolari en 1745, denunciado antes por estar alejado y Fontana en 1789. En definitiva, a lo largo de estos siglos son numerosos los pleitos contra revendedores, especialmente mujeres, mercaderes, joyeros y los propios plateros, que no observaban las normas establecidas, lo que suscitaba las quejas de otros artífices, que pedían mayor control y verificación por parte de las autoridades del gremio. Al tiempo, aumentaban los criterios para el ingreso y establecimiento de los plateros forasteros en la ciudad. Toda una ofensiva con el único fin de defender su profesión, limitando el número de piezas en el mercado y el de profesionales dedicados al oficio, en busca del monopolio del arte de la platería.

Las ordenanzas, que ante la intensa actividad del gremio durante el siglo XVII contaron con diversas reformas y ampliaciones, aunque fundamentalmente bajo la base de las dos grandes promulgaciones de 1572 y 1672, también tenían otros puntos en cuenta, como las sanciones, los pagos por cualquier proceso, el método para acceder y ascender a la maestría, aspectos vinculados a la apertura del negocio y a la obtención del carbón, a la compra de obras robadas, las obras pías y de la fiesta de San Eloy. La corporación estaba plenamente inserta en la vida social de la ciudad, como demuestra que en 1380 patrocinara junto a otras artes y oficios el relicario de San Petronio realizado por Jacopo Roseto. De este modo fueron participes del gobierno de la ciudad de forma puntual en la Edad Media, tomando un rol menor en la Edad Moderna, aunque su presencia en las fiestas y actos públicos era relevante, ocupando un puesto relevante en las procesiones. Igualmente, a nivel interno, dentro del espíritu religioso y devocional de la época, los plateros llegaron a establecer, incluso por medio de las ordenanzas, el culto a su patrón, San Eloy.

6. Más allá de contar con un templo adyacente a la calle de los orfebres intitulado al santo, del que poco se conoce, el periodo de mayor esplendor, en cuanto al patrocinio de las artes por parte del gremio, fue durante el siglo XVII, cuando se establecieron en la Iglesia de Santa Maria della Pietà, junto a los herreros, quienes tenían el mismo patrón, y otras agrupaciones. Allí dispusieron de una capilla propia donde realizar sus funciones,

sobretudo la del uno de diciembre, cuya jornada estaba regulada en el capítulo diecisiete de las ordenanzas de 1672. Para decorar dicho espacio contaron con el artista Alessandro Tiarini, quien llevó a cabo varias pinturas sobre la vida del santo, su muerte, el tránsito y San Eloy dando limosna a unos pobres en su taller, escena principal del retablo coetáneo que se realizó. La presencia de los herreros en el mismo templo permite comparar el programa iconográfico de ambas corporaciones, observándose que los plateros destacan el aspecto espiritual y generoso del santo, que aparece ricamente vestido y serenado, frente a la actividad más ruda y combativa del programa de los herreros, realizado por Giacomo Cavedone, con escenas de San Eloy luchando contra el diablo y sanando la pata a un caballo en la herrería, ambas flanqueando el lienzo central, destinado al santo junto a San Petronio a los pies de la Virgen, hoy conservada en la Pinacoteca Nacional.

7. El arte de la platería en Bolonia, que había vivido en la Edad Media una etapa de gran desarrollo, alcanzó uno de sus momentos de mayor esplendor durante los siglos XVII y XVIII, sobre todo durante la primera mitad del primero y la segunda parte del Setecientos. Ello tiene su fundamento en diversos factores que convergieron entre sí. Primeramente, el impacto de la Contrarreforma y las nuevas necesidades litúrgicas derivadas del mismo, reforma que se revitalizó durante el siglo XVIII, que ocasionó la construcción de nuevos templos y la reforma de los preexistentes, necesitando todos ellos un nuevo ajuar con el que satisfacer las nuevas demandas del culto. En este sentido fue fundamental el papel de las nuevas órdenes y congregaciones, centradas en la importancia de la adoración Eucarística, así como el patrocinio de las artes decorativas por parte del clero y la sociedad civil. Sin embargo, nada hubiera sido posible sin la presencia de un nutrido grupo de plateros y de su gremio, que como ya se ha indicado, sirvió para afianzar su oficio dentro del comercio local.

De entre los numerosos templos que forman parte de la geografía boloñesa, la gran mayoría permiten ofrecer una idea general de todas estas características, aunque, debido a su relevancia, la catedral constituye el testimonio más destacable. En el templo metropolitano se acometieron grandes proyectos artísticos durante el último cuarto del siglo XVI, además de otras intervenciones posteriores, de la mano del arzobispo Paleotti, cabeza visible de la Contrarreforma. Fundamental fue el papel de los prelados para la configuración del ajuar catedralicio, que aumentó año tras año tanto por las inversiones de la fábrica como por las donaciones de los arzobispos, cardenales e incluso papas, que debido a su rol encumbraron al templo con las piezas de platería más suntuosas. Ya,

desde el obispo Albergati se advirtió el interés de los preladados por dotar su templo con los objetos más opulentos, ya fueran piezas de platería o textiles con piedras preciosas, que reflejan la categoría de dicho templo y su tesoro. Sin embargo, éste deja entrever como el peso de la platería boloñesa no fue mayoritario, limitándose a las piezas más sencillas y funcionales, mientras que los grandes conjuntos, tanto por su valor artístico como material procedían de Roma, debido a la llegada al papado de diversos ciudadanos y arzobispos boloñeses, como Julio II, Gregorio XV o Benedicto XIV, quien envió numerosas obras romanas de extraordinario nivel y significación, como la Rosa de Oro, algunas de ellas realizadas por Angelo Spinazzi, encargado de configurar el conjunto del altar mayor. De este modo se puede afirmar que la participación boloñesa fue limitada, como corrobora también la documentación, y que los canónigos, salvo excepciones como la del canónigo Bernardo Pini, no lideraron grandes proyectos artísticos, quizás porque veían satisfechas las necesidades con las obras donadas por los obispos. No obstante, la presencia de maestros locales está representada en diversas piezas que responden a las características de la platería local, de líneas sencillas y esquema repetitivo, y otras más singulares protagonizada por artistas como Jacobs, con el relicario de Santa Ana, y Bonaventura Gambari, con numerosas intervenciones en las décadas centrales del siglo XVIII que, aunque no se contempla como tal, le confieren el cargo de maestro platero de la catedral.

8. Otro de los grandes centros de culto de la ciudad, la Basílica de San Petronio, guarda ciertas similitudes con el caso de la catedral, dado que sus obras principales, como el relicario de San Petronio fue realizado en Roma por Francesco Giardoni en 1742, debido, nuevamente, a la generosidad de Benedicto XIV, que completaba así el conjunto patrocinado por el cardenal Aldrovandi. Junto a esta pieza romana hay que destacar algunas obras del platero asentado en Florencia Marco Antonio Merlini y el relicario de Santa Rosalía, hechura procedente de Palermo, que ejecutó en 1716 Pasquale Cipolla. Además de esta platería procedente de otros centros de la Península Itálica hay también una presencia de producción local, contando con diversos ejemplos particulares, como la cruz renacentista de Battista del Gambaro y la puerta del tabernáculo que en 1666 realizó Francesco Fanelli, dos testimonios que dan buena cuenta del nivel de los maestros boloñeses a pesar de que, por lo general, no tengan la presencia natural en el repertorio de piezas conservadas y expuestas.

9. Por este motivo, es decir, el papel secundario de la platería boloñesa en los conjuntos artísticos de los dos centros de culto principales de la ciudad, hay que dirigir la atención a las colecciones del resto de basílicas y parroquias para conocer con mayor detalle las características del arte de la platería en Bolonia, que durante estos siglos contó con numerosos maestros, de entre los cuales hay que destacar varios nombres propios, dado el reconocimiento, el valor artístico y el impacto que sus obras cosecharon en la escena local. Con todo, los primeros pasos de la Contrarreforma estuvieron encaminados a la reforma y construcción de nuevos templos, por lo que la platería tuvo que esperar unos años hasta alcanzar el protagonismo que la reforma le otorgó. Por este motivo, durante el siglo XVI no hay grandes maestros, o al menos no han llegado noticias relevantes, activos en la ciudad, en comparación con las centurias posteriores. No obstante, puede mencionarse en los primeros años al pintor y orfebre Francesco rancia y, más adelante, al ya citado Battista del Garbaro, autor de la cruz de la Basílica de San Petronio. Si bien, como ya se ha comentado, la llegada del siglo XVII va a ofrecer ya un panorama bien diferente, de la mano de uno de los principales plateros de la historia de Bolonia. Se trata de Joannes Jacobs, quien durante la primera mitad acaparó los grandes proyectos, destacando la innovación en diferentes relicarios, como los de la Santa Cruz y de la Santa Venda, dentro de ese nuevo decoro aparejado al culto a los santos, que tenía en las basílicas de Santo Estéfano y de Santo Domingo su epicentro. Es por ello por lo que, Jacobs, alcanzó una posición elevada dentro de la sociedad boloñesa, manteniendo amistad con otros artistas, como Guido Reni, y viviendo holgadamente, fruto de la buena marcha de su economía, tanto por los trabajos exclusivos en el campo de la platería como por el desarrollo de otros negocios.

Frente a Jacobs, quien sin duda fue el artista con más proyección del momento, se encuentran otra serie de maestros que produjeron un mayor número de piezas, con las que cubrir la demanda. Sin embargo, éstas son mucho más sencillas, con un esquema repetitivo y una decoración a base de elementos vegetales y cabezas de querubines, con poca innovación, y circunscritas, salvo excepciones, a objetos menores, como cálices y copones. Uno de ellos fue Innocenzo Sighicelli, de quien se conservan numerosos testimonios repartidos por Bolonia y sus alrededores. Junto a él todos los maestros recogidos en la visita a los talleres de 1625, como Francesco Boatto o Tiseo Balzani, inspección donde no se advierten piezas de relevancia y si un interés por la joyería.

Al final de la centuria hubo una creciente revitalización, acaparada, en gran medida, por diferentes familias de plateros, y es que, como fue habitual en otros centros, las estirpes constituyen una característica intrínseca al arte de la platería, creando en ocasiones grandes talleres con una producción notable, como fue el caso en Bolonia de los Menegatti, los Sforza y los Corsini, quienes, junto a otros maestros, como Riva, Calzolari o Bevilacqua, destacaron en la ciudad. A pesar de ello tampoco causaron un impacto suficiente, que, si llegó de la mano de Virgilio Fanelli, quien trabajó brevemente en la ciudad, dejando un tabernáculo de grandes proporciones para la Basílica de San Francisco y, sobretudo, con Pietro Zagnoni. Éste es el máximo representante de la platería boloñesa de finales de siglo y precursor de los nuevos aires artísticos que este arte alcanzó durante el Setecientos, hasta el punto de que sus obras llegaron hasta Roma, como el busto-relicario de San Felipe Neri.

10. El arte de la platería en Bolonia durante el siglo XVIII debe equipararse con la etapa de mayor relevancia de la misma, es decir, durante el siglo XIV, no tanto por la importancia del gremio, por entonces con un peso específico en el gobierno de la ciudad, sino por la categoría artística que alcanzaron algunos de sus miembros. Para ello fue fundamental la aportación ya citada de Zagnoni, a la que se unió, ya en la nueva centuria, Zanobio Troni, Giuseppe Gardini, los Gambari y otra serie de maestros. Ciertamente, la platería boloñesa consiguió un nivel destacado, como buena prueba dan de ellos numerosas piezas conservadas en los templos de la ciudad, así como en otras ciudades, caso del busto de San Maurelio que Zanobio Troni realizó para la Catedral de Ferrara. Si bien, la mayor aportación de los plateros boloñeses al conjunto de la platería en general fue el interés, su desarrollo y perfeccionamiento del ostensorio con figura en el astil, hasta el punto de que Bolonia fue uno de los mayores centros artísticos de esta tipología tan determinada, acumulando varias decenas de ejemplos. Hay que señalar el peso de los artistas boloñeses en la configuración del mismo, comenzando por Alessandro Algardi, natural de Bolonia, y por Giacomo Laurentiani, nacido en las proximidades de la ciudad emiliana, quienes, instalados en Roma durante el siglo XVII, realizaron diversos diseños para relicarios y ostensorios con figura en el astil, modelo que después siguieron fielmente los boloñeses Pietro Zagnoni, Zanobio Troni o Bonaventura y Giovanni Gambari entre otros. Por lo general, el esquema seguido fue el de una base troncopiramidal de tres frentes -con pequeñas esculturas de ángeles en los ángulos- u ovalada, más la figura de un ángel alado y un viril circundado con nubes, cabezas de querubines, rayos de diferentes medidas

y una cruz como remate. En ocasiones, las menos, la figura era sustituida por otras imágenes alegóricas, como la Fe, la Paz, el Triunfo de la Oración o San Miguel Arcángel, e incluso, el frente principal, era usado para colocar relieves con escudos u otras escenas alegóricas, que, como en el caso del ostensorio de la Iglesia de San Mamante en Medicina, interactuaban directamente con la figura del astil. En este ejemplo, pueden destacarse otra característica, la participación de otros individuos en el proyecto, como el sacerdote, Gasperini, quien dio las pautas a seguir, y el escultor Angelo Pio que como ya había hecho en otras ocasiones, hizo el modelo a seguir por el platero Bonaventura Gambari.

Los Gambari, Bonaventura y Giovanni, tío y sobrino, pertenecientes a una estirpe de plateros con siglos de historia, fueron la cabeza de uno de los talleres más longevos y prósperos de la ciudad, siendo responsables, durante casi todo el siglo XVIII y los primeros años del siguiente, de decenas de encargos realizados por diferentes templos, aportando desde piezas de uso diario, cálices o candelabros, hasta otras más excepcionales, como los ostensorios con figura en el astil, la corona para la Madonna de San Luca o las mazas del Ayuntamiento de Bagnacavallo, trabajos que demuestran cómo se recurrió a ellos para determinadas obras de especial interés.

11. Por último, más allá de los grandes conjuntos y de las particularidades de la platería boloñesa, se ha abordado la configuración de la platería del Real Colegio de España en Bolonia, demostrando como el planteamiento es aplicable a cualquier templo, aunque, como en este caso, se trate de una capilla privada. De este modo, en base a la documentación y a las piezas conservadas, se puede constatar como la platería de este espacio va de la mano tanto de los sucesos históricos generales, con las nuevas demandas contrarreformista, como de aquellos hechos particulares de la institución, que necesitó de un repertorio de platería religiosa y civil, con el que dotar al templo y al palacio. Fundamentalmente, el Colegio recurrió a los plateros locales, como los Gambari, Pignoni y Caponegri, aunque algunas piezas bien pudieran proceder de otros centros. Sin embargo, se trata de un ajuar de mínimos, formado conforme a los requerimientos y las donaciones, en definitiva, el suficiente para cumplir con las funciones litúrgicas y con las necesidades de la casa.

En consecuencia, el arte de la platería en Bolonia durante la Edad Moderna continuó la estela del periodo medieval, con un gremio fuerte, si bien es cierto con menor peso en la ciudad, pero con el control efectivo de todo lo tocante al oficio y afines, y con numerosos maestros, algunos de ellos de gran renombre. Sin embargo, el patrocinio en

las principales colecciones de la ciudad dependió mucho del peso de la platería romana, relegando a los maestros locales a otros templos, donde dejaron muestra de su buen hacer, por ejemplo, con el desarrollo de la tipología de ostensorio con figura en el astil.

CONCLUSIONI

La presente tesi ha come obiettivo generale l'indagine sulla corporazione degli argentieri di Bologna e della sua produzione artistica durante l'età moderna. In primo luogo, si può dire che il contenuto della ricerca è del tutto rilevante, dal momento che è stato dimostrato l'esigenza di uno studio che affrontasse la situazione dell'arte della argenteria a Bologna in questo periodo, in quanto, generalmente, le pubblicazioni riguardanti questo campo delle arti erano finora concentrate sull'importanza dell'oreficeria medievale, che godeva di un periodo fruttuoso in città, sostenuto dalla rilevanza storica di Bologna, sia ecclesiastica, politica e accademica. Così, gli studi della fase medievale intrapresi da Sighinolfi, Samaja, Grappadelli e Pini, compresi i contributi parziali, si aggiunge questa ricerca per completare la seconda parte della storia della società, i suoi componenti principali e le loro opere dal secolo XVI al XVIII, fino al momento solo trattati in specifiche questioni e molto determinati da autori come Trebbi, Bulgari, Fanti, Buitoni, Braviera, Bentini, Calzoni, Varignana e Bertoli Barsotti. In questo modo, non solo si offre una prima panoramica dell'arte in congiunto aperta ad approfondire ulteriormente, ma contribuisce anche alla scena nazionale ed europea, completando la conoscenza generale di questa arte nelle principali città del continente. In breve, la tesi è in sintonia con le ultime linee di ricerca relative alla questione, che dispongono di due dei principali centri di studio a livello europeo presso l'Università di Palermo e l'Università di Murcia (Spagna), per la conoscenza e lo sviluppo delle arti decorative e sontuose nel loro contesto.

1. Questo è il primo approccio che è stato affrontato, l'analisi della storiografia relativa alla considerazione -costituita da una vasta serie di sezioni- che le arti decorative hanno avuto nel tempo, una volta che il fatto che per un periodo sono stati relegati in un secondo posto dietro l'architettura, la pittura e la scultura. In questa linea, non solo è stato dimostrato che attualmente questa situazione viene solitamente esclusa, come confermato da numerosi studi, tra cui, ad esempio, quelli che si riferiscono direttamente all'argenteria con architettura o scultura, attraverso la progettazione, ma è stato anche mostrato come in altre tappe ha goduto di una migliore considerazione sia da parte di storici, artisti e promotori. Così dalla parità medievale stabilita nella teoria tedesca del *Kunstbüchlein*, solo incoraggiata a favore delle arti decorative di Castelfranchi, ha iniziato un conflitto con l'arrivo del Rinascimento che ha avuto periodi di maggiore e minore intensità nei

secoli successivi. Questa controversia si basava su diverse domande, rivolgendo tutto l'artista e l'artigiano, l'intelletto, legato al primo, e la forza o il carattere, associati al secondo. Una dicotomia, con molteplici ramificazioni, che ha sottolineato la schiavitù cui sono state sottoposte le arti decorative, data la sua utilità come oggetti di ogni giorno, mancanti di scienza, *quadrivium*, si trovano quindi confrontati, tra il XV e il XVI secolo, di vari teorici con posizioni come Alberti, Barbaro o Pino, che hanno fatto diversi approcci a questo proposito. A questa disputa sono stati aggiunti eventi diversi, come la nascita delle accademie, in totale contrasto con le corporazioni, più legate alle arti decorative. Il XIX secolo, con l'emergere dell'industria, la creazione di musei di arti decorative, le pubblicazioni sull'argomento e l'arrivo di nuove teorie e movimenti anglosassoni come *Arts and Crafts*, intorno ai prestigiosi teorici come Cole, Ruskin, Jones, Morris, Semper o Riegl, tra gli altri, hanno fatto aumentare notevolmente il dibattito, di cui Bologna, con *AEmlia Ars*, era molto consapevole. Infine, prima di chiudere questo approccio, il cui obiettivo è quello di inquadrare il ruolo dell'argenteria e dei suoi artigiani, dobbiamo richiamare l'attenzione sulla pubblicazione di Hermenegildo Giner de los Rios, collegiale del Reale Collegio di Spagna a Bologna, che alla fine del XIX secolo ha concentrato la sua ricerca sulle cosiddette arti decorative, per lui industriali, dal cristianesimo al diciannovesimo secolo.

2. Gli argentieri, nonostante il livello artistico delle loro creazioni, non erano alieni a questo dibattito e, in alcune occasioni, hanno partecipato allo stesso modo con azioni diverse volte alla ricerca di un maggior riconoscimento che gli avrebbe portato alla categoria delle arti liberali. Ad esempio, durante l'età moderna si vede il progressivo cambiamento della denominazione dalla gilda alla scuola, nel tentativo di staccarsi dalle connotazioni medievali -manuali e servili- della prima denominazione, che hanno nella società di Valencia (Spagna) uno dei suoi migliori testimonianze. Tuttavia, questa necessità socioeconomica può essere apprezzata anche su base individuale, per esempio con Juan de Arfe e la sua determinazione a dissociarsi della corporazione di Burgos (Spagna), anche con la sua rappresentazione come artista. Tuttavia, tutto questo, generalmente inteso come un riconoscimento del lavoro e il grado di autoconsapevolezza, non deve essere considerato solo come tale, ma deve anche essere inteso come una questione funzionale, come un interesse pragmatico da parte degli argentieri di godere di alcune prerogative piuttosto che di ottenere uno status all'interno

del dibattito, di cui non avrebbero conoscenza e che risponderebbe piuttosto ad approcci contemporanei.

3. Nel caso specifico di Bologna ci sono diversi esempi che ci invitano a pensare a questo desiderio di riconoscimento o di distinzione sociale, sempre prese con grande cautela. Da un lato, le ordinanze del 1672 iniziano con allusioni all'Università degli Argentieri di Bologna, mentre nel 1681, in un documento relativo all'elezione delle posizioni, Achille Scarselli è stato nominato decano dell'Università degli Argentieri di Bologna, raggiungendo una terminologia superiore a quella della scuola e delle gilde, in una chiara allusione agli attributi relativi alla stessa, oltre che alle altre caratteristiche dell'università come trasmettitore di conoscenze e valori superiori. Anche se non è un fatto comune e può essere solo un riferimento all'aspetto dell'apprendimento, senza la necessità di cercare un valore al di là di esso. D'altra parte, a livello individuale, Bologna aveva maestri che godevano di una elevata posizione sociale, almeno quanto risulta dalla biografia di Joannes Jacobs, argentiere che durante la prima metà del Seicento ha eseguito i pezzi più significativi della città, che lo fa guadagnare fama e denaro, così è riuscito a mantenere relazioni con gli artisti del momento, come Guido Reni, mentre ha mantenuto altre attività formò un'importante collezione d'arte e fondò la propria scuola per gli studenti fiamminghi. Nonostante ciò, nessun caso simile è stato documentato, o addirittura vicino, affinché, se si tratta di un fatto isolato, come nell'uso della terminologia universitaria, non si può generalizzare che gli argentieri di Bologna abbiano intrapreso una lotta alla ricerca di un maggiore status sociale.

4. Un'altra circostanza si è concentrata più sul carattere sindacale della società e, quindi, lontano dal dibattito sulla liberalità tanto attesa per altri artisti, o piuttosto dagli storici contemporanei, è la regolamentazione dell'ufficio attraverso le ordinanze. Queste, in generale, quelle rilasciate nel Medioevo e in seguito, quelle relative a questa indagine, in particolare quelle del 1572 e del 1672, condividono le caratteristiche generali delle ordinanze del resto delle società emesse da tutta Europa, vale a dire, in termini generali: l'organizzazione interna e la gestione del lavoro, ad eccezione di altre questioni più specifiche e sanzioni per la mancata conformità di ciascuna di esse. Così, nella prima parte, hanno segnato quali erano le posti della corporazione, il principale quelli di Massaro, direttore della gilda, e Rettore, più coinvolti nella produzione artistica, e requisiti per raggiungerli, di solito attraverso una scelta tra gli insegnanti, che non erano sempre esenti da controversie, sia per mancanza di un quorum, una circostanza che è stata ripetuta in

anni diversi, come nel 1631 e nel 1633, dall'accumulo di voti nelle mani di poche famiglie, il risultato della endogamia tipico della gilda, come accaduto nel 1610, prima della denuncia di un gruppo di argentieri, o per non aver soddisfatto alcuni dei requisiti necessari per ottenere la qualifica e essere in grado di essere eletto, per esempio per entrare nel consiglio o nell'elezione delle posti, provocando varie azioni legali tra la corporazione e gli insegnanti, come quello che nel 1749 ha affrontato Galvani e Malcontenti contro la gilda per non essere inclusi per la posizione dei marcatori.

5. Maggiore peso tra i capitoli delle ordinanze avevano gli articoli che governavano l'esercizio dell'arte, mostrando particolare attenzione alla qualità del materiale, all'autenticità dei pezzi, alle garanzie stabilite e la protezione contro le interferenze esterne. Dalla formazione della gilda alla fine del XIII secolo uno dei punti più variabili era il valore dell'oro e dell'argento. Per i cambiamenti già studiati dal periodo medievale, bisogna aggiungere le richieste degli argentieri a modificare i valori dei pezzi, grandi e piccoli, nel 1572 in 20 denari e 9 once per argento e in 21 soldi e $\frac{3}{4}$ per l'oro, cifre che sono state modificate ad esempio nel 1630 e nel 1687, prima delle denunce degli artisti, che non rispettavano il valore e che cercavano una equiparazione, a volte l'opposto, con il resto delle città vicino, da dove arrivavano pezzi con valori leggermente più piccoli. E questa era una delle grandi paure degli argentieri, la vendita di pezzi falsi o con valori minori, l'arrivo di pezzi stranieri, specialmente dalla vicina Firenze, non necessariamente irregolare, e la presenza di maestri stranieri. Circostanze, che hanno minacciato la stabilità e la sicurezza degli insegnanti locali, è per questo che hanno stabilito una serie di misure per la loro difesa. Da un lato, l'organizzazione stessa ha stabilito diverse figure che hanno controllato tutto l'argento della città, come il già citato Rettore, che stava osservando il compimento di questi articoli attraverso test e controlli dei pezzi e delle botteghe. Egli stesso doveva guardare anche la vendita di pezzi stranieri prodotti da altri insegnanti, commercianti o professionisti connessi. La questione era tale che la città doveva emettere diversi bandi per regolarizzare il problema, evidenziando quello che nel 1603 consentiva la vendita di pezzi stranieri che arrivavano marcati, anche se avevano un valore diverso. Inoltre, per dimostrare il valore delle sue opere, Bologna creò il proprio sigillo di garanzia, il leone rampante con la bandiera, messo dall'assaggiatore, personaggio incaricato di verificare i pezzi dei maestri locali, che doveva anche includere il suo marchio personale. Un'altra misura è l'obbligo di rimanere le botteghe nel quartiere degli orafi, rendendo così un controllo più efficace e anche un autovigilanza tra gli maestri, anche se c'erano

concessioni occasionali per aprire locali in altre parti della città, come Calzolari nel 1745, denunciato prima per essere allontanato, e Fontana nel 1789. Per tutto questo e altre cose, nel corso dei secoli ci sono state numerose azioni legali contro i rivenditori, in particolare le donne, i commercianti, i gioiellieri e gli argentieri stessi, che non rispettano le norme stabilite, che hanno dato origine alle denunce di altri maestri che hanno chiesto maggiori controlli e verifiche da parte delle autorità della gilda. Allo stesso tempo, i criteri per l'ingresso di argenti stranieri in città sono aumentati. Offensiva con l'unico scopo di difendere la sua professione, limitando il numero di pezzi sul mercato e gli specialisti dedicati al commercio, alla ricerca del monopolio dell'arte di argenteria.

Le ordinanze, che avevano diverse riforme e estensioni come conseguenza dell'intensa attività della corporazione nel XVII secolo, sebbene fondamentalmente sotto la base delle due grandi promulgazioni del 1572 e del 1672, avevano anche altri punti, come le sanzioni, le tariffe per vari processi, il metodo per accedere e salire alla maestria, gli aspetti legati all'apertura dell'attività e l'ottenimento del carbone, all'acquisto di opere rubate, delle opere pias e della festa di Sant'Eligio. La corporazione è stata completamente inserita nella vita sociale della città, come dimostra che nel 1380 sponsorizza insieme ad altre arti e mestieri il reliquiario di San Petronio di Jacopo Roseto. In questo modo hanno partecipato al governo della città in modo specifico nel Medioevo, assumendo un ruolo minore nell'età moderna, anche se la loro presenza in feste e manifestazioni pubbliche era importante, occupando una posizione rilevante nelle processioni. Allo stesso modo, nell'ambito dello spirito religioso e devozionale del tempo, gli argentieri hanno anche stabilito, attraverso le ordinanze, il culto del loro patrono Sant'Eligio.

6. Oltre ad avere un tempio adiacente alla via degli orefici intitolato a Sant'Eligio, di cui poco si conosce, il periodo di massimo splendore, per quanto riguarda il patrocinio delle arti da parte della società, fu nel XVII secolo, quando ci sono stabiliti nella Chiesa di Santa Maria della Pietà, accanto ai fabbri, che avevano lo stesso patrono, e altri gruppi. Lì avevano una propria cappella dove svolgere le loro funzioni, specialmente quella del primo dicembre, la cui giornata era regolata nel capitolo diciassette delle ordinanze del 1672. Per decorare questo spazio è stato l'artista Alessandro Tiarini, che ha eseguito diversi dipinti sulla vita del santo, la sua morte, il transito e Sant'Eligio che dava ai poveri l'elemosina nella sua bottega, la scena principale della pala fatta in quel stesso periodo. La presenza dei fabbri nello stesso tempio permette di confrontare il programma

iconografico di entrambe corporazioni, osservando che gli argentieri sottolineano l'aspetto spirituale e generoso del santo, che appare che appare riccamente vestito e sereno, davanti all'attività più sconfortata e combattiva del programma dei fabbri, fatta da Giacomo Cavedone, con scene del santo lottando contro il diavolo e guarendo la gamba a un cavallo nel fabbro, entrambe affiancate alla tela centrale, destinate al santo accanto a San Petronio ai piedi della Vergine, oggi conservata nel Pinacoteca Nazionale di Bologna.

7. L'arte della argenteria a Bologna, che aveva vissuto nel Medioevo, un periodo di grande sviluppo, ha raggiunto uno dei suoi momenti di massimo splendore durante i secoli XVII e XVIII, in particolare durante la prima metà del primo e la seconda parte del XVIII secolo. Questo è basato su diversi fattori che convergono. Innanzitutto, l'impatto del Concilio de Trento e le nuove necessità liturgiche che ne derivano, una riforma rivitalizzata nel corso del Settecento, che ha portato alla costruzione di nuovi templi e alla ricostruzione di quelli preesistenti, tutti necessari di un nuovo corredo con cui soddisfare le nuove richieste per il culto. In questo senso, il ruolo dei nuovi ordini e delle congregazioni, incentrato sull'importanza dell'adorazione eucaristica, nonché il patrocinio delle arti decorative da parte del clero e della società civile, è stato fondamentale. Tuttavia, nulla sarebbe stato possibile senza la presenza di un grosso gruppo di argentieri e la loro gilda, che, come già indicato, serviva a rafforzare il loro lavoro all'interno del commercio locale.

Tra i tanti templi che fanno parte della geografia bolognese, la grande maggioranza offre un'idea generale di tutte queste caratteristiche, anche se per sua rilevanza la cattedrale è la testimonianza più notevole. Nel tempio metropolitano furono intrapresi importanti progetti artistici nell'ultimo quarto del XVI secolo, oltre ad altri interventi successivi, della mano dell'arcivescovo Paleotti, capo visibile della Controriforma. Fondamentalmente era il ruolo dei prelati per la configurazione degli corredi sacri della cattedrale, che aumentavano anno dopo anno sia dagli investimenti della fabbrica, sia dalle donazioni di arcivescovi, cardinali e anche papi, che a causa del ruolo della chiesa alzavano il tempio con i pezzi più sontuosi. Già, dal vescovo Albergati si ha avvertito l'interesse dei prelati di dotare il loro tempio con gli oggetti più opulenti, sia di pezzi di argenteria che di tessuti pieni di pietre preziose, che riflettono la categoria di questo tempio e il suo tesoro. Tuttavia, nella cattedrale si può vedere come il peso dell'argento bolognese non fosse importante, limitato ai pezzi più semplici e funzionali,

mentre i grandi gruppi, sia per il loro valore artistico che materiale, venivano da Roma, a causa dell'arrivo al papato diversi cittadini e arcivescovi bolognesi, come Giulio II, Gregorio XV o Benedetto XIV, che mandò numerose opere romane di straordinario livello e significato, come la Rosa d'oro, alcune di quelle di Angelo Spinazzi, incaricate di configurare l'intero altare maggiore. Così possiamo dire che la partecipazione bolognese era limitata, in quanto la documentazione corroborata, con eccezioni come quella del canonico Bernardo Pini, non ha portato grandi progetti d'argenteria da parte della Fabbrica e del Capitolo, forse perché videro la necessità soddisfatta dei pezzi donati dai vescovi. Tuttavia, la presenza di maestri locali è rappresentata in vari pezzi comuni che rispondono alle caratteristiche della argenteria locale, linee semplici e schemi ripetuti, e anche alcuni più singolari realizzati per artisti come Jacobs, con reliquiario di Santa Ana, e Bonaventura Gambari, con numerosi interventi nei decenni centrali del XVIII secolo che, anche se non è chiamato come tale, le conferiscono la posizione di maestro argentiere della cattedrale.

8. Un altro dei grandi centri di culto della città, la Basilica di San Petronio, ha simili somiglianze con il caso della cattedrale, poiché le sue opere principali, come il reliquiario di San Petronio, sono state fatte a Roma, in questo caso da Francesco Giardini nel 1742, ancora una volta, alla generosità di Benedetto XIV, che ha così completato il progetto artistico della cappella promossa dal cardinale Aldrovandi. Accanto a questo pezzo romano dobbiamo evidenziare alcune opere del maestro di Firenze Marco Antonio Merlini e il reliquiario di Santa Rosalia, fatto a Palermo nel 1716 per Pasquale Cipolla. Oltre a questi pezzi provenienti da altri centri della Penisola Italica c'è anche una presenza di produzione locale, con vari esempi come la croce rinascimentale di Battista del Gambaro e la porta del tabernacolo che nel 1666 fece Francesco Fanelli, due testimonianze che danno buona considerazione del livello degli insegnanti bolognesi anche se generalmente non hanno la presenza naturale nel repertorio di pezzi conservati e esposti.

9. Per questo motivo, cioè il ruolo secondario della argenteria bolognese nei principali centri artistici della città, bisogna rivolgere attenzione alle collezioni del resto delle basiliche e delle parrocchie per conoscere più in dettaglio le caratteristiche dell'arte della argenteria di Bologna, che in questi secoli ha contato su numerosi maestri, tra i quali è necessario enfatizzare molti nomi propri, dato il riconoscimento, il valore artistico e l'impatto che le loro opere hanno avuto nella scena locale. Tuttavia, i primi passi della

Controriforma furono rivolti alla riforma e alla costruzione di nuovi templi, in modo che l'argenteria dovesse attendere alcuni anni per raggiungere il ruolo dato dopo Trento. Per questo motivo, durante il XVI secolo non esistono grandi maestri, o almeno non sono venute novità rilevanti, attive nella città, rispetto ai secoli successivi. Nei primi anni, si può richiamare l'attenzione, sul pittore e orafo Francesco Francia e, successivamente, al citato Battista del Garbaro, autore della croce della Basilica di San Petronio. Anche se, come già detto, l'arrivo del XVII secolo offrirà un panorama molto diverso, dalla mano di uno dei principali argentieri della storia di Bologna. Si tratta di Joannes Jacobs, che durante la prima metà ha monopolizzato i grandi progetti, sottolineando l'innovazione in diversi reliquari, come quelli della Santa Cruz e della Santa Venda, presenti nelle basiliche di Santo Stefano e di Santo Domenico, due luoghi destinati al culto alle reliquie, riaffermando le concezioni tridentine. Ecco perché, Jacobs, ha raggiunto una posizione elevata all'interno della società bolognese, mantenendo l'amicizia con altri artisti, come Guido Reni, e vivendo liberamente, frutto del buon progresso della sua economia, sia per il lavoro nell'arte sia per lo sviluppo di altre imprese.

Davanti a Jacobs, che senza dubbio era l'artista con più proiezione del momento, sono un'altra serie di maestri che hanno prodotto un maggior numero di pezzi, con cui coprire la domanda. Comunque, queste sono molto più semplici, con uno schema ripetitivo e una decorazione basata su elementi vegetali e teste di cherubini, con scarsa innovazione e circoscritta, ad eccezione delle eccezioni, a oggetti funzionali più piccoli come calici, pissidi, turiboli e navete tra altri. Uno di loro è stato Innocenzo Sighecella, di cui sono conservate numerose testimonianze distribuite da Bologna e dai suoi dintorni. Insieme a lui tutti gli maestri raccolti nella visita alle botteghe del 1625, come Francesco Boatto o Tiseo Balzani, che sono stati sottoposti all'ispezione, in cui non vengono notati pezzi di rilevanza e se un interesse per i gioielli.

Alla fine del secolo si è verificata una rivitalizzazione dell'arte, che è stata ampiamente monopolizzata da diverse famiglie di argentieri, e che, come sempre in altri centri, i lignaggi costituiscono una caratteristica intrinseca dell'arte di argenteria, talvolta creando grandi botteghe con una notevole produzione, come nel caso di Bologna dei Menegatti, Sforza e Corsini, che insieme a altri maestri come Riva, Calzolari o Bevilacqua, si distinguono in città. Tuttavia essi, inoltre, non hanno causato un impatto sufficiente, che se è venuto dalla mano di Virgilio Fanelli, che ha lavorato per breve tempo in città, lasciando un tabernacolo di grandi proporzioni per la Basilica di San Francesco

e, soprattutto, con Pietro Zagnoni. Questo è il più alto rappresentante dell'arte bolognese della fine del secolo e precursore della nuova idea artistica che questa arte ha raggiunto durante il Settecento, fino al punto che le sue opere sono giunte a Roma, come il busto-reliquiario di San Filippo Neri.

10. L'arte della argenteria a Bologna durante il XVIII secolo deve essere associato al periodo di maggiore rilevanza della stessa, vale a dire, nel XIV secolo, non per l'importanza della corporazione, poi con un peso specifico nel governo città, ma dalla categoria artistica che hanno raggiunto alcuni dei suoi membri. Il contributo già citato da Zagnoni fu fondamentale per questo, unito nel nuovo secolo da Zanobio Troni, Giuseppe Gardini, i Gambari e un'altra serie di artigiani. Certamente, l'argento bolognese ha raggiunto un notevole livello, come buona prova che essi offrono numerosi pezzi conservati nei templi della città, come in altre città, nel caso del busto di San Maurelio realizzato da Zanobio Troni per la Cattedrale di Ferrara. Sebbene il maggior contributo degli argentieri bolognesi all'arte in generale è stato l'interesse, il loro sviluppo e la perfezione dell'ostensorio con figura nell'astil, fino a che Bologna fosse uno dei principali centri artistici di questa tipologia così particolare, accumulando diverse decine di esempi. È necessario sottolineare il peso degli artisti bolognesi nella configurazione stessa, a partire da Alessandro Algardi, nato a Bologna, e Giacomo Laurentiniani, nato nelle vicinanze della città emiliana. Entrambi, stabiliti a Roma nel XVII secolo, fecero diversi disegni per reliquiari e ostensori con figura nell'astil, modello che più tardi seguì tra i bolognesi Pietro Zagnoni, Zanobio Troni e Bonaventura e Giovanni Gambari tra altri. In generale, lo schema era una piramide troncata di tre fronti -con piccole sculture di angeli negli angoli- o ovali, più la figura di un angelo alato e un virile circondato da nuvole, teste di cherubini, raggi di diversa misure e una croce come sopra. A volte, almeno, la figura è stata sostituita da altre immagini allegoriche, come Fede, Pace, Trionfo della preghiera o San Michele Arcangelo e anche il frontale principale è stato utilizzato per mettere rilievi con scudi o altre scene allegoriche, che, come nel caso dell'ostensorio della Chiesa di San Mamante in Medicina, interagisce direttamente con la figura dell'astile. In questo esempio, possiamo evidenziare un altro elemento, la partecipazione di altri soggetti nel progetto, come il sacerdote, Gasperini, che ha dato l'idea a seguire, e lo scultore Angelo Pio che come aveva fatto in altre occasioni, ha fatto il modello seguito dal maestro Bonaventura Gambari.

I Gambari, Bonaventura e Giovanni, zio e nipote, appartenenti ad una linea di argentieri con secoli di storia, erano i capi di una dei più importanti e più prosperi botteghe della città, responsabile quasi tutto il Settecento e i primi anni della seguente, di decine di incarichi fatti da templi diversi, che contribuiscono da pezzi di uso quotidiano, calici o candelabri, ad altri più eccezionali, come gli ostensori con figura nell'astil, la corona per la Madonna di San Luca o le mazze del municipio di Bagnacavallo, opere che dimostrano come sono state chiamati per alcune opere di particolare interesse.

11. Infine, al di là dei grandi centri artistici della città e delle peculiarità delle opere bolognese, è stata affrontata la configurazione dell'argenteria del Reale Collegio di Spagna a Bologna, dimostrando come l'approccio sia applicabile a qualsiasi tempio, anche se, come in questo caso, sia una cappella privata. Quindi, sulla base della documentazione e dei pezzi conservati, è possibile registrare come l'argento di questo spazio va in armonia con gli eventi storici generali, con le nuove richieste contraformiste e con quei fatti particolari dell'istituzione, che avrebbe bisogno di un repertorio di argenteria religiosa e civile, con cui dotare il tempio e il palazzo. Fondamentalmente, il Collegio si rivolse agli argenti locali, come i Gambari, Pignoni e Caponegri, anche se alcuni pezzi potrebbero provenire da altri centri. Tuttavia, è un insieme minimo, formato secondo i requisiti e le donazioni, in breve, abbastanza per soddisfare le funzioni liturgiche e le esigenze della casa.

Di conseguenza, l'arte della argenteria a Bologna nell'età moderna ha continuato la traccia del periodo medioevale, con una corporazione forte, anche se è vero con meno peso nella città, ma con un controllo efficace di tutto ciò che riguarda il commercio e le cose relative, e con numerosi maestri, alcuni di loro di grande fama. Tuttavia, il patrocinio nelle principali collezioni della città dipendeva dei pezzi arrivati da Roma, relegando i maestri locali ad altri templi, dove hanno dimostrato il loro buon lavoro, per esempio, con lo sviluppo della tipologia di ostensorio con figura nell'astil.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. Ordenanzas del Arte de la Platería de Bolonia de 1572

(B.C.A.B. Statuti et ordinationi dell'honoranda Compagnia delli Orefici della citta di Bologna (1572). 17. N. III. 04 op. 1)

STATUTI, ET ORDINATIONI DELL'HONORANDA COMPAGNIA DELLI OREFICI DELLA CITTA' DI BOLOGNA

PROEMIO

Perpetua gloria, e honore del sommo onnipotente, e uiuente Iddo, Padre eterno, e Creatore dell'universo, e dell'unigenito diletteissimo suo Fighuolo Signor nostro che fu Chrifto, vero Redentore, e glorificatore, e ancora dello Spirito Santo, autore, e guida di tutte le buone operationi, e della beatissima sempre vergine immaculatta Madonna Santa Maria Regina del Cielo, nostra vera consolatrice e, aducata appresso del suo dolcissimo Fighuolo, e di San Giovanni Battista glorioso precursore, e del Prencipe de gli Apostoli San Pietr, fondamento della Santa, e Catholica Chiesa, e Pastore fidelissimo del gregge Chrifiano, e di tutti gli altri Apostoli, e Evangelisti, e de' Santissimi confessori San Petronio Padre e Difensore di questa Magnifica Città di Bologna, Santo Ambrosio, San Dominico, e San Francesco ancora defensori dell' stessa Città, e cosi ancora del beato e Santo Alle della nostra Compagnia Protettore, la cui festa sotto li XXV. Del messe di Giugno antichissimamente ogni anno è celebrata su la Compagnia e fratellanza nostra dell'Arte de gli Orefici, e Giollieri: e ancora a laude, e gloria di tutti gli Angeli, e Santi e Sante della Corte del Cielo e ad honore, riuerenza, e obediencia della Santa Romana Sede Apostolica, e del nostro sommo Pontefice Vicario di Chrifto in terra, Santissimo padre, e nostro Signore veramente Pio, per divina providentia di questo nome Papa Quinto, e dell'Ilustr. E Rever. Mons. Il Sig. Alessandro Sforza della Santa Romana Chiesa Cardinale, di questa Citta e dell; Esarcato di Ravenna, e di tutta la Romagna per detto nostro Signore Legato dignissimo, e de gli Illustri signori li Signori Quaranta Reformatori dello stato di detta Città, nostri particolari Protettori, patroni e difensori: e ancora a tranquillità, pace, e unione di detta nostra Compagnia. Considerando li honorandi Massari, Rettori, e Oggiciali con gli eletti, e deputati, li nomi delli quali di sotto saranno registrati,, che secondo le lunghe e varie isperienze, e antiche corfi de'tempi, chiaramente si conoxce esser mutato, anzi quasi tutto rinovato un nuovo modo assai più fottile di vivere, masime in questa turbolente e malvagiaetade , in clui gli huomini sono sopra modo sensitissi, e ingeniosi, cosi in esercitare l'Arte a loro

vantaggio, come in governare li beni temporali, massimamente di questa nostra Compagna il cui esercito è molto importante, sottile e pericolosi, si come la Natura maestra di tutte le cose aperamente l'insegna, Ne però tutte le Leggi, e Statuti cosi communi, e civili, come ancora della Città, hanno potuto perfettamente provvedere a tale, e tanti vari casi ch'ogni giorno di nuovo occoreno, Ne ancora cosi prudentemente il tutto confiderare, disporre, e ordinare, che ancora non habbiano bisogno d' innovatione, e nona dichiarazione, e provisione, Et per tanto havendo il tutto diligentemente conosciuto, e discorso gli antichi Statuti, osservanze, e consuetudini di detta Compagna, e Arte, trovano quelli esser'parte ridotti in aluso, e parte ancora asenza osservaZa, ne ancora à tutti li casi, fraudi, e inganni (chi ogni giorno si scoprono) gli antecessori loro haver prosisto, cosa che potrebbe partorire gran danno: hanno detti Statutiere (in esecuzione dell'autorita loro concessa, e attribuita per lo Corporale di detta Copagnia, come in li partitirogati per Ser Carlo Guaina al presente Notario d' essa Compagna, sotto li xxiii di Febraro e due di Maggio MDLXV.) maturamente deliberato, concluso, e ordinato di rinovare e riformare gli Statuti antichi, ordini e provisioni parte conformado e aggiungendo e parti rinovando in tutto, quanto a loro conscienza pare esser giusto, e conveniente à utile, e beneficio di detta Compagna, e huomini di quella, e ancora di tutta la Città di Bologna, nel modo, ordine, e tenore, che di sotto si dirà a i quali Statutieri sono gli infrascritti, cioè

M. Girolamo Balzani
M. Battista Claricini, aliàs dal Gambaro
M. Iacomo Strella
M. Vincenzo Claricini, aliàs dal Luzzo
M. Mario Gessi
M. Girolamo Borgosani, aliàs d'Allè
M. Camillo Genossefi
M. Girolamo Gaccioli
M. Gio. Francesco Baldelli.

TAVOLA DELLI CAPITOLI DELLI PRESENTI STATUTI

DELLA giurisdittione, & coongregatione del Corporalle della Compagnia. Cap. 1 folio 1
Del Consiglio di detta Compagnia. Cap.2 fol.3
Della elettione del Massaro, &Officiali. Cap.3 fol. 4
Della estrattione de gli Officiali, e loro giuramento. Cap. 4 fol. 5
Dell' officio del Massaro, e Ministrali, e loro giurisdittione. Cap. 5 fol. 7
Del modo del rendere ragione per il Massaro & Ministrali. Cap. 6 fol.8
Che per cause pertienti all'Arte de gli Orefici, si debba cnvenire in giudicio davanti à gli Officiali. Cap. 7 fol. 10
Dellofficio del Rettore. Cap.8 fol. 11
Delli Giollieri & Mercanti forestieri. Cap. 9 fol. 12
Delli Pegulotti, & Rivenditori. Cap. 10 fol 13
Del Depositario, e suo officio, findicato. Cap. 11 fol. 14
Del modo d'entrare nella Compagnia. Cap. 12 fol. 16
Di quelli che sono prohibiti d'entrare nella detta Compagnia. Cap. 13 fol. 17
De gli obediente esercitanti l'Arte nella Città. Cap. 14 fol.18
Del modo di fare le confannationi. Cap. 15 fol. 19
Delli salarii ordinarii de gli Officiali, & altri Ministri di detta Compagnia. Cap. 16 fol. 19
Del modo del locare li beni, & ragioni della Compagnia. Cap. 17 fol 20
Della Messa & altare opere pie. Cap. 18 fol. 20
Del Notario e suo officio. Cap. 19 fol. 22
Delli Protettori, Avocati, e Procuratori,. Cap. 20 fol. 22
S'alcuno commetterà cosa alcuna contra la forma delli presenti Statuti, che talle querela si conosca per il Massaro, & Officiali di dett'Arte. Cap. 21 fol. 23
Delli Sincidi, & sindacato del Massaro, Rettore, e Miistrali. Cap. 22 fol. 23
Dell'elettione del Giustatore de'marchi, e bilaze, e suo officio. Cap. 23 fol. 24
Del giuramento falso. Cap. 24 fol. 26
Del luoco dove sha da esercitare l'Arte de Oreuesaria. Cap. 25 fol. 26
Che non sincantino le botteghe, e li discepoli e del modo d'accettare li lavoranti. Cap. 26 fol 27
Che alcunon non apri botteggha, se non in certo modo. Cap. 27 fol. 28
Della lega dell'oro, & del argente che s'hanno da mantenere. Cap. 28 fol. 29
Di che qualità hanno da essere le faldature delli lavori d'oro e d'argento. Cap. 29 fol. 30
Del Calo che s'ha da detrahere delli lavori d'oro, & d'argento:& del riempimento degli anelli doro. Cap. 30 fol. 32
Che non si facciano lavori falsi, & che non si vendino lavori finti, se non in certo modo. Cap. 31 fol 32
Che non s'indori alcuna moneta, ne si venda oro macinato. Cap. 32 fol. 33
Che ciascun Muestro tenghi il segno, le tocche, e il paragone, e le bilanze, & il marco. Cap. 33 fol. 33

Delli Maestri, & lavoranti, e loro pettinencie, Quando Shabbit attione contra li Maestri E infra che tempo si possi reclamare della lega. Cap. 34 fol. 34
Del salario, e pagamento di chi farà comprare, e locare gioie, e perle. Cap. 35 fol. 35
Del Nontio, e suo officio. Cap. 36 fol. 36
Della compra del carbone. Cap. 37 fol. 36
Che'l Monte di Pietà non vendi li lavori doro, e d'argento, se non in certo modo. Cap. 38 fol. 37
Delle parti principali dell'Arte de gli Orefici. Cap. 39. fol. 37
Orma delle Cride. Cap. 40 fol. 38
Conclusione delli Statuti. Cap. 41 fol. 39
Approbatione del Reggimento delli presenti Statuti. fol. 39

1

Statuti delli Orefici di Bologna
DELLA GIURISDITTIONE, E CONGREGATIONE DEL
Corporale della Compagnia. Cap. I

In prima acciò pregiudizio alcuno non fi faccia alla detta Compagnia, hanno statuito, ordinato, & espressamente prohibito a' ciascuno di quella, che non possi, ne presuma far coadunatione alcuna de gli huomini di detta Compagnia per fatti di quella in luoco solito di congregarsi, ouero altrove, senza espressa licentia, e commissione del Massaro, Rettore, e Ministrali di detta Copagnia, o della maggior pate d'essi. Sotto pena di lire dieci, d'applicarsi alla detta Compagnia, & della nullità di tutto quello soffe fatto.

Ma accadendo far congregatione, o'coadunatione per alcune facende di detta Copagnia, hanno statuito che si debba fare d'espresa commisione, come di sopra, suso la casa della solita congregatione di detta Compagnia, e non in altro loco, & a quella possano, & siano tenuti andare, & stare tutti gli huomini di detta Compagnia ogni volta che faranno chiamati dal Nntio di quella per parte del Massaro, ò del Retto di detta Arte con le polize in scritto, in le quali saranno deputati il giorno, & hora di tal congregatione, & quelle si daranno per il Nontio, ò suo sostituto in persona, ò alle loro stationi, ouero solite botteghe, sino à tatno che faranno licentati dal Massaro, e Officiali per il tempo. Sotto pena di bolognini cinque per ciascuna volta, & per ciascuno di loro che mancaranno, d'applicarsi alla Compagnia, eccetto se non soffero giustamente impediti:il quale impedimento si habbi à dichiarare per gli Officiali sedenti, ò la maggior parte di loro.

Et quando saranno legittimamene congregati nel detto loco, e chiamati un giorno per l'altro, ò almeno la mattina per la sera per il detto Nontio, oò suo Sostituto per polize, come di sopra, in presentia de gli Officiali di detta Compagnia, o`della maggior parte di loro, in numero al meno di ventidui huomini, computando li detti Officiali si possano, & sia lecito proporre, terminare, & concludere tutte le cose, e ragionamenti pertieneti à detta Compagnia etiam per via di partito, quali si debba ottenere almeno per li dui terzi delle saue bianche: eccettuando però che se per tal resolutione, & partito si ttrattasse di alienare, ò contrattare delli beni stabili, & ragione, ò giurisdittioni di detta Cópagnia, ouero se si havesse daggregar'alcuno in quella, o' in altro caso disposto nelli presenti statuti, che allhora in detti casi, e ciascun d'essi, e per tali effetti il sudetto numero sia, & debba essere almeno di huomini trentadui, & il partito non s'intenda, ne sia ottenuto, se non per più, e con più delli tre quarti delle faue bianche, ttratandosi di alienare, e disporre bbeni, e ragioni, e giusdittioni, come di sopra, e ttratandosi di aggregare alcuni à detta Compagnia, come è detto, allhora non s'intendi esser ottenuto il partito, se non per li dui terzi delle faue bianche.

Li quali numeri rispettiuamente di huomini cosi congregati rappresentino il Corporale. E tutto quello che per loro farà trattato, disposto, & ottenuto in li modi predetti, habbia fermezza, e perpetua validità.

Hanno però espressamente prohibito, che in detta congregatione alcuno, quale non fosse stato legittimamente aggregato in detta Compagnia, & descritto in Matricola,

2

e che non fosse maggiore d'anni xx.e che non esercitasse l'Arte personalmente, ouero c'hauesse officii in altra Compagnia, o'arte, ouero che per un'anno continuo prossimo precedente hautà cessato di operare arte d'Oreusaria, non possi per alcun modo intravenire, quando fi fosse per trattare, consultare, o'terminare alcun negotio, o' cosa alla detta Compagnia pertienente. Sotto pena di lire xxv. Di bolognini, da pagarsi per quello che contravenirà, & d'applicarsi detta Compagnia, essendo primiramente auisato dal Massaro, ouero Nontio di detta Compagnia, di uscire di detta congregatione, e parimente ancora quando si trattasse dell'interesse paticolare d'alcuno altro delli congregati, il medemo s'intendi ordinato, e statuit.

Dichiarando però che alcuno partiti non possino mai esser proposti nel detto Corporale, se non vi faranno li dui terzi de'matricolati delli ventidui, o' delli trentadui, se prima non

saranno stati posti, & ottenuti legittimamente nel Consiglio di detta Compagnia, non essendo però altrimenti disposto per li presenti statuti.

E di più ancora hanno ordinato, e prouisto che non si possi così nel Consiglio, come in alcun de detti Corporale sopra un' istessa cosa, ponere il partito due volte in un giorno, ancor che se gli aggiungesse, o' scambiasse qualità, oò cosa per la quali si potesse dire, tale partito esser diverso, o' differente.

Ne ancora si possi in detto Consiglio, ò Corporale deliberare per partito cosa alcuna in giorno solenne di festa comandata dalla Santa Madre Romana Chiesa.

Et accioche li partiti si faccino giustamente, e senza fraude, hanno ancora ordinato, che le faue ordinariamète siano date, e distribuite, e poi raccolte per il Nontio, ò suo sostituto; faluo che in caso straordinario, e d'iportante, quale accadesse fare secretamente, secondo farà dichiarato per gli Officiali, ò maggior parte di loro, in tal caso siano raccolti per il più vecchio Mestrale, quale per tempo all' hora sederà.

Dichiarando inoltre, che quando si congregarà il Consiglio, o' Corporale delli ventidui per trattare alcun negotio pertienente à detta Arte, basti che detti huomini siano chiamati in persona, ò alle loro botteghe per il Nontio di detta Compagnia, ò suo sostituto un giorno per l'altro, ò almeno la mattina per la sera. Ma havendosi à deliberare per partito alcun negotio checcedesse la somma di lire dieci di bolognini, si debi chiamare per polize come di sopra.

E di più ancora hanno dis posto, e ordinato che tutto quello che sarà fatto contra la forma sopradetta, ò quella non seruata, come di sopra è stato ordinato, s'atuito, sia nullo, e fede alcuna non gli sia data.

E desiderando ch'ogni cosa si facci con fraterno amore, e buon consiglio ad honore, e utile di detta Compagnia, e senza alcuna controversia, quale molte volte fogliono nascere, non ascoltandosi l'uno l'altro pacificamente, hanno statuito, & ordinato, che nelle congregationi che si saranno, alcuno non debba, ne ardischi di far strepito, rumore, ò tumulto, ne ragionare, senza che prima non haurà domandata, e ottenuta l'entia dal Massaro. Sotto pena di folsi xx. De bolognini, & che sempre si lasci primamente allli più vecchi, come quelli c'hanno più esperienna, rispondere alle proposte, & dopo' loro gli altri, senza offendere alcuno delli congregati in parole, cenni, ò fatti contumeliosi, ò ingiuriosi. Sotto pena di lire dieci d'applicarsi alla Compagnia, come di sopra.

E s'accadesse ch'alcuno offendesse alcuno de gli Officiali con parole, ò cenni dishonesti, e inguriosi, cada & s'intendi caduto incontinenti ipso iure, & facto in pena di lire xv. Di bolognesi, & se con fatti, di che ne seguisse luore di carne, ouero effusion di sangue, cada in pena di perpetua privatione de gli offci, & beneficii di detta Compagnia: talmente che mai per alcun tempo non possi esser admeso in quella; faluo se per il partito del Corporale delli trentadui, non fosse gratiato per tutte le faue bianche, & di lire cento.

Et accioche la presente Ordinatioe habbi il suo debito effetto, e gli inobedienti siano puniti della sua audacia, hanno statito, che gli Offiali che saranno pro tempore, di talle offesa fra'un mese debbano essigere tal pena, & essequire quanto è disposto di sopra, sotto la privatione del loro officio. Et accadè do alturio, ò provisione al cuna cosi in detti casi, come in qualonque altra occasione, ò differentia si ricorra sempre all'Illustr. Signor Confaloniero di Giustitia, sotto l'istessa pena.

E la mettà delle medeme pene, hanno ordinato ch'incorra rispettiivamente quel tale, che per causa della Compagnia alcuno di quella ofendesse gli Officiali, ò altro di detta Arte fuori di dette congregatione: le quali pene si debbano riscuotere, & applicarsi come di sopra.

Del Consiglio di detta Compagnia Cap. II

Considerando quanto sia prudente cosa il governaer cosi li propii, come gli altrui negotii, con buon consiglio, hanno deliberato à perpetua manutatione, & augumento di detta Còpagnia fare li Consiglieri di quella. Per tanto s'ordina, e statuisse , che li Consiglieri di detta Compagnia, di continuo siano huomini di numero tredici, cioè il Massare Rettore, Mestrali, & Massaro di Collegio sendente pro tempore isieme col Massare, Rettore, Mestrali e li dui Massari di Collegio vecchi del semestre prossimo precedente.

Li quali tredici di tempo in tempo s'intedino essere, & siano Consiglieri, & il Còsiglio di detta Compagnia. Et ogni volta che occorrera di congregare detto Consiglio, il Massar Nuovo pro tempore, debba fare intimare per il Nontio per polize à ciascuno de' suidetti il di, & hra di tale congregatione un giorno per'altro, ò almeno la mattina per la sera, & tra di loro si debbano consigliare, proponere, & deliberare suso la casa della congregatione di detta Compagnia, enon in altro luogo tutti li engotti, e cose pertienenti à quella, auanti che si propogano nel Corporale.

E non vi essendo li dui terzi de' detti Consiglieri, non sia lecito trattare, proponere deliberare cosa alcuna. E quelli che non saranno Officiali, sempre debbano sedere per ordine nel luoco più degno, e più propinquo al banco de gli Officiali & dopò loro li più vecchi, & honorati del Corporale di mano in mano; havendo sempre rispetto all'edate delle persone. E questo medemo ordine si servi nelle processini pubbliche, che si sarranno in La Città, e di cio ne tenghi diligente cura il Nontio della Compagnia.

Et inoltra hanno ancora ordinato, che tutto quello che per li detti Consiglieri per partito legittimamente posto, farà ottenuto per li due terzi delle faue bianche,

4

s'intendi disposto, terminato, & legittimamente ottenuto nel Consiglio di essa Compagnia.

Matutto quello che sottenesse, non feruata la forma sudetta, hanno dichiarato esser nullo, e invalido, come non fosse fatta cosa alcuna.

E tutto quello che sarà stato, come di sopra, proposto, statuito, e deliberato per il detto Consiglio, non vaglia, se non farà poi confermato per partito dal Corporale di detta Compagnia.

Della elezione del Massaro, & Officiali. Cap III

Ancora hanno statuito, e ordinato per honore, e conservatione di detta Compagnia, che di continuo siano in quella gli infrascritti Officiali, cioè un Massaro, un Rettore, tre Mestrali, & di più vi sia un Nontio, l'officio de' quali Officiali, e Nontio, e di ciascun d'esse duri per spacio di mesi sei, e non più: li quali debbano esser eletti nel modo infrascritto, cioè

Che gli Officiali, e Consiglieri che saranno per il tempo, quando s'haverà da fare la elezione di detti Officiali, ò di alcuno di loro, si debbano congregare secondo l'ordine detto di sopra, fufo la casa della solita congregaione di detta Compagnia, et eleggere per partito sei huomini delli più vecchi della Compagnia, di buona opinione, e fama, veri Cittadini essercitanti ll'Arte, di casate diverse; tal che fra detti Officiali, e li sei non gliene sia più che uno per casata.

Li quali sei cosi eletti siano poi posti à partito nel Corporale, & li tre che di loro haveranno più bel partito, ancor che non fosse ottenuto per li dui terzi, s'intendano legittimamente haver ottenuto: e in caso che tutti sei, o' o parte di loro fossero in li partiti eguali, gli eguali

siano distintamente descritti in polize, & estratti à forte, fino al compimento di dettti tre, e li primi che uscirano, s'intedano haver ottenuto come gli altri.

E fatta detta elettione, hano ordinato che si debbano pi congregare il Massaro dell'Arte, e di Collegio, il Rettore, li Mistrali, che per tempo saranno, e li detti tre eletti, li quali tutti cosi congregati debbano giurare in le mani del Notario di detta Compagnia, che teneranno secreta l'elettione, ouero imbursatione che faranno. Et di poi

Siano obligati infra loro nove, ò la maggior parte di loro, scruttiniare tutti gli huomini della Còpagnia che legittimamente trovaranno esser descritti nella Matricola di quella: e che almeno per cinque anni prima saranno stati aggregati: e di continuo per il detto tempo havranno essercitato l'Arte: e che siano veri Cittadini Bolognesi d'origine propria, di padre, e di auo, ò almeno di due di quelle: maggiori d'anni xx. Delle loro etade: e che siano di buona fama, e opinione: e che non habbiano mai ceduto alli loro beni: & che ancora richiesti di pagar'quello in che sono debitori della Compagnia, haveranno pagato.

Et oltre le sudette conditioni, quelli c'hanno da essere Massari dell'Arte, & Rettori siano almeno d'anni xxx. Padri di famiglia, e che almeno per anni v. precedenti siano stati aggregati in detta Compagnia, e Matricolati, & habbiano essercitato l'Arte di continuo, e fidelmente da huomo da bene in Bologna nella Ruga de gli Oregici, & quelli

5

c'hanno da essere Mestrali, sempre ve ne siano dui maggiori d'anni xxv. Per ciascun di loro.

Li quali scruttinii frà detti, congregati, debbano esser raccolti per uno delli detti tre eletti, & numerati al Massaro, & Notario, e non altri: e il detto Notario debba di detti scruttini tenere nota, facendo doppio registro di tale imbursatione, & quelli finiti, detti congregati debbano eleggere tutti quelli che haveranno ottenuto almeno per la maggior parte delle fave bianche, & compartirli in palle, ponnendo capo di palotta il Massaro dell'Arte: dipoi il Rettore, e li tre Mestrali, e il Nontio per ordine, e secondo l'etade loro rispettuamente:& in difetto di quelli che saranno nelle palle fare le polize: separate delli sopranumerarii di tali officii rispettivamente.

Et fatte dette palle, & polize, piegarle separatamente, & quelle piegate, & chiuse, ponerle nelle loro borse à ciò deputate: Avertendo che durante tale imbursatione alcuno non possi, ne debba esser eletto, ne descritto in più di dui officii delli contenuti nella palla ordinaria,

ma si bene nelle polize delli sopranumerarii: Avertèdo sempre di ponere li Massari ordinari per sopranumerarii alli Rettori, e li Rettori ordinarii per sopranumerarii alli Massari, & di compartire le palle, & polize rispettivamente secondo il numero de gli huomini c'haveranno ottenuto.

Et ancora hanno statuito, che durante detta imburssatione, alcuno non vi possi essere aggiunto per qual cagion si voglia.

E di più, che le borse stiano serrate in la solita cassetta à ciò deputata, solita stare in la Casa di detta Compagnia in una cassa serrata, & chiavata con tre chiavi in tutto: delle quali una debba stare appresso il Massaro dell'Arte, e un'altra appresso il Rettore, e l'altra appresso il Depositario, che per tempo saranno: & che mai si possi aprire detta cassa, se non alli tempi ordinarii dell'estrattioni.

Prohibendo ancora ch'alcno di detta Compagnia, quali non sia Cittadino d'origine propria, di padre, & di avo, ò alemno di due di quelle, e non habbi tutte le qualità sopra espresse, no possi, o' debba ottenere cosi alcuno de'sudetti officii, come anocra qualunque altro officio, che per l'avenire si facesse in detta Còpagnia, e quando si ritrovasse eletto ad alcuno d'esse, debba renuntiarlo espressamente ne gli atti del detto Notario fra tre di, dal di che li farà notificato per parte del Massaro, e Officiali. Sotto pena di lire cento, e di privation di tutti gli officci, & beneficii di detta Compagnia: e non possi esser gratiato, se non per il Corporale delli trentadui per tutte le fave bianche.

Delle estrattioni de gli Officiali, e loro giuramento. Cap. IIII

Et accioche gli officii siano opportunamente distribuiti, hano deliberato, & ordinato, che la estrattione de gli Officiali si habbi da fare ogn'anno del mese di Giugno, e di Dicembre, almeno di giorni quattro innanzi al fine del mese per gli Officiali sedenti pro tempore, o' per la maggior parte di loro suso la Casa della congregatione pubblicamente, essendo intimato per polize al Corporale il di, & hora di tal'estrattione: e passata l'ora si proceda all'estrattione.

6

E la palla, e polize di mano in mano saranno estratte per il Massaro, ò un putto che à lui paresse, & siano lette ad alta voce per il Notario, quale ne debba fare, e ritiene memoria.

Et essendo estratto alcun morto, o' che fosse legittimamente impedito nel tempo di detta estrattione, si debba estrarre un'altro in suo luoco della borsa de' soprannumerarii à ciò deputata

Li quali estratti siano, & s'intendano esser'Officiali legittimamente eletti, & deputati per la Compagnia, durante il tempmo delli loro officii rispettivamente.

E non possino per qual si voglia causa g li estratti rinonciare, ma siano obligati fare il suo officio, sotto privatione de gli altri officii, durante la vita loro.

Eccetto che se detti estratti no havessero tutte le conditioni , che si covengono secondo le qualità de gli officii, o' s'alcun altro di sua casata non si trovasse prima estratto à qualche altro officio di detta Compagnia de gli Officiali che sedeno al banco: Percioche hanno ordinato che in un tempo istesso, non si possono trovare ne gli officii delle palle de gli Officiali che sedeno al banco dui d'una medesima casata, ancor che fosse estratto come soprannumerario: e che in alcuno de'detti casi il vacante sia rimesso, e subito in suo luoco si debbi trarne un'altro.

Et per maggior corroboratione hanno espressamente ordinato, che gli Officiali pro tempore intieramente offervino, & faccino ofervar l'ordine, & modo dell'elettio ne, & estrattione dato nelli presenti statuti. Sotto pena per ciascuno, & ciascuna volta che mancassero di lire x.

Dichiarando però che ogn'altra elettione, & estrattione fatta contra la forma delli prefenti Statuti, & quella non fervata intieramente, come di sopra è statuito , non vaglia: e ancora sotto la pena predetta à gli Officiali che admettessero tale elettione,ò estrattione.

Li quali Officiali come di sopra estrati, & admessi, debbano il primo, over secondo giorno delli sussequenti mesi, cioè di Gènarò, & Luglio, à hora debita presentarsi sù la Casa della Compagnia dinanzi à gil Officiali vecchi sedenti, & nelle loro mani giurare di haver'a esercitare li loro officii giustamente, & procurare di tenere in pace, & quiete la Compagnia, & fuioi obedenti, & di non fraudare, ne consentire che siano fraudati li beni, ragioni, & giurisdictioni della Cò pagnia, ma a'loro possanza defenderli, & conservarli, e di udire diligentemente ogni lite, e differenza, & di fare ugual giustitia ad ogn'uno, & d'osservare, & fare osservare li presenti statuti, & ordinationi fatte, e che si faranno, approvate, & che si approveranno legittimamente.

E sotto la medesima pena di lire x. a' qualunque estratto, etiam legittimamente che volesse entrare in officio, non havendo giurato.

Nella qual pena di lire x. cadino, es'intendi ipso iure e faeto esser caduti, gli Officiali che saranno in officio, ch'admetteranno li novi in officio, non servata detta forma, le quali pone si debbano applicare alla detta Compagnia in ciascun de' detti casi che si fosse contravenuto.

Et di più debbano giurare il Massaro, & Ministrali, di non proponere, ne lasciare proponere nel Consiglio, ne tampoco nel Corporale alcuna cosa, se prima tra di loro non la esaminaranno diligentemente: ne proponeranno, o'lassaranno proponere

7

cosa alcuna, ch fosse contra la forma delli presenti Sstatuti, o' che per alcun tempo potesse essere in danno, o' dishonore della Compagnia. Sotto pena di lire xxv.

E s'alcuno fosse cosi ardito, che volesse proponere una tal cosa, se prima non farà stata esaminata, come di sopra, caschi in la medesima pena delle lire xxv.

Dell'officio del Massaro, e Ministrali, e loro giurisdictione. Cap. V.

Si statuisse, e ordina, che il Massaro debba havere special cura delle ragioni, e beni di detta Compagnia, & quelli con ogni diligentia far reggere, & governare & ogni volta li parrà espediente, per qual causa si voglia, habbia autorità, e possi far raccogliere il Rettore, Ministrali, e Sindici, Consiglio, e li Corporali, & altri di detta Arte in generale, 'o particolare, secondo occorrerà, per trattare, espedire, e terminare il fatto, e ogni cosa che farà di bisogno.

Et debbe havere diligente, e sollicita cura di tenere la Compagnia, & ofedienti in pace, conoscendo, terminando, & ispedendo amorevolmente, & sommariamente cò la pura, e mera vertà del fatto, e secondo parerà alli Ministrali, e Officiali, ò maggior parte d'essi tutte le liti, ò differentie che nascessero per causa dell'Arte, ò dependenti da essa tra gli huomini della Compagnia, ò fuoi obediente: & ancor fra altri non sudditi all'arte, che addimandassero ragione à detti Officiali: & ogn'altra cosa fare, & espedire secòdo che si còtienne nel Statuto, sotto il Capitolo Del modo del rè der ragione.

Et ancora s'ordina, che essendo il Massaro dell'Arte legittimaemnte impedito, in suo luoco succeda il Massaro di Collegio con l'istessa autorità, durante tale impedimento,

quale sia obligato sotto pena di privatione de tutti gli officii, & beneficci d'essia Compagnia, entrare in luoco di tale impedito, & esercitare il suo officio senza altro premio, o falario, e parimente s'intenda che in difetto del Rettore succeda il più vecchio Mestrale sedente, durante l'impedimento con la medema autorià, e potestà.

Et similmente hanno statuito che siano tenudo, e debbano detti Ministrali sempre stare assilenti al detto Massaro nelle cose pertinenti alla Compagnia: e durante il loro Semestre havere buona, e special cura, econ effetto provvedere à tutte le cose, ragione, e negotii della Compagnia, & à gli huomini, & obedienti di quella cosi nel render ragione, come in ogn'altra cosa, & occorrenza pertinente al loro officio.

E mancando detto Massaro del suo debito officio, o' cessando d'esercitarlo debitamente, detti Ministrali habbiano piena autorià di monirlo, correggerlo, e punirlo nelle pene in che fossei ncorso e non solo lui, ma qualunque altro della Cmpagnia, o' obedienti, & riscuotere le pene incorse, & ancora ogn'altra pena incorsia al tempo de'suoi precessori, overo commettere al Depositario che le rescuota cò effetto, epiù prestezzza che si può, mediane il Sindico, & Procuratore di detta Compagnia, e mancando in le prdette cose, detto Massaro, e Ministrali perdano li loro salarii.

E che detto Massaro, e Mnistrali nel fin del loro officio, possino dispensare di quello della Ccompagnia, pro amore Dei , sino alla somma di soldi quaranta in tutto per una sol volta: & ancora far sepellire li poveri miserabili della Compagnia che moriranno nel loro Semestre à spese della detta Compagnia, pur chenon spendino più di lire cinque per ciascheduno.

8

S'ordina ancora che li Ministrali, quando occorrerà, o'saranno richiesti da parte del Massaro, over Rettore debbano essere con essi, & intervenire ad ogni consulta, uisita, congregatione, o'giudicio, & ancora alli esami e paragoni che si sarano per il Rettore dell'Arte suso la casa di detta Còpagnia delli lavorieri, che per lui saranno stati capati nelle visite che per lui si saranno, overo che in altro modo si trovaranno. Sotto pena di lire due di bolognini per ciascun, & ciascheduna volta.

E in difetto del Massaro dell'Arte, o' del Vice Massaro, possano detti Mestrali, e debbano per loro soli fare di propria autorià tutti quelli officii, che si convengono a' detto Massaro,

procurando sempre l'utile, & honore della Compagnia, & huomini di quello, componendo le liti, e differentie, e quelle giudicando secondo comporta l'honesto, e giustitia.

Vogliono ancora, e statuiscono che siano tenuti, e debbano detto Massaro, e Officiali così ad instantia della parte, come ex officio, cercate, & procedere contra à qualunque di dett'Arte, o'obedienti, & esercitanti quella così terriero, come forestiero, che robasse, o baratasse, o'falsificasse in quali si voglia modo oro, argento, gioie, lavori, o'altre cose pertinenti alla dett'Arte ò che di novo facesse, o'fabricasse alcun lavoro falso d'oro, o d'argento & ancora contra quelli scientemente consentissero ad alcuna i dette fraudi, ovvero raccettassero tali robbe, o lavori, e codanare li colpevoli al loro libero arbitrio in le pen che à loro pareranno, & etiamdio all'emendatione del danno di quelle che fosse dannificato, & fare detti falsarii bandire a suono di tromba per tali in la Ruga di dett'Arte.

Et similmente debbano procedere con ogni rimedio contra ciascuno di dett'Arte, & obediente così terriero, come forestiero, che in pubblico, o di nascosto, etiamdio sotto qual si voglia pretesto, ò colore lavorasse, ò in qual altro si voglia modo esercitasse dett'Arte, ò alcun'membro di quella senza espressa licentia del Massaro, & officiali di dett'Arte, fuoi di Ruga, e termini, che di sotto si diranno, & quelli punrli, & condannarli,

Possino ancora, e debbano detto Massaro, e Officiali per l'osservatione delli presenti Statuti quando farà bisogno, far pubblicare suso la Casa di detta Compagnia, ò su la Ruga di dett'Arte, o alla Renghiera del Podestà per il Nontio, o'publico banditore respettivamente o in tutto, o in parte li presenti Statuti, e Provisioni fatte, e che si di Luglio, siano tenuti, sotto pena di lire xxv. Di uatrini, far fare li bandi circa gli obedienti, e pegulotti: & al Gennaro per rispetto del bollare marchi, bilanze, secondo il Solito, del tenore però contenuto nelli presenti Statuti.

Del modo di render ragione per il Massaro, & Ministrali. Cap. VI.

Per mantenere le solite, e antique giurisdittioni, massime essendo poco haver gli Stautti, e Ordinationi sarte, se non fosse chi gli mandasse in esecuzione: Perciò si statutisce, & ordina che il Massaro, e Ministrali siano obligati, e debbano render ragione, e ministrare giustitia alli sudditti dell'Arte, & altri che si sottomettessero alla loro giurisditione di tutte le differentie,

e liti, che nascescero per cose pertinenti allamercantia, e facende di dett'Arte, o dpendenti, & occasionate da esse.

Et quelli che farano moniti, ò citati dinanzi à detto Massaro, & Officiali cosi ad instantia di ual si voglia persona che domandasse, come ancora ex officio, e debbano comparire personalemnte, & parendo à detti Officiali, debbano dare idonea sicurtà per le somme che saranno à loro imposte, di state à ragione, e pagare quel tanto, che sarà giudicato.

Et habbiano detto Massaro, e Ministrali, over la maggior parte di loro piena facolta, potestà, & giurisditione di udire, conoscere, terminare, e decidere sommariamente, senza strepito, e figura de giudicio, & ancora senza longo processo, /consideràdo la sola, mera, e pura verità, & equità del simplilce fatto, lasciando da banda ogni cavillatione, e frivola eccectione, overo fottorfugio ch'allegrare, overo proponere si potessero) ogni qualunque lite, differenza, & questione che dinanzi essei si movesse, ò proponesse per ogni fatto, cosa, e quantità, overo valore. Et parendoli necessario domandando la parte, dare una dilatione, fino in due, ma breve à provare il fato, & etià sommariamente esaminare testimoni per conoscere la verità, fino alla somma di scudi cento, & da li in suso à requisitione delle parti con il consiglio del Sapiente da eleggersi per detti Officiali datti i sospetti, & confidenti, e che sia del Collegio de'Dottori ciuli della Città di Bologna, ne da le loro fententie nò fi possi appellare, querelare, ò in qual'altro modo provocare, se nò alli Sindici di dett'Arte:li quali possino, e debbano conoscere, e determinare la causa, etiam con consiglio del Savio, come di sopra: e che da le loto sentenze, o`declarationi nn sia più lecito appellare, querelare, ò dire di nullità, o`per quali si voglia via, e modo reclamare, ma si debbi stare à dette sentenze, o`dechiarationi, e quelle mandare ad effetuale esecutione per quàto farà ordinato.

E quando sarà finita & decisa la lite, oò controversia per loro, possino dare dilatione al meno per dieci giorni al debitore di satisfare al creditore, & ancora di più giorni, secondo la qualità del fatto, e la condiitione delle persona:& passato detto termine , rilasciare la reale esecutione in li beni di tale debitori, o`sua sicurtà, essendo però primeramente contra tale sicurtà proceduta, legitima intimatione di havere à pagare, faltem rà cinque giorni, in caso che tale debutore si fosse absentato, ò non havesse modo di pagare.

Et accioche li detti Officiali con maggiore solitudine possino le dette liti, o ò differenze terminare, hann provisto, che detti Officiali debbano havere per loro salario & caposoldo soldi dui per lira, à ragion di lire, sino alla somma di lire cinquanta: e da cinquanta lire

sino à cento soldi uno per lira: e da cento lire in suo dinari sei per lira, pur che detto salario non possi lire dieci in tutto, da dividersi egualmente intra di loro, & che quello che perderà in la lite, e differenza, non havendo giusta causa di litigare, sia condannato ne lle spese al vincitore.

Et inoltra hanno ordinato, e deputato che il detto Massaro, e Ministrali debbano rendere ragione susso la Casa di detta Compagnia ogni martedì, & essendo quel giorno feriato il mercoledì che seguirà, e ciascuna settimana una volta & un di solamente, essendosi questioni da conoscere, ``o espedire. Sotto pena di soldi venti di bolognini a à detto Massaro, e Officiali da esserli levata per li Sindici della Compagnia se mancaranno

10

di fare il loro officio, secondo di sopra è ordinato. Ne possino detti Officiali rendere ragione in altro luogo, che suso detta Casa, sopra ciò à questo effetto come idoneo deputato, sotto l'istessa pena di soldi venti:& nondimeno tutti gli atti che si saranno in altro luogo non valgano, e siano nulli.

Dichiarando che da qualunque sententia condannatoria che fosse data, ò fatta per il detto Massaro & Ministrali, o maggior parte di loro, overo per il Rettore di detta Arte secondo la forma de gli Statuti della Compagnia contra d'alcuno di detta Compagnia, o` suddito à quella, o ò che si fosse sottoposto alla giurisdittione loro, per cagione d'alcuno delitto, o ò disobediencia che non eccedesse lire cinquanta comesso, overo comessa, non si possi appellare, querelare, ne per quale si voglia altra via, oò modo reclamare, o` di re di nullità: ma tali pene si debbano riscotere per ogni modo da tali delinquenti, e condannati aà utile della Compagnia predetta.

E da lire cinquanta in suso, volendosi appellare, l'appellatione s'interpona alli detti Sindici, come di sopra.

E più hanno dichiarato ch'alcuno di dett'Arte, o` suddito non possi giurare sospetti il Massaro, & Officiali, davanti alli quali fosse convenuto per qualunque lite, o` differenze, ancora che passasse la somma & valore sopra espressi: Ma li sia però lecito, havendone sospetto uno, overo dui per causa giusta, quale si debbi allegare, giurando in forma, di ricusarli, o` giurarli sospetti. & in tale caso, se ne debba trarre à forte uno, o` dui del Semestre prossimo passato, quale succedin loco di quel tale sarà stato ricusao.

Hanno ancora statuito, ch'ogni volta che si relassera à eseguitone alcuna contra d'alcuno cosi ex officio, come ad instantia della parte per quale si voglia causa & quantità, si debba per l'executore levare il pegno, e quello ponere appresso al Massarolo del monte della Pietà. E se fra giorni venti prossimi dal giorno del deposito il debitore, o' condannato non pagasse intieramente, si pigliano i danari dal monte.

Che per cause pertienente all'Arte de gli Orefici, si debba convenire in giudicio davanti à gli Officiali. Cap. VII

Perche ciascuno debbi essere intento ad ampliare, e conservare le sue giurisdittioni , hanno salubrementè stautito, & ordinato che ciascuno di detta Compagnia, ò obediendi cosi terriero, come forestiero, di quale si vogli conditione, e suddito à quella, per quale si vogli causa, o' pretesto, debba citare, o' convenire dinanzi al Massaro, Rettore, & Ministrali di detta Compagnia per causa, differencce di cose, o' mercàtia pertinente a dett'Arte, o alcuno membro di quella, oò dependente da quella. Sotto pena di lire xxv. Di bolognini à qualunque contrafacesse, da esseri levata di fatto, & applicata à detta Compagnia, eccetto se non havessero licentia dal Massaro, & Officiali, ò maggior parte d'essi (della quale licentia, ne appari ne gli atti del Notario di detta Compagnia) d'andare ad altro tribunale.

11

Dell'officio del Rettore. Cap. VIII

Essendo l'officio del Rettore d'importanza, e di gran consideratione, s'rdina, e statuisce, ch'il rettore di dett'Arte legittimamente eletto & estratto, havendo accettato & giurato, come di sopra nel Capitolo Dell'ESTRAZIONE DE GLI Officiali, e loro giuramento, acciò possi più espeditamente esercitare detto suo officio, debba havere di continuo appresso di se le tocche, e paragono à ciò deputato che li sarà consginato per il suo precessore, & habbia autorità, & piena potestà, e giurisdittione di potere conoscere tutte le differentie ch'occorreràno per il tempo nella dett'Arte cosi tra li sudditi à quella, come tra qualunque altro che si sottomettesse alle giurisdittioni di dett'Arte, per causa della bontà delli lavorieri d'oro, e d'argento, e di qualunque altra forte, & loro lega fatti, & fabricati per il tempo per li lavoranti, & esercitanti di dett'Arte, ò alcun membro di quella: & di potere còmandare à qualunque di dett'Arte in tutte quelle cose che li pateranno utili, & honorevoli all'Arte predetta, sotto le pene che à lui parerà, pur che non ecceda lire cinquanta di bolognini.

Sia ancora tenuto, & debba detto Rettore in virtù del suo giuramento con dui de gli Officiali, overo dui e gli huomini di detta Compagnia, quali habbiano l'istesse qualit`a c'hanno il Massaro, & Rettore, che si habbiano ad estrarre à forte nel fine di ciascuno mese del bussolo à ciò deputato, quale debba stare appresso il Notario di detta Compagnia, li quali dui huomini siano li Consiglieri di detto Rettore, & si habbiano da eleggere di Semestre in Semestri in numero sufficiente per il Massaro, & Officiali che per il tempo saranno nel principio del loro officio, & etiamdio insieme cò esso Notario, & con uno delli messi giurati del còmune di Bologna, da eleggersi per il detto Rettore: & per er suo servitio ogni mese almeno una volta visitare le botteghe di dett'Arte, & con diligentia cercare, & investigare s'in quelle si lavora di buon ono , e di buon argento, & ser l'oro, & argento che si trova appresso li operanti per fare lavori è alla bòta tassata, come è disposto nelli presenti Statuti, sotto il Capitolo Della lega del l'oro, e dell'argento che si hanno da mantenere: & vedere se li lavori sono stati fatti, & fabricati fidelmente, e se la forma delli presenti Stautti ch dispongono sopra ciò nel fare detti lavori, s'offeriva o nò.

Sia ancora tenuto detto Rettore per vigore del suo officio erca, & investigare tutti li mercanti, & pegulotti, gioiellieri, fenfali, rivendiroli, & ogni qualunque altra persona cosi cittadini, come forestieri, che portassero lavori d'oro, & d'argento, & di qualunque altra forte per vendere, o rivendere, cosi nella Città come per il contado, e vedere se li lioro lavori sono buoni, e fatti secondo la forma de gli Statuti e trovando cosi ind ette bottheghe, come appresso detti mercanti, pegulotti, & altri, come ancora nell'hostarie, alberghi, &stàcie dove tali mercàti alloggiassero robbe, o lavori che li paressino fatti, o fabbricati contra la forma delli presenti Sstatuti, overo essere fatti, non servata la forma di quelli, possi detto Rettore far faggio (parendoli) e trovandosi con effetto tali lavore essere contra la forma de gli Statuti, sia lecito, & possi detto Rettore di consentimento però del Massaro, e Mnistrali di dett'Arte ò maggior parte di loro (e non altrimenti)punire, e condannare li contrafacienti nelle pene disposte

12

per li presenti Statuti, considerando sempre la conditione della persona, e la qualità del fatto.

Et ancora possi, & debba prohibire à tali mercanti, & altri predetti con ogni rimedio, chenon vendino nella Città, en el contado tali lavori: e quando s'allegasse portarli per

transito, li debba bollare col bollo di dett'Arte:& inoltra comandarli che non debbano vendere tali lavori in qualunque luogo, ma quelli portare fuori, e contravendo, ò non osservando, debba distruggere tali lavori, & punirli, e condanarli, come di sopra, e tale condanatione esequire à comodo di detta Compagnia.

Ordinando, e dichiarando ancora, ch'alcuno di dett'Arte, obediente, o` suddito à quella, ovvero alcuno de'detti gioiellieri, mercáti, pegulotti, vagáti, & altri per quali si voglia causa, non possi, ne debba opporsi, contradire, vietare, ò impedire al detto Rettore, & altri predetti che con lui saranno, che non possi esercitare detto suo officio, anzi debbano mostrarli, & presentarli ad esso Rettore ad ogni sua volontà tutti li loro lavori, & gioie, & ogni forte d'argento, & oro che si trovassero per fare lavori, & obedirlo in quelle cose ch'appartengono à dett'Arte, o'alcuno membro d'essa, & all' officio d' esso Rettore. E s'alcuno contravenisse alle predette cose, possi, & debba detto Rettore à suo arbitrio condannare tale disobediante fino alla somma di lire xxv. Di bolognini per ciascuna disobediencia, nelli casi dove non fosse determinato altra pena, per la forma delli presenti Statuti.

Et ancora per schivare ogni romore, e scandali, che facilmente nascere potrebbero, háno deliberato, e statuito che il Rettore nel fare la visita, deba pigliare di quelle forti lavori, & oro, & argento che à lui parerà , & quelle portarle suso la Casa della Compagnia, & in presentia del Massaro, & Officiali, e suoi Consiglieri, ò maggior parte di loro, vedere, & esaminare detti lavori, & d'essi farne paragone suso detta Casa, e non in altro uoco, & essendovi disparere, ne possi fare il saggio con il fuoco.

E di quanto sarà fatto, e ordinato per il detto Rettore, non si possi querelare, ne ricorrere ad altri, se non al Massaro, & Officiali che per il tempo saranno.

Et inoltre: ordinato ch'il detto Rettore nel fine del suo officio, debba, e sia tenuto consignare al nuovo Rettore in buon termine come cosi havrà ricevuto le tocche, & paragone.

E per obviare alle fraudi che potessero occorrere, vogliono, e dispógono che sia tenuto ancora detto Rettore à sua spese fare la compositione del riempimento delle anelle, la quale debba essere dell'intrascritta qualità, cioè di cera nova gialla, e di volatiezza di cenere di susina in tanta quàtità, che di continuo ne possi, ò debba dare al li lavoranti, & operanti di dett'Arte, che gliene chiederanno per fare anelle, non la facendo pagare più

che soldi dui per oncia, e à ragione di oncia. Sotto pena di lire v. ogni volta che non si trovasse fornito di tale missura, ò recusasse darne.

Delli gioiellieri, & mercanti forestieri. Cap. IX

Noon essendo cosa honesta, ne lecita, che quelli di dett'Arte, che di continuo habitano in Bologna, e che sopportano le gravezze ordinarie di detta Città, & di molti che pagano le gravissime pigioni delle botteghe, & case, & che di giorn in giorno fanno fare quantità di diversi lavori

13

d'oro, & di argento, sustentando li loro capitali longo tempo, con speranza di venderli, & ispedirli almeno à certi tempi dell'anno siano di minor conditione, e restino delusi, & fraudati da alcuni gioiellieri, & mercanti, & rivenditori forestieri, quali alli tempi più atti ad ispedire lavori, vengono in Bologna sotto nome di venire per transito, & si fermano per tanto spatio di tempo, quanto à loro pare, intra tanto, carichi di diversi lavori, gioie di bontà diverse, che di gran lunga non ascendono alle leghe ordinate, sorte ancora accòpagnati da alcuno di dett'Arte che partecipano de'loro guadagni, quali vanno come di nascosto visitàdo le case, & massime quelle più atte a comprare, & facendo mostra de'loro lavori, & instigando questo & quello, à comprare, nò si partono ch'estrahenò della Città buonissima quantità di danari, lasciando rincontro lavori che sono di diverse leghe, & come di sopra, con gran danno della Città, & vergogna di dett'Arte.

Però da queste, & altre cause giuste mossi, hanno ordinato, e provisto, che detti gioiellieri, ò mercanti, che subito che compariranno in Bologna con alcuna sorte di lavori cosi d'oro, come d'argento, ò gioie, siano tenuto, e debbano quelle tutte presentare incontiente al Rettore dell'Arte, & in le mani di quello giurare se sono quivi per vendere, ò solamente per transito, & essendo per transito, detto Rettore li debba bolare le scattole, & borse di cotali lavori.

E volendo vendere detti lavori, ò parte, detto Rettore ne facci paragone, e saggio, parendoli opportuno, se sono alla bontà tassata: e trovandoli buoni, possino vendere tali lavori buoni denontati, paragonati, & visiti in la Città, ma non per la piazza, e strade pubblicamente, havendo però dato le loro sicurtà, e pagato le debite obedientie, & havuto la licentia in scritto per mano del notario, e sottoscritta dal detto Rettore: e non essendo buoni alla lega tassata nelli presenti Statuti, e non havendo licentia di poterli vndere, nò

li possino vendere in modo alcuno ad alcuna persona, sotto le pene intrascritte: ne Orefice alcuno possi comprare tali lavori da detti mercanti, se prima non haveranno detti mercanti havuto licentia di poterli vendere. Sotto l'istessa pena à detti Orefici che li compraranno.

E trovandosi alcuno delli sadetti vendere, o' haver venduto forte alcuna di lavori non presentata, ò che non siano allà bontà, & lega tassata nelli presenti Stautti, cada & s'intendi ipso fato caduto in pena di lire cento per ciascuna volta che farà ritrovato havere contrafatto, & nòdimeno tali lavori siano destrudi à danno di quel tale.

Delli Pegulotti, & Rivenditori. Cap. X

Ancora volendo provvedere à tutto quello potrebbe accadere per conto di dett'Arte, hanno statuito, & ordinato, che nessuna persona cosi Cittadino, come forestiero di detta Compagnia, ò obediante d'essa, ardisca, overo presuma per li borghi, guardia, conta, overo distretto di Bologna andare vendendo, o' rivendendo palesemente, ò pure secretamente, etiam che fosse pelugotto, sensale, messetto, o' rivenditore d'oro, argeento, o' lavori d'oro, o' d'argente, o' altra cosa spettante à dett'Arte, se prima di tempo in tempo non si sarà presentato à gli Officiali, & Rettori di dett'Arte, con tutti li suoi lavori, delli quali lavori cosi

14

d'oro come d'argente, detti Officiali, & Rettore possano, & debbano (parendogli opportuno) vedere, paragonargli, & tenere nota, & dare il giuramento à cotale, se si trova nella Città, ò altro luogo del contado appresso di lui altri lavori, giurando ancora di mercantare da huomo da bene, e realmente, & di obedire alli mandati de gli Officiali di detta Compagnia nel vendere, & comprare, & data idonea sicurtà per tale causa di lire cento, & se prima non havranno pagato ogni semestre, le loro obedientie, cioè soldi trenta di bolognini per ciascuno semestre al Depositario, ò altro deputate, & se non havranno havuto la licentia per mano del Notario di detta Compagnia (di commissione del Massaro, & Officiali che per il tempo saranno) sottoscritta dal Rettore di detta Compagnia, con il figlio di quella, di poter vendere, ò altrimenti contrattare li loro lavori per la guardia, còtà, e distretto di Bologna, caschino in pena di lire xxv. Di bolognini per ciascuna volta, d'applicarse un terzo alla Camera del commune di Bologna, un terzo alla Compagnia, e l'altro all'accusatore, al quale gli creda col giuramento, e col detto d'un testimonio degno di fede.

Prohibendo ancora, per obviare a'atutti gli inconvenienti che potrebbono occorrere, espressamente a ciascuno delli sudetti, & qualunque donna l'andare vendendo, o'rivendendo, barrattando, ovvero altrimenti contrattando per la Città, alcuna cosa pertienente all'Arte d'Orevesaria, o' in qual si voglia modo, ne sotto qual si voglia pretesto in palese, o in secreto, esercitare l'Arte predetta, o'alcun membro d'essa, ancora che s'oofferissero pagare obedientia. Sotto pena di lire cinquanta di bolognini.

Si proibisce ancora, che per alcun tempo nessuno possi andare pubblicamente vedendo per la piazza, o' strade, o per altri luoghi della Città sorte alcuna d'anelle d'argento, o'd 'oro, o altri lavori. Sotto pena di lire xxv.

Ne manco possi tenere banco, o' banchetti per vendere, o' rivendere sorte alcuna di lavori pertienenti alla' dett'Arte cosi fuori di Ruga, come in Ruga per tempo alcuno, etiamdio che volessero pagare l'obedientia, come di sopra. Sotto listesse pene.

E trovadosi alcuni de' detti pegulotti, oaltri, bontà ordinata, e come di sopra, andare vendendo sorte alcuna di lavori d'oro, o d'argento, che non siano alla giusta lega, & bontà ordinata, e che per loro non siano stati presentati al Rettore, cada in pena di lire cento per ciascuna volta.

Del Depositario, e suo officio, e Sindicato. Cap. XI

Essendo ancora bisogno havere un Depositario, appresso il quale si conservino sotto buona custodia le cose, e ragioni della detta Compagnia: Hanno ordinato, e deliberato, che la Compagnia debba havere di continuo un Depositario, ovvero Conservatore, còmunmente chiamato il Sindico della Compagnia, il quale s'elegga per gli Officiali: e dipoi cosi eletto si confermi per il Corporale per il tempo a loro beneplacito, il quale sia uno degli huomini della Compagnia maggiore d'anni trenta, padre di famiglia, idoneo, sufficiente, e di buona fama, il quale posseda beni stabili, & idone facultà nella Città, o contà di Bologna.

Il quale avanti l'entrata del suo officio debba giurare in le mani del Massaro, e ne

15

gli atti del Notario di detta Compagnia, d'esercita dett'officio bene, solecitamente, & realmente, con buona cura, e fede, & scrivere tulle l'entrate, e spesse di detta Compagnia, & dare buono, e reale conto di quanto haverà administrato nel fine di ciascuno anno alli Sindici di detta Compagnia.

L'ufficio del quale sarà di tenere in falvo, & sotto buonona custodia appresso di se tutti li beni mobili, ragioni, instrumento, e scritture di detta Compagnia, & ogn'altra cosa à quella pertinenete, e riscuotere tutte l'entrate, e rendere della Compagnia con buona solecitudine. Et à rincontro pagare per via de mandati legittimi, sottoscritti dal Massaro, & Officiali, o' maggior parte di loro turre le spese ch'occorrerano cosi ordinarie, come straordinarie, pur che dell'extraordinarie che eccedessero lire cinque ne sia sempre primieramente ottenuto il partito nel Consiglio, & Corporale, e di quanto piglierà, pagará, & administrerà, tenerne buon conto suso un libro particolare à cio deputate distintamente, & chiaramente, descrivendo in quello il dare, & havere di tutti li debitori di detta Compagnia, & etiàdio le spese ordinarie, & straordinarie di quella, scrivendo ancora la causa succintamente perche cosi sono fatte, & il detto libro regolato presentare alli Sindici nel fine dell'anno per farne bilanzo, acciò si posa vedere li conti della Compagnia.

E che detto Depositario, quando accetterà dett'ufficio, dia idonea sicurtà di scudi cento d'oro d'administrare realmente, e da huomo da bene, e rendere buon cono del tutto.

Et ancora debba fare memoria suso detto Libro, overo Campione di tutte le cose gli saranno imposte per il Massaro, & Officiali, o' Coprorale, o' maggior parte di loro.

Et di più, che l'detto Depositario sia tenuto havere cura di fare riparare, & mantenere li casamenti, e beni della Compagnia, e spendere per tale casua quanto sarà bisogno, di saputa però de gli Officiali. Et se tale spesa passasse lire x. di bolognini, all'houra di consentimento del Consiglio, e Corporale possi spendere tutto quello che sarà necessario. Et nel fine di cisacuna anno sia sindacato dalli Sindici à cio deputati.

E quando per qualche impedimento, overo difetto il detto Depositario non potesse fare l'ufficio suo, all'houra il Massaro dell'Arte debba fare tale ufficio, e supplire duove sarà bisongno, durante detto impedimento. Quale Depositario habbi per suo salario ordinato ogn'anno lire dodici di bolognini, non essendo altrimenti di più per il Corporale provisto.

Dichiarando che nessuno possi essere eletto, & adnesso à dett'ufficio, se nn havrà tutte le sudette qualità, & osserverà come di sopra, altrimenti ch'ogni elettione fatta (non servata detta forma) sia ipso iure nulla, e invalida.

Et acchioche ogni cosa con buon'ordine, e giustamentesia retta, & governata. S'ordina che il Massaro, & Officiali ch'entrarano a Calende di Genaro di ciascun'anno, fra giorni quindici, dal di che saranno entrati in ufficio, in virtù del loro sacramento, debbono

eleggere, e deputare per partito, quale sia poi confermato dal Corporale, due de gli huomii di detta Compagnia, esercitanti dett'Arte , maggiori d'anni trenta, & maestri di bottega, & padri di famiglia, di buona fama, e conditioni, pratici in leggere, scrivere, & calcolare ragione, & conti, e sufficienti di tenere, & reggere libri regolari, secòdo le stile mercantile, li quali siano, & debbano essere Sindici deputate à sindacare

16

il Depositario di detta Compagnia di tutte le ragioni, & conti delle spese, & entrate di quella:& se quelle sono fatte secondo la forma delli presenti Statuti:& se detto Depositario havrà consignato al suo successore per inventario tutto quello che si trovava appresso di lui delli beni & ragioni di detta Compagnia: e trovando detto Depositario havere fatto, ò commesso cosa alcuna contra la forma de'presenti Statuti, o`quella non servata, lo debbano condannare al loro arbitrio tra un mese, dal di c'havranno visto, e calcolato detti conti.

Ma quando trovassero detto Depositario haver fatto detto suo officio bene, & lealmente, e non havere commesso, o`contravenuto in cosa alcuna a'detti Statuti, per sententia assolutoria lo debbano intra detto termine assolvere, & liverare, e di detta sententia ne debba esser rogato il Notario di detta Compagnia. Sotto pena a detti Sindici che mancassero desequire quanto di sopra è ordinato, di lire v. per ciascuno d'essi, e nondimeno siano tenuti, e debbano dare tale sententia, la uale vaglia, & tenghi, ancora che fosse data dopo il detto mese.

Vogliono ancora che detti Sindici eletti che saranno, debbano giurare in mano del Massaro di havere à fare dett'officio fidelmente, e con solecitudine, e non possino ricusare tale officio, se nn sosleto impediti per giusta causa, la quale si declari per gli Officiali: altrimenti detti Sindici cosi eletti incorrano, & s'intendi havere incorsa la pena di lire x. di bolognini, d'applicarsi alla detta Compagnia.

E perche la fatica non sia dannosa à detti Sindici, s'ordina e provvede, che il Depositario novo li dia per loro salario meza libra di peppe intiero per ciascuno di loro, finito l'officio d'essi, incontinenti.

Ordinando, e statuendo ancora che il Masarro, & gli Officiali che saranno per il tempo , debbano riscuotere le pene, e condannationi fatte per detti Sindici, e similmente le pene ch'incorrerano essi Sindici nel caso sopra provisto.

Del modo d'entrare nella Compagnia. Cap. XII

Hanno ordinato, e ancora statuito per manuntentione della detta Compagnia, che per l'avenire qualunque Cittadino di Bologna d'origine propria, di padre, & di avo, o almeno di due di quelle, e non per privilegio (ancora che con tutte le derogationi del presente Stautto quello havesse imperato) huomo di buona còditione, & fama, & che almeno per anni cinque continui prima habbia personalemnte esercitato dett'Arte d'Orefice pubblicamente nella Città di Bologna nella Ruga de gli Orefici ordinata nelli presenti Statuti, lealmente, e da huomo da bene, & che di continuo havrà pagato à detta Compagnia la sua debita obedientia, ne mai in occulto, ò in palese si fara opposto contra detta Comagnia, che vorrà, e domanderà essere aggregato in quella, fatto c'habrà prima sede delle sopradette cose al Massaro, e Officiali che per tempo saranno ne gli atti del Notario di detta Compagnia, parendo però a detti Officiali quel tale havere le qualità, e conditioni si ricercano, lo possino nel Consiglio di detta Compagnia proporre per partito, e ottenendo per li dui terzi delle fave bianche, lo debbano poi un'altro giorno proporre nel Corporale delli trentadui, come quel tale addimanda essere

17

aggregato in detta Compagnia, & ha fatto le sue prove, e promette pagare quanto è obligato per la forma del presente statuto: però a chi pare, e piace che sia adnesso, & accettato in detta Compagnia ponga la fava bianca: e a chi per il contrario, la ponga negra.

Et ottenuto detto partito almeno per li dui terzi de le fave bianche, quel tale s'intenda adnesso, & accettato in detta Compagnia.

Ordinando che detto entrante debba per tale aggregatione pagare al Depositario di detta Compagnia lire quaranta di bolognini d'argento avanti che sia proposto nel Consiglio, e non ottenendo, li siano restituiti li suoi danari.

E volendo di novo essere adnesso, debba di novo fare tale pagamento, servando gli ordini di prima.

Et in caso ch'uno entrante havesse, o'havesse havuto fratello, o fratelli nella Compagnia, & volesse entrare sotto nome loro, havendo tutte le sudette qualità, & conditioni, & ottenendo il partito possi essere, & sia adnesso, & aggregato in detta Compagnia, pagato c'habrà primeramente lire x. di bolgnini d'argento nel termine sopradetto.

Et di piu detti aggregati debbano incontinenti giurare nelle mani del Massaro che per il tempo sarà, del quale giuramento ne debba apparire ne gli atti del Notario, che lui è vero, e proprio Cittadino di Bolgna, & ha tutte le sudette qualità: & che sarà sempre obediente e fidele a detta Compagnia, & suoi Officiali: ne mai farà, o procurerà cosa alcuna contra di quella in palese, o in secreto, anzi a suo potere opererà per l'honore, & accrescimento di quelle & offerverà, & procurerà che s'offermino gli Statuti, e Provisioni di quella fatti, o che si faranno, & approveranno legittimamente: ne ancora opererà per se, o per altri di dett'Arte fuori della Ruga, & terini prefissi: & che in somma non procederà mai in dett'Arte con dolo, o fraude alcuna.

Dichiarando ancora che gli figliuoli sotto nome di padre, & d'avo paterno debba no essere, & siano esenti da sudetti pagamenti dell'entrature, & si possino descrivere in Matricola per il depurato à scrivere tale Matricola, quando saranno maggiori d'anni dodici della loro età, e non prima, havendo però riconosciuta detta Compagnia d'una libra di cera bianca per honoranza.

Et se per altro modo e via si troverà essere alcuno aggregato in detta Compagnia, non havendo tutte le sudette qualità, e conditioni: e non servata intieramente la forma del presente statutot, tale aggregatione s'intenda, e sia ipso iure & facto nulla, e invalida, senza alcuna altra dichiarazione.

De quelli che sono prohibiti d'entrare nella detta Compagnia. Cap. XIII

S'ordina, e prevede ch' alcuno forestiero, o'prohibito per la forma de gli statuti del còmune di Bologna, o' che per alcun tempo havesse cessato o' falli, e fosse stato publicato per tale o' che in dett'Arte d'orefici havesse fatto, o' commesso fraude, o'inganno alcuno per lo qualle fosse

18

stato condannato, o' che à detta Compagnia, o'sui Officiali per alcun tempo si fosse opposto, o' che per la forma de gli Statutti di detta Compagnia fosse per alcuna altra causa prohibito, non possi, ne debba in modo alcuno entrare, ne essere proposto, ne adnesso, o'aggregato in quella. Sotto pena al Massaro, & Officiali che proponessero, olasciassero proporre, o'ch'admettessero alcuno de gli predetti, come è detto, di lire xxv. Di bolognini per ciascuno d'essi, e ciascuna volta, e quando contrafacessero de fato da esserli fatta pagare d'applicarsi per la metà à detta Còpagnia, eper l'altra metà alla Camera di

Bolgona, e nondimeno quel tale così accettato sia cancellato incontinenza della detta Compagnia, & Matricola di quella.

Hanno ancora ordinato, che ciascuno Massaro di dett'Arte quale per il tempo fatti, almeno una volta durante il suo officio sia tenuto, e debba andare col Notario della Compagnia alla Camera del comune di Bolgona, & investigare, & vedere se nella Matricola di detta Compagnia, o' in detta Camera fosse descritto alcuno contra la forma dell'predetti nostri Statuti. Sotto pena à tale Massaro che mancasse di lire v. di bolognini.

Degli obediienti esercitanti l'Arte nella Città. Cap. XIII

Essendo cosa ragionevole, che gli obediienti di detta Compagnia chabitano in Bologna sentano, e godano in qualche parte le gratie, & concessioni c'hanno, e godono quelli della Compagnia.

S'ordina per cio che à tutti, & qualunque obediiente di detta Compagnia così Cittadino, come forestiero, che vorrà esercitare dett'Arte per se, o' per altri nella Città di Bologna sia lecito, & possi fare, & esercitare dett'Arte, & ogni membro di quella, eccettuando gli Hebrei, quali in modo alcuno non possino lavorare di quell'Arte.

Pur che avanti ch'incominciano di lavorare si siano presentati al Massaro, & Officiali che per il tempo saranno, giurando nelle mani del detto Massaro d'havere ad esercitare l'Arte predetta nella Città, in ella Ruga de lgi Orefici fra li termini di sopra assignati, e non in altro luoco, realmente, & da huomo da bene, & di havere ad osservare per quanto spetta à loro li presenti Statuti, & di obedire gli Officiali, e Rettore, & loro precetti nelle cose pertinenti all'Arte, & in ogn'altra cosa c'havesse à risultare à utile, & honore della Compagnia, ne mai venire contra dessa, per qual si voglia causa, & di pagare le debite obedientie alli tempi

Et di più incontenete dare una idonea sicurtà alemno per la somma di lire cento di bolognini, quale s'obligi in solido per le predette cose, e per gli effetti sopradetti. Salvo però che se tale obediiente non fosse maestro di bottega, o'tenesse bottega per se solo, o' in compagnia, che in tale caso debba dare idonea sicurtà per le predette cose, come di sopra nel suo statuto, le quali sicurtà siano, & restino obligate per le predette cose, durante il tempo che lavorerà tale lavoratore, o' che tale maestro eserciterà dett'Arte in Bologna, e per le cose che tal'obediiente (fin durerà detto tempo) facesse, o' commettesse contra la forma delli presenti Statuti.

Et di più che per obedientia, & in segno di quella siano tenuti pagare ogni semestre

19

indifferentemente soldi quindici di bolognini se saranno lavoranti, & essendo maestri, o compagni, soldi cinquanta di bolognini per ciascuno di loro al Massaro, overo Depositario di detta Compagnia che per il tempo saranno, overo à quello che à ciò sarà deputato per detta Compagnia dandoli in nota il uso nome, & cognome, e patria, acciò ne possi tenere memoria.

Eccettuando sempre i discepoli minori d'anni disdotto, quali siano essenti sino alla sudetta età, enon più oltra: e li forestieri maestri di bottega chavranò riconosciuto detta Compagnia, come nel Statuto, sotto il Capitolo ch'alcuno non apra bottega se non in certo modo. Sotto pena di lire x. di bolognini per qualunque non osservasse dett'ordine.

Dichiarando che quelli ch'una volta si saranno fatti obedienti, s'intenderanno per sempre, sino à tanto che non compariranno dinanzi a gli Officiali, & dichiarano col giuramento, da prestarli le mani del Massaro ne gli atti del Notario di detta Compagnia, di non volere più fare, ne esercitare, overo fare esercitare dett'Arte per il tempo che ha da venire.

E trovandosi dopo tale dichiarazione esercitare dett'Arte, cadano in pena di pergiuro, e di lire xxv, d'applicarsei per la metà à detta Compagnia, e l'altra metà all'accusatore.

Ordinando ancora che li maestri di bottega fra giorni dieci, dal dì ch'accetterano alcuno obediente nelle loro botteghe siano tenuto, & debbano denunciare ne gli atti del Notario tal'obediente, e procurare che tale obediente alli debiti tempo paghi la sua obedientia: e mancando, detto maestro sia tenuto del suo à pagare dett'obedientia, riservandogli però l'attione contra dett'obediente: e questo solo di semestre in semestre, enon per più.

Del modo di fare le condensationi. Cap. XV

Accioche gli Statuti, e provisioni siano mandate ad esecuzione, senza la qual sarebbono di nessuno valore. S'ordina, & ancora statuisce, che di tutte le condensationi, e pene, che occorreranno farsi per il Massaro, Rettore, & Ministrali, o Sindici rispettivamente in esecuzione delli presenti Stautti, o alcuno d'essi da lire xxv. in giù s'applichino à detta Compagnia & da lire xxv. Di bolognini in suso s'applichino per un terzo alla Camera del commune di Bologna, per un terzo alla detta Compagnia, e per l'altro terzo all'accusatore. Et caso che non vi fosse accusatore, o invetore, la meta delle pene

s'applichino alla Camera di Bologna, e l'altra metà alla detta Copagnia da pagarsi in mano del Depositario, come si sopra.

Delle Salari ordinary de gli Officiali, & altri Ministri di detta Compagnia. Cap. XVI

Perche e honesto ch'ogni fatica habbi il suo premio, ma che quel premio non sia però maggiore di quanto si conviene.

Hanno ordinato che'l Massaro, & Officiali, & altri ministri di detta Compagnia, non essendo stato altrimenti fino ad hora ordinato per il

20

corporale di detta Compagnia, debbano havere gli infrascritti salari ordinarii per loro mercede, quale se li pagaranno di tempo in tempo per il Depositario d'essa Compagnia per vigore di mandato, come di sotto, cioè

Al Massaro di Collegio per sua honoranza, e regalia lire quattro di bolognini nel fine del suo officio, ordinato che per l'entrata del sommo Pontefice, Imperatore, Legato, o' quale si voglia Principe, non si debba più dare cosa alcuna à chi fosse Massaro di Collegio in quel tempo per mantello, o qual'altra si voglia causa.

Al Massaro dell'Arte lire dieci.

Al Rettore lire otto.

Alli tre Mestrali lire cinque per ciascuno d'essi.

Al Nontioo lire quattro.

Li quali salari non si debbano loro pagare, se non passato il termine del sindacato delli loro officii rispettivamente e non prima. et in caso ch'alcuno di loro nel detto sindacato fosse condannato per alcuna fraude c'havesse commesso nel suo officio, non se li dia salario alcuno.

Del modo del locare li beni, & ragioni della Compagnia. Cap XVII

Ancora s'ordina, estatuisce che l'Massaro, & Officiali che saranno per il tèpo, ò la maggior parte di loro, cò l'intervento del Depositario possino, & debbano affittare, & concedere case, botteghe, stancie, luoghi, terre, beni, & ragioni, o giurisdictioni a qualunque persona, secondo che a loro parerà a breve tempo per quell'afitto, pigione, o entrata che gli àrerà

più utile, & ispediente à detta Compagnia, pur che tali locationi non si facci per più d'anni tre, & che detto conduttore dia una idonea sicurtà.

Ma quando si volesse fare dette locationi à più longo tempo d'anni tre, allhora debba intervenire il Consiglio, & il Corporale, il quale Corporale non possi fare tali locationi se non d'anni tre & quelli finiti in altri tre, fino nove anni, e non più, à utile, & maggior beneficio della Compagnia.

E che possino detti Officiali per osservanza di quanto sarà promesso per lor o ne gli instrumenti di tale locationi obligare li beni, e ragioni de detta Compagnia con tutti li patti, pene, promissioni, giuramenti, & altre clausule opportune, & solite, etiam per instrumento publico da rogarsi per il Notario di detta Compagnia in forma consueta.

Della Messa & altre opere pie. Cap. XVIII

Havendosi à seguire il laudabile, e Christiano ordine à gloria, elaudè del S. Iddio. e delli suoi Snati, e di tutta la Corte Celestiale, & ancora à falute dell'anime delli mortali, Hanno salubremete ordinato, e provisto, che il Massaro, & Officiali che saranno per il tempo, ogn'ultima Domenica del mese, & nel giorno di Santo Allè Protettore della Compagnia, facciano congregare suso la Casa della detta Compagnia gli huomini di quella, & a' hora solita facciano

21

celebrare per il Sacerdote deputato la Messa suso detta Casa, overo in altro luoco che à cio' sarà deputato, & fare di modo che sempre per servitio di detta Messa vi sia provisto (a spese di detta Compagnia per il Depositario) di candelotti, torze, paramenti, & ogn'altra cosa neccessaria.

E finita che sarà la Messa, per coservatione d'amore fraterno, sia lecito distribuirsi à tutti gli huomini che si trovaranno congregati, fogazze, overo brazadelle, secondo il solito uso, e costume, à sepese però della Compagnia.

Et acciò perpetuamente s'osservi tale laudevole ordine, debbano gli Officiali, quali saranno per il tempo, eleggere un Sacerdote sufficiente, & catholico à celebrare dette Messe in li tempi, come di sopra, per il tempo che à loro parerà, con salario di lire sei di bolognini à l'anno, & à ragione danno.

Anzi di più hanno statuito , & ordinato, che gli huoini di detta Compagnia, & obedienti siano tenuto, & debbano devotamente santificare non solo le sudette Domeniche, ma etiamdio tutte le altre Feste comandate per la Santa Madre Chiesa Catholica, e solite celebrarsi per la Città, & che saranno ordinate da celebrarsi per la Santa Madre Chiesa, & massime la festa del Protettore Santo Allè. Ne per ciò debbono aprire le botteghe per vendere, ò comprare, overo in quelle lavoratore. Sotto pena di lire xxv. Di bolognini. D'applicarsi la metà alla Compagnia, e l'altra all'accusatore.

Ordinando ancora ch'ogni anno à spese della Compagnia, ad honore d'Iddio onniopente, e di tutta la Corte Celestiale, si dispensino à luochi pii per il Massaro che farà per il tempo, dui cavezzi di cera bianca nella festività del Corpus Domini, & che si preveda di due torze bianche per le Rogationi, en ella festa del Corpus Domini à spese di detta Compagnia in tutto, ò in parte di torze bianche alemno al numero di trentadui, da dispensarsi fra gli huomini di detta Compagnia, secondo s'ordina per gli Officiali, e Corporale di quella, à qualu huomini shabbino à dare dette torze, li quali in tal giorno debbano trovarsi à detta processione, & accompagnare devottamente detta processione dal principio al fine con dette torze accese. Sotto pena di lire x. di bolognini à ciascuno che non oservarà il presente Capitolo.

Et che tutti gli huomini della Compagnia essendo ricerchi per parte del Massaro siano obligato accompagnare il Massaro alle processioni cosi ordinarie, come straordinarie, alle quali concorreranno le altre Compagnie. Sotto pena di soldi dieci di bolognini per ciascuna volta.

Et inoltra il Massaro habbi diligente cura quando s'informasse alcuno de gli huomini di detta Compagnia d'infirmita pericolosa, ò lunga, di fare eleggere Aflonti à visitare tali infermi:& essendo povero debbano notificare al Consiglio e poi al Corporale il suo bisogno: e similmente fare eleggere Assonti à visitare gli heredi delli defonti, che di tempo in tempo moriranno: e di più fare notificare per il Nontio à tutti li maestri di bottega la morte di ciascuno defonto di detta Compagnia, accioche debbano in honore di quel tale defonto saltem, sin' a ' tanto che farà sepolto il cadavero, tenere serrate le rebalte delle loro botteghe.

Et perche è molto necessario l'ufficio del Notario per scrivere, e tenere memoria di tutto quello che occorerà in la detta Compagnia, e per ogn'altra cosa. Per uesto s'ordina, stauisce, e prevede che deba ancora detta Compagnia per le sue occorrentie particolari, & per ogn'altro negotio havere un Notario buono, e sufficiente: e che gli Officiali per il tempo possino, & debbano eleggere uno che sia sufficiente, e vero Cittadino Bolognese, e sia descritto nella Matricola della Compagnia delli Notari di Bologna, & etiam nella Matricola di detta Compagnia di quest'Arte. E quando no ve ne fossero de fli habili, o che non si contentassero di tal'ufficio, o che non piaccessero al Corporale, possano detti Officiali eleggere un'altro che sia vero Cittadino, sufficiente, & pratico, per partito, quale sia poi confirmaro dal Corporale in tutti detti casi.

Il quale eletto che farà, volendo accettare, debba giurare in le mani del Massaro che farà per il tempo, d'osservare quanto si contiene nel presente Capitolo, e dipoi come Notario di detta Compagnia, possa, & debba intravenire à tutte le congregazioni cosi de gli Officiali, come delli Corporale, ò assonti à fare, & ispedire tutte, e qualunque occorentie, e negotii della Compagnia, & rogarsi delli partiti, ordinationi, decreti, & deliberationi, o sententie che si faranno.

E detto Notario sempre stia assistente alle congregazioni fino al fine di quelle, e rogarsi ancora dell'estrationsi, elettioni, accettationi, giuramenti, e sicurtà dell'aggregationi, & d'ogn'altra cosa pertiennete à detta Compagnia, & di tutti gli atti che si faranno nel tener ragione per il Massaro, Rettore, & Ministrali: la quale si ha da fare secondo l'ordine, & modo del Foro mercantile, non essendo disposto altrimenti per li presenti Statuti. E di tutto quello sarà rogato debba farne rogito almeno della sustantia sommariamente, e delle cose pertienenti alla Compagnia, come locationi, compre, vendite, & d'ogni altri contratti, e cose, farne memoria speciale suso un libro li sarà consignato dal Massaro: e di semestre in semestre scrivere suso la tavoletta il nome, e cognome de gli Officiali, & del Consiglio di detta Compagnia. E che debba havere detto Notario per suamercede, e salario ordinario dalla Compagnia ogn'anno, & à ragione d'anno lire x. di bolognini.

Et di più debba havere per sua regalia da ciascuno intrante soldi cinque: e per la sicurtà, e giuramenti soldi cinque: licentie de'pegulotti, ò altri di potere vendere soldi cinque: & de gli atti che si faranno s'offervi li pagamenti, che si fanno nel Foro dell'università de'mercati della Città di Bologna, secondi in li loro Statuti è disposto. Ma non possa però havere dalla Compagnia altro, se non come di sopra ancora quando bene si facesse alcuna cosa in nome della Compagnia, salvo che le spese in che fosse condannato alcuno per li

casi disposti nel presente Statuto così delle contumacie, come d'ogni processo, decreto, e condanationi: le quali detto Notario possi farsi pagare da quelli tali, per causa de 'quali saranno state dette spese.

23

Delli Protettori, Avocati, e Procuratori. Cap. XX

Perche sarebbe poco haver fatto Statuti, e Provisione se non fossero li Defensori, e Consultori, quali alli bisogni difendessero, e consultassero le ragioni di detta Compagnia: Per tanto hanno considerato, e disposto che la Compagnia à maggiore conservatione, e perpetua sua manuntentione, debba havere dui, ò almeno uno Protettore del numero del Mag.. Reg. Un'avvocato, overo Sapiente, uno Sindico, overo Procuratore c'habbino la protectione, & difesa della Compagnia, e sue ragioni: e per cio sia lecito à gli Officiali per il tempo eleggere detti Protettori, Avocati, & Procuratori, ò alcun di loro, quando li parerà necessario, per quel tempo che li parerà, con le conditioni necessarie, secondo l'occorrentie.

Le quali elettioni siano poi confirmare dal Corporale & fatte, ò confirmare altrimenti, e per altro modo non vagliano cosa alcuna: e che per il detto Corporale allora li sia provisto, & siano li Protettori, Avocati, & Procuratori riconosciuti secondo parerà necessario, & honesto.

S'alcuno commettere à cosa alcuna contra la forma delli presenti Statuti che tale querela si conosca per il Massaro, & Officiali di dett'Arte. Cap. XXI

Hanno specialmente provisto e deliberato, che quando alcuno esercitante dett'Arte, overo alcun'membro di quella, fosse accusato di haver commesso cosa alcuna contra la forma, e dispositione delli presenti Statuti, che tale questione, ò querela si debba conoscere, esaminare, & terminare per il Massaro, & Officiali di dett'Arte, che pro tempore saranno, sommariamente, senza strepito, e figura di giudicio, & attesa, e considerata la sola verità, e qualità del fatto, e delle persone, servando sempre la forma delli presenti Statuti.

E che li detti Officiali possano, e debbano procedere, conoscere, & terminare tal causa, & questione, ò querela, e condannare qualunque havesse contrafatto secondo la forma delli presenti Statuti.

Accioche il Massaro, Rettore, & Ministrali esercitino più solcito, & fidelmente il loro officio, & servino, e faccino osservare gli Statuti, S'ordina, e statuisce, che l'Massaro, & Ministrali novi nel principio del loro officio debbano eleggere due huomini di detta Compagnia delli più vecchi, & esperti, esercitanti personalmente la dettArte, di buona fama, che pi siano confirmati dal Corporale, li quali insieme col detto Massaro, & Ministrali siano, e debbano

24

essere Sindici à sindacare il Masarro, Rettore, e Ministrali, e ciascuno di essi. Li quali Sindici debbano fra dieci giorni dop il fine dell'Officio di dett'Officiali vecchi suso la Cass di deta Còpagnia, essendo congregato il Corporale, fare cridare ad alta voce per il Nontio di quella, s'alcuno volese querelare contra di dett'Officiali vecchi, ò alcuno di essi, debba fra otto giorni prossimi comparire davanti à detti Sindici à querelare, e loro querele giustificare. E se li detti Sindici trovassero detti Officiali, ò alcuno di loro haver fatto, ò haver commesso di fare alcuna cosa còtra la forma del loro officio, & delli presenti Statuti, & quellli nò havere osservato, havèdo però in prima giurato quel tale, che detta sua querela nò è fatta per caluniare alcuno di lro, prossino, e siano tenuto condanarli infra altro otto giorni in lire tre di bolognini per ciascuno Statuto non servato. Et ancora per tutto, vero ingiustitia che per essi, ò alcno di loro fusse stata fata ad altrii in lire v. di bolognini, oltra ll'emendatione del danno di quel tale, le quali còdànationi si debbano riscuotere per il Depositario di detta Còpagnia.

Et ancora hanno disposto, & ordinato, che li detti Sindici non possino ricusare detto officio, ne iscusarse: e non volendo quello accettare, siano tenuto à pagare lire cinque di bolognini alla Compagnia: & in tale caso se ne elegga un'altro, ò altri, come di sopra.

E trovandosi detta querela caluniosa, e fatta contra ragione, possino, & debbano detti Sindici condanare quel tale in pena di di lire xxv. Di bolognini, d'applicarse per la metà alla Camera di Bolgna, e per l'altra metà alla Compagnia predetta.

E che dalla sententia delli detti Sindici non si possi appellare, querelare, supplicare, e ricorrere alli superiori, ne per quale si voglia modo riclamare: ma à quella si debbi stare. Sotto pena di lire xxv. Da pagarsi incontinenti per quel tale, che contravenirà al presente Capitolo.

Li quali Sindici eletti, come di sopra, possano, & debbano ancora conoscere, & terminare le cause dell'appellazioni delle sententie date per il Massaro, e Officiale, e Rettore di dett'Arte cosi ex officio, come ad instantai delle parti.

Dell'elettione del Giustatore de'marchi, e bilanze, e suo officio. Cap. XXIII

Essendo anticamente l'officio del giustare marchi, e bilanze pertinente alla detta Compagnia, & da quella con somma custodia, & diligentia conservato, accioche si proveda alle fraudi che facilmente si potriano commettere in la Città, & contado di Bologna; Abbiamo statuito, & ordinato, che detta Compagnia cosi per utile di quella, come di tutta la Città, è contado, oltre gli altri Officiali disposti, & ordinati nelli presenti Stautti, debba havere di continuo un Giustatore de'marchi, e di bilanze. La elettione del quale si debba fare per il Massaro, & Officiali, che per il tempo saranno, nel fine dell'imbursemente vecchia di detto officio, essendo quelli congregati suso la casa di detta Compagnia nel modo infrascritto, cioè, che detti Officiali havendo fatto congregare il Còsiglio debbano eleggere per partito, quale sia poi confermato del Corporale, disdotto huomini di

25

detta Còpagnia esercitanti dett'Arte per anni v. prima maggiori d'anni xxv. Quali a'loro giudicio pareranno essere più pratici, esperti, & atti à tal officio, & di quelli disdotto torne dodici, quali havranno havuto più bel partito:& essendo eguali di partito, si ponghino li eguali in polize separate, & si traghino fino al compimento di detti dodici, e gli estratti s'intendono haver'ottenuto come gli altri, e li nomi de'detti dodici siano dipoi descritti in polize eguali: & serate dette polize, si debbano ponere, e custodire in un borsello à ciò deputato, quale debba stare nella solita cassetta de gli altri officii.

E che di tali imbursolati nel fine d'ogn'anno di sei mesi innanzi la fine dell'officio del Giustatore che sarà per il tèpo, cioè del messe di Giugno nel tempo che si fa l'estrattione de gli altri officii di detta Còpagnia, se ne debba trarre uno à forte, il qual sia e debba essere Giustatore per un'anno, che comincerà in Calende di Gènarò dell'anno seguente. Il quale cosi es tratto debba fra un mese depoèstrattione haver espressamente accettato, ovvero rinunciato tal'officio ne gli atti del Notario di detta Compagnia. Sotto pena di lire x. e rinunciando se ne traghino subito un'altro, il quale debba giurare quando intrerà in officio nelle mani del Massaro di dett'Arte, d'havere (durante il suo officio) à giustare bene, & fidelmente tutti li marchi, pesi, & bilanze non solo di dett'Arte, ma etiamdio

d'ogn'altra persona di tutta la Città, guardia, contà, e distretto di Bologna. Et inoltre debba detto Giustatore tutti li pesi, marchi, e bilanze della Terra, & contà che non faranno giusti, giustare al Campione, overo Marcho del còmunè di Bologna, & bilanze che li saranno assignate dalla Compagnia, ò suo processse & quelli così giusti bollare non solo col suo bollo particolare à ciò deputato, ma ancora con il bollo del còmunè di Bologna, non essendo detti marchi, & pesi mai più stati bollati di tal bollo: e che detto Giustatore non posa ne debba pigliare per tale causa se nò quattrini sei per uno marchò intiero & per un peso spezzato quattrini trè & per un paro di bilanze quattrini sei per uno marchò intiero & per un peso spezzato quattrini tre & per un paro di bilanze quattrini sei, non ostante altro Statuto che disponesse in contrario: e debba tenere buono, e chiaro conto di quelli che verranno à giustare, & della qualità, e quantità delli loro pesi, e bilanze suso il libro particolare à cioè deputato, il quale, finito il suo officio, sisa tenuto à consignarlo alli Sindici. Et ancora

Il detto Giustatore sia tenuto, & obligato alemno una volta l'anno vedere, & pesare li marchi, pesi, & bilanze di tutti gil huomini di dett'Arte se giusti, & giuste siano, & bollati della sudetta bolla del còmunè di Bologna, cioè li marchi solamente al marchò, overo Campione di detta Compagnia, ò di detto commune, e trovando alcuno di dett'Arte havere li marchi non bollati, overo non giusti nella sua bottega, ò bilanze non giuste in quella, ò in casa, p' in alcunaltro luoco à sua instantia, li debba giustare, & bollare ne per tale bollare detti marchi, e bilanze giuste della dee'Arte, non se li debba dare mercede alcuna, ma di quelle che non sono giuste se li debba dare la mercede solita.

Ordinando ch'l'Giustatore sia enudo à dare per honoranza alla Compagnia lire otto di bolognini l'anno infra un mese prossimo doò che sarà entrato in officio: Et inoltra, che debba fare il suo officio pubblicamente in la Ruga de gli Orefici, e quello esercitare personalmente, non essendo giustamente impedito, qual'impedimento si dichiarare per gli officiale: E che allhora in tale caso per partito ottenuto nel Consiglio

26

e con licentia de'detti Officiali possi sostituire un'altro in suo loco al dett'officio, il quale habbi l'istesse qualità, & giuri, come di sopra.

Et che l'detto Giustatore nel sine del suo officio debba incontimente consignar marchi, bilanze, e la bolla del commune al suo successore in buon termine. Sotto pena di lire cinquanta di bolognini.

Del giuramento falso. Cap. XXIII

Et quando fosse ritrovato alcuno havere giurato il falso sopra cose pertinenti à dett'Arte & Compagnia, acciò non si gloria del suo delitto, massime contra li precetti della maiestà d'Iddio onnipotente, & della sua Santa Chiesa, S'ordina, e statuisce che'l Massaro, & Ministrali che per il tempo saranno, o la maggior parte di loro possino in virtù del loro giuramente còdannare, & punire ciascuno di dett'Arte, & sudditi à quella per ciascuno sacramento falso, & per ciascuna volta in la pena del suo pergiuto fino alla quàtita di lire cinquanta, secondo il parere loro, considerando sempre la conditione delle perosna, & qualità del fatto, d'applicarsi, & esigersi, come di sopra.

Del luoco dover s'ha da esercitare l'Arte à Orevesaria. Cap. XXV

Considerando il beneficio iniversale del popolo di questa Città di Bologna, e laudevole, & antiqua usanza dell'Arte de gli Orefici d'essere le loro botteghe contigue / ad effetto che l'Massaro, Rettore, & Officiali di dett'Arte più facilmente possino ad ogni loro volontà vedere li lavoranti, & altri che esercitano dett'Arte, e li loro lavorieri : & esaminare se quelli sono buono, & fatti, e fabricati fidelmente, e secondo la forma delli presenti Stautti, & ad og'altro miglior fine.

S'ordina, e provvede che tutti quelli che lavoraranno, o'faranno lavorare oro, o argento, o in qual si voglia modo esercitàrano l'Arte d'Orevesaria, ancora come gioiellieri, debbano havere, & tenere le loro residentie, stationi, & botteghe pubblicamente nella contrada, ovvero Ruga dell'orevesarie, terminando detta contrada dal cantone delle Sppadarie da Occidente, fino al cantone delle Calzolarire da Oriente inclusivamète dal'uta & altra banda di detta contrada, comprendendo ancora in detta Ruga tutta la detta contrada delle Spdarie: e che non possi alcuno di detta Compagnia, & Arte, ovvero obedienti cosi terrieri, come forestieri in modo alcuno esercitare detta Arte, o'alcun membro di quella, ne havere, o'tenere la sau bottega, residentia, statione, o'banca in altro luoco della Città predetta, che nel sopradetto luoco: ne ancora lavorare, o far lavorare fuori di detta Rugga. Sotto pena di lire cento di bolognini à qualunque lavorasse, ovvero in qualunque altro modo operasse dett'Arte fuori di detta Ruga, elugo, come di sopra, designato.

Salvo ch'essendo alcuno astretto da qualche urgente, giusta, & ragionevole causa

di fare alcuno lavoriero fuori di detta Ruga, quel tale debba comparire dinanzi al Massaro, & Officiali, & esponere tal causa, e addiamandare licentia.

E detti Officiali facciano dipoi raccogliere il Consiglio, & esponere la dimanda di quel tale, e fra tutti loro esaminare la buona fama di colui, e la causa che lo astringe, e ponere il partito inanzi tratto sopra la buona fama di quel tale e non si ottenendo, non si proceda più oltra in darli licentia.

Ma ottenendosi il Massaro, e Officiali, (giurato che habrà quel tale ne gli atti del Notario d'essere astretto à fare tale lavoriero fuori di Ruga per le cause espresse, e non per sua commodità) li possino concedere licentia per dui mesi al più, & una sol volta propogarli il termine durante il loro officio, per quàto à loro parerà honesto, pur che non possi il tempo del loro semestre: Avertendo però che quel tale non sia solito addiamandare licentia ad alcuno ch'allegasse, ò giurasse di non havere, ò non poter havere bottega, banca, statione, o luoco alcuno in detta Ruga da lavorare: e che di tale licentia ne appari ne gli atti del Notario di detta Compagnia.

E caso che 'l detto Massaro, & Officiali admettessero alcuno contra la forma del presente Capitolo, detta admissione sia nulla ipso facto: e nientedimeno detti Officiali incorrino in pena di lire x. per ciascuno, e ciascuna volta che contrafaranno, d'applicarsi, come ne gli altri precedenti Statuti si dispone.

Che non s'incantino le botteghe, e li discepoli, e del modo à accettare li lavoranti. Cap.

XXVI

Desiderando che gli huomini di detta Compagnia stiano uniti, e in buona pace, e tranquillità, per obviare alle discordie che potesser nascere, háno deliberato, decretato, & ancora provisto, che nessuno della Còpagnia, & Arte predetta, overo obediente cosi cittadino, come forestiero per l'avenire ardisca, o presumi in qual si voglia modo, via, colore, o pretesto incantare, levare, ne fare per se , o altro diretta, ò indirettamente incantare alcuna bottega di alcuno dell'Arte predetta, il quale esse botteghe còduca, overo ritenga à pisone.

Et ancora non possi alcuno dell'Arte predetta, c'havesse condotta bottega del detto esercizio à pisone entrare per tre anni in quella, nella quale un'altro di dett'Arte prima gli havesse esercitato, e fosse astretto à uscirne. Sotto pena di scudi cento d'oro di applicarsi

per la metà alla Compagnia, e l'altra metà alla Camera di Bologna, la qual pena ancora che fosse pagata, tante volte quanto sarà contravenuto, ogni contratto sopra ciò fatto, pubblico, o privato sia nullo, & invalido: ne possa detto incantatore, o altro esercitante la dett'Arte così terriero, come forestiero, durante il detto triennio esercitare, ne havirare in detta bottega, etiam che habbi pagato detta pena.

E questo procedi, & s'intendi haver luoco ogni volta che l'antecedente conduttore habbia pagato la sua pisone al patrone della bottega.

Statuendo, & ordinando ancora, che nessuno di detta Còpagnia, & Arte per alcun modo debba, o possi incantare, disidiare, o tener alcun discepolo, o lavorare d'alcuno

28

di detta Compagnia & Arte, il quale si partisse dal suo maestro senza sua licentia, & andasse a lavorare con altro che lo havesse incantato, o desviato. Sotto pena di lire tre il giorno dal di che li sarà stato notificato per parte del Massaro di dett'Arte, da riscuotersi detta pena per il Massaro, & Officiali, & applicarsi alla Compagnia: e nondimeno tale discepolo, o lavorante sia obligato tornare a lavorare col primo maestro, fin a ' tanto che havrà fornito il tempo convenuto.

E perche molte volte li lavoranti di dett'Arte, quali conducono luoghi, o banchi a pisone dalli patroni, o conduttori delle botteghe, malitiosamente creano debiti con il loro maestro di bottega a dipoi sotto diverse occasioni collorate si partono per andare a lavorare nelle botteghe d'altri senza soddisfare il loro debito con detto primo maestro.

S'ordina, e provvede, che alcuno maestro di bottega di dett'Arte non possi in qualsi voglia modo accettare, ne dare luoco, o banco alcuno in la sua bottega ad alcuno lavorante di dett'Arte, quale si fosse partito da un'altra bottega, e restasse debitore al primo maestro, anzi lo debba licentiar di detta sua bottega fra tre giorni prossimi, dal di che li sarà notificato per parte del Massaro di dett'Arte, che quel tale è debitore del primo maestro di bottega, specificando in detta intimatione la quantità di tal debito: e passato detto termine, enon lo licentiado s'intendi detto che lo ritenirà essere & sia ipso iure con effetto obligato a soddisfare a detto primo maestro creditore di tutta la somma, & quantità di danari, o robbe in che fosse debitore tale lavorante infra dieci giorni allhora prossimi senza contradictione alcuna: e contra di lui per le predette cose detto Massaro possi a' instantia di

detto primo maestro creditore commettere, & rilasciare il precett esecutivo nelli beni, e robbe di detto secondo maestro.

E tutte la predette cose habbiano ancora luoco in quelli che daranno o'inpalese, o di nascosto da lavorare à cotale lavorante che fosse debitore, e partito dal suo maestro, come di sopra.

Che alcuno non apri bottega, se non in certo modo. Cap. XXVII

Volendo ancora provvedere, che per l'avenire dett'Arte s'eserciti per persone esperte, & approvate, si chiara, & ordina, che per l'avenire alcuno forestiero no possi parire bottega d'Orevesaria sotto suo nome proprio, etiam che fosse compagno nella Città di Bolgona, se non haverà habitato continuamente con la sua famiglia in Bolgona alemno per spatio d'anni cinque allhora prossimi precedenti & se non havrà di continuo per il detto tempo esercitato dett'Arte nella Città & Ruga da huomo da bene e non havrà ceduti li suoi beni, o comesso alcun delitto in esercitare dett'Arte, per il quale fosse stato codannato & essendo obediète, & che non haverà di continuo pagato la sua obedientia al Depositario della Compagnia: e non possedendo bieni stabilil, & idonee facultà nella Città, o contà di Bologna, nò havrà primamente data in mano degli officiali idonea sicurtà d'havere ad esercitare dett'Arte da huomo da bene, & osservare li presenti Stautti, almeno per la somma de scudi 3000, & se non pagará detto forestiero manualmente al Depositario di detta Compagnia scudi x d'oro, & ancora non havrà licentia in scritto da gli Officiali

29

per mano del Notario di detta Compagnia. Sotto pena di lire 100, da pagarsi tanta volte, quanto si contraacesse.

Ordinando che detto forestiero, riconosciuto c'havrà detta Compagnia per il pagamento sopradetto, s'intenda per l'avenire (quanto è solo per la persona sua) esente & libero dalli pagamenti, per conto della sua obedientia, per tuto il tempo ch'eserciterà dett'Arte.

Della lega dell'oro, & dell'argento che s'hanno da mantenere. Cap. XXVIII

Essendo che per le misure, saggio, e paragone si conosce la verità del li lavori, S'ordina, dichiara e provvede, che nessuno di dett'Arte, cittadino, overo forestiero di qual conditione si vogllia ardisca, overo presuma in modo alcuno nella Città, o sua guardia, contà, & distretto, lavorare, ò far lavorare, vendere, farvèdere tenere, o far tenere per se, overo per

altri nella sua bottega, casa, stazione, banchetto, ovvero in alcun altro luoco, alcuna sorte di lavorieri d'oro che non siano manco di bontà di dinari xxi, e 2/4 de fin per onza.

Et se detto lavoro d'oro, si trovasse appresso d'alcuno di minor lega in quantità di mezzo dinaro per onza al saggio, sia quel tale, e s'intenda ipso facto senza altra dichiarazione condannato in soldi tre di bolognini per onza che pesasse detto lavoro, e per ciascuna volta e sia guasto il lavoriero per il Rettore di dett'Arte. Ma se il dett'oro si trovasse di minor lega in quantità di un dinaro per onza al faggio, come di sopra, s'intendandi condannato in soldi sette di bolognini per onza di peso, e sia guasto il lavoriero ad ogni modo. Et quando ancora dett'oro si trovasse di minor lega al saggio predetto in quantità di dinari dui per onza, sia condannato, come di sopra, in soldi trenta di bolognini per onza di peso, e similmente si guasti il lavoriero. E se si troverà di minor lega al saggio predetto in quantità di tre dinari per onza, parimente s'iintendi condonnati in lire quattro di bolognini per onza di peso, e si guasti il lavoriero. E se nel fallo predetto di tre dinari alcuno preseverasse più di tre volte, come fraudatore si debbi cassare, & privare dell'esercitio, & casso del tutto di detta Compagnia, & bandirlo di quella come falfario per gli huomini del Corporale: gli scrutinii de 'quali per le due parti delle fave s'intendi ottenuto il paritoo, talmente che mai più non possi esser rimesso in detta Compagnia, senon per tutte le fave bianche del detto Corporale.

Et di più similmente hanno ordinato, & espressamente prohibito, che nessuno operante di dett'Arte, come di sopra, possi, o'debba tenere, lavorare, o far lavorare, vendere, o far vendere nella sua bottega, o'altro luoco, come di sopra, alcun lavoreiro d'argento, senon farà della lega tassata, & ordinata per il comune di Bolgona: la qual lega deve tenere nove onze, e uniti dinari de fin per ciascuna libra d'argento. E s'il detto lavoro, ò argento di che si fabrica detto lavoro si trovasse appresso alcno di minor lega al faggio in quantità di dinari sei per libbra, sia condannato quel tale in soldi dui di bolognini per ciascuna onza, e meno, ad arbitrio del Rettore dell'Arte, còsiderando

30

la qualità del fatto, e la conditione delle persone, e nondimeno incontinenti si guasti tale lavoro.

E se detto argento, o'lavoro si trovasse di minore lega al saggio in quantità di dinari dodici per libra, sia condannato in soldi cinque di bolognini per la prima volta, & similmente guasti tale lavoro.

Et se si trovasse in minore lega al saggio in quantità di dinari diciotto, sia condannato in soldi dieci di bolognini per ciascuna onza d'argento, & ciascuna volta, & si guasti il lavoriero, come di sopra.

Ma se si trovasse di minore lega al saggio in quantità di vintiquattro dinari per libra, sia condannato in venti soldi di bolognini per ciascuna onza d'argento, & ciascuna volta, e sia parimente guasto il lavoro.

E se si trovasse di minore lega al saggio in quantità d'un'onza, e dinari sei per libra, sia condannato in soldi quaranta di bolognini per ciascuna onza d'argento per la prima volta, e sia subito destruto il lavoriero.

Ma se si trovasse la seconda volta havere falsificato (come è detto) sia condannato, epunito in lire v. di bolognini per ciascuna onza d'argento, & sia guasto il lavoriero.

Et se si trovasse la terza volta in fraude, sia condannato in lire x. di bolognini per ciascuna onza d'argento, e sia guasto il lavoriero. E s'oltra tre volte quel tale perseverasse, sia incontinenti privato, e casso come salario della Compagnia, e d'ogni honore, & utile di quella: e non possi mai più lavorare dett'Arte nella Città, guardia, overo contà, ne distretto di quella: & essendo obediente, non possi mai più operare dett'ARTE IN Bologna, ne ancora in li altri luoghi predetti: e accioche passi in memoria che gli altri s'habbino à guardare di non cascare in tali delitti, hanno ordinato ch l'Rettore sia tenuto fare scrivere ne gli atti del Notario della Compagnia il nome, e cognome di tali delinquenti, e le loro condannationi per detti falli d'onze una, e dinari sei per libra.

E ch'ancora il Massaro, Ministrali, e Rettore, ò la maggior parte di loro, overo detto Rettore per se stesso, siano tenuti diligentemente investigare, e con ogni loro buona solecitudine inquirere delle cose predette, & irremissibilmente condannare in le pene predetti li contrafacienti, secondo la forma delli presenti Statuti: e che delle codannationi ne faccino apparire ne gli atti del Notario. Sotto pena à detti Officiali che mancassaro di lire x. di bolognini.

Diche qualità hanno da essere le saldature delli lavori d'oro, e d'argento. Cap. XXIX.

Le saldature non possino essere di minore bontà che di quarto, cioè, tr parte d'oro della bontà tassata di sopra, e l'altra di lega.

Voleno ancora, e ordinato che le saldature non possino essere di minore bontà, che di metà, cioè la metà argento di bolognini alla lega giusta tassata, come di sopra, e l'altra metà di lega.

31

E trovando dette saldature di minore bontà, caschino in pena di lire xxv. & della perdita di detta saldatura.

E trovandosi più d'una volta in fraude, caschi in pena di lire cinquanta.

E trovandosi la terza volta havere dette saldature di minore bontà detta di sopra, caschi in pena di lire cento: e sia privo, e casso dell'Ate: ne possi essere reintegrato nella Compagnia, se non dal Corporale per partito ottenuto con tutte le fave bianche.

*Del calo che s'ha da detrahere delli lavori d'oro, & d'argento, & del riempimento de
gli anelli d'oro. Cap. XXX*

S'ordina, e provvede che delli lavori d'oro che si faranno sia lecito alli lavoranti, & operanti di dett'Arte havere, & ritenere per loro calo di detti lavori, come di sotto, cioè

Di tutti lavori di piastra stampati, & figilatti, come faria cinture, tresteda gibellini, maneghi da ventaglio, catene da ventaglio, e da gibellini senza smalto di dentro, & altri lavori simili, dove non entrano saldature se non nelle comissure, & maglie, & alcune rosette reportate carati $\frac{1}{2}$ per scudo.

E simile calo si dia ad ogni sorte di collane trafilate, & battute di martello, overo stampate di maglio, pur che siano d'un pezzo, & non siano saldati se non in un solo luoco.

E simile calo si dia à tutti li lavori di reporto, ne'quali non entra smalto, perle, e castoni, intendendo che in li lavori di reporto non s'intendi lavoro di filo, alli quali lavori di filo non si dia calo alcuno.

Di tutti li lavori di getto, o di piastra figillati, intagliati, smaltati, e arrodati, carato uno per scudo:& il simile s'offervi di tutte l'anelle smaltate, e arrodate con gioie fine.

Ma delle anelle fatte come di sopra, dove saranno ligate turchine, rubini di rocha, granate, ò pietre contrafatte, ò altre forti di pietre, il riempimento, e pietra vadino per il calo.

Et che di tutte le sorti d'anelle senza pietra, come mani in fede, anelle da figilli, filoni, barbagli, & altre simili anelle, per il calo, carato uno per scudo & etiamdio di tutte le

anelle doginale così di getto, come fatte à mano, dove saranno ligateturchine, rubini di rocha, rilli, granate, pietre contrafatte, & altre simili pietre, à conto del quale calo vadi il riempimento, e ietra, come di sopra è detto.

Prohibendo alli lavoranti di dett'Arte di potere ponere in alcun'anello sorte alcuna di riempimento, se non di quello che si farà per il Rettore di dett'Arte, il quale riempimento siano tenuti, e debbano detti lavoranti andare à pigliarlo quando gliene bisognerà dal detto Rettore, talmente che ne siano sempre forniti per li loro bisogni alle loro spese, però, sotto pena per ciascuna volta che contrafaranno di lire x. di bolognini.

Et similmente s'ordina che $\frac{3}{8}$ d'onza per libra si dia per calo delli lavori di mazzonaria,

32

come bacili, bocali, piatti, tazze, tazzoni, cadelier, faliere, & simili lavori, se detti lavori saranno lissi.

Ma essendo figilatti, ò con figure, mascare, ò fogliami, & altri lavori simili, meza onza per libra di peso.

Delli lavori di getto, & di lima, come cocchiari, forcine, ditali, retorti, fede, filoni, & altre simili, meza onza per libra.

Salvo però, & ecetuando che delli fornimenti delle cinture da contadini, delli quali sia lecito detraherne solo à ragione d'un quarto d'onza per libra.

Che non si facciano lavori falsi, & che non si vendino lavori finti, se non in certo modo.

Cap. XXXI

Considerando quando sia dannoso, e di quanta vergogna è l'ingannare altrui, con mostrarli, ò venderli merci & lavori falsi per buoni, & quanto importi il concedere licentia à molti, che vadino per la Città, & contà di Bologna vendendo lavori finti di diverse sorti, havendo per isperienza veduto che molti come OREFICI HANNO VENDUTO SIMILI LAVORI PER BUONI, & ALTRI FINGENDO HAVERNE TROVATO, HANNO CAVATI DINARI, & ROBBE DALLE MANI DI PERSONE IDIOTE CON LORO GRAN DANNO, & POCA REPUTATIONE DI DETT'Arte.

Statuimo, & ordiniamo, che alcuno operante la dett'Arte così terriero, come forestiero non possi per se, ne per altri ad instantia propria, o d'altri, così di dett'Arte, come fuori di quella, così terriero, come forestiero fare, fabricare, ò far fabricare di nuovo in tutto, o

in parte, tenere, vendere, ò in altro modo contrattare tanto nella Città, quanto nel conta, sorte alcuna di lavori falsi d'oro, o d'argento, c'habbiano il corpo, overo anima di minore bontà & lega di quello ch'apparisce di sopra via, ò nell'orditi, overo riporti di tali laavori, ò che siano ripieni di smalto, ò altri riempimenti, per li quali si conosca detti lavori esser fatti fraudolentemente. Sotto pena di lire xxv. Di bolognini per ciascuno, & ciascuna volta che frabricasse tali lavori, ò che scientemente tenesse, ò vendesse simili lavori, & della perdita d'essi, & di essere privo & casso di detta Arte quel tale c'havesse fabricato tale lavoro, & di essere publicato, & bandito come falsario del'Arte, havendo sempre rispetto alla qualità del fatto, e conditione delle persone. Et il simile s'intenda à che falsificasse, ò baratasse gioie che li fossere commesse, ò fidate per qual causa si voglia, intendendosi che li rubini tinti s'indino falsificati.

Et essendo dubbio, ò dispatere se tale lavoro fabricato di nuovo s'intenda, & sia falso, ò no, in tutto, o in parte, overo che le gioie o lavoro commeso & fidato, sia stato falsificato, e baratato in alcuna loro parte, si stia alla dichiarazione del Massaro, & Officiali che per il tempo saranno, ò la maggior parte di loro: ne da quella sia lecito appellarsi, querele, & reclamare in modo alcuno.

E perche quelli che comprano lavori finti sappiano da chi comprano, e non lii siano venduti tali lavori per buoni, Provediamo, che alcuna persona non possi, ò debba in alcun modo andare vendendo, ò in qual si voglia modo contrattando per la Città guardia,

33

contà, ò distretto di Bologna alcuna sorte d'anelli di rame, ottone, ò alchimia, collane, collanine, medaglie, bottoni per collo, ò corone, ò altri simili lavori di rame fiori dorati, ò sdorati, ò in colore dottone smaltati, ò altra sorte di lavri. sotto pena per ciascuno — ciascuna volta di lire xxv. salvo che in detta Ruga fra li termini di sopra assignati nelle botteghe proprie, overo condotte. — quelli debba vendere per il precio conveniente, e non più Dichiarò che ogni volta che alcuno venderà, ò in altro modo contrattarà in detta Ruga alcuna sorte de detti lavori per tale precio che eccedesse il doppio del precio conveniente di tale lavoro, quel tale s'intenda incorso in pena di lire x. per ciascuno, — ciascuna volta: e nondimeno in ciascuno delli casi del presente Statuto il delinquente sia sempre tenuto all'emendatione del danno, — si stai alla dichiarazione del Rettore di dett'Arte, circa il valore di tale lavoro finto venduto, come di sopra.

Che non s'indore alcuna moneta, ne si venda oro macinato. Cap. XXXII

Ma per levar via ogni sospitione di male: S'ordina e proibisce, ce nessuno possi, ò debba indorare, ò fare indorare, overo tenere alcuna moneta d'alcuna coditione d'argente, overo d'a tro genere di metalli per cagione dindorarla. Sotto pena di lire v. di bolognini per ciascuno, e per ciascuna volta, d'applicarsi alla detta Compagnia per la metà, e per l'altra metà all'accusatore.

Ne ancora sia lecito ad alcuno operante la dett'Arte vendere alcuna sorte, ò quantità d'oro macinato ad alcuno che non sia operante di dett'Arte. Sotto pena di lire x. di bolognini per ciascuna volta che contrafacesse, dapplicarsi come di sopra.

Che ciascun Maestro tengi il segno, le tocche, & il paragone, e le bilanze, & il marco.

Cap. XXXIII

Ancora per maggiore cognitione delle botteghe, stationi, ò luoghi nelli quali detto esercizio si opera, ne alcuno sia degno d'escusatione, hanno ancora ordinato, e statuito, che ciascuno Maestro Orefice, overo operate di dett'Arte che tenghi bottega aperta propria, ò condota à pigione, sia tenuto, & debba havere, & tenere à detta sua bottega in pubblico, & apparere un segno, overo impresa del tutto differete, & dissimile da quelle de gli altri di dett'Arte.

Et olta, Ancora che tutti quelli che tengono bottega, come di sopra aperta d'Orevesaria, ancor che fossero gioiellieri, debbano di continuo havere, & tenere in detta loro bottega le tocche dell'oro, & dell'argento alle leghe ordinarie, & il paragone, & fra le altre una tocca fatta, e cavata d'una verga d'oro di scudi di più cunii, che tiene la bontà della lega $xxi \frac{3}{4}$.

Et ancora hanno ordinato, che ciascuno che esercitarà dett'arte, & tenerà bottega propria, ò condota, come è detto, debba & sia obligato di continuo havere, & tenere in detta sua bottega li marchi, & bilanze giuste, & bollate a lla bolla del commune di Bologna, & del Giustatore. Sotto pena di soldi vinti di bolognini per ciascuno & ciascuna

34

volta che saranno ritrovati, che appresso loro in detto luoco non havessero dette tocche, & paragone, ò detti marchi, e bilanze non giuste, la qual pena subito, di fatto si debbi riscuotere irremissibilmente, e quella applicarsi alla detta Compagnia.

Et accioche il presente Capitolo di continuo s'sservi, hanno deliberato, e statuito che il Ministrali durante il loro officio, almeno una volta siano tenuto, & debbano diligentemente vedere, e cercare sopra ciò, & punire li contrafacienti nelle pene sopradette, & quelle fare per ogni modo senza alcuno indagio esequire, riscuotere, & applicare, come di sopra detto.

Delli Maestri, & lavoranti, & loro pertinentie: Quando s'habbi attione contra li Maestri: Et infrache tempo si possi reclamare della lega. Cap. XXXIIII

A'ordina e statuisce, che qualunque lavoratore, & operante di dett'Arte, d'alcun membro di quella, cosi terriero, come forestiero, il quale condurà luoco, desco, o baca da lavorare da alcuno Maestro di bottega, o suo compagno, possi, egli sia lecito lavorare non solo al detto Maestro di bottega, & ad altri di dett'Arte, ma ancora à qualunque altra persona che non fosse dell'Arte ad ogni suo beneplacito, purchè li lavori che farà cosi d'oro, come d'argento siano allabontà & giusta lega ordinata nelli Statuti di detta Compagnia.

Ammonèdo tali lavoranti, che nò debbino pigliare cosi dalli Maestri di bottega, & altri dell'Arte, come da quelli che non sono dell'Arte, ne tampoco tenere appresso di se, sotto qual si voglia scusa, etiam che fosse suo proprio, alcuna quantità d'oro, ò d'argento per fare lavori che nò siano alla bontà, & giusta lega ordinata nelli presenti Statuti. Sotto ena à ciascuno, & per ciascuna volta che contrafarà di soldi cinque di bolognini per onza d'oro, & libra d'argento rispettivamente, che pigliassero, o che appresso di loro si ritrovasse che non fosse alla detta bontà.

Prohivendo espressamente à tali lavoranti che conducono luoghi, o banca come si sopra, di potere comprare, vèdere, barattare, o fare simili altri trafichi in dette botteghe, o suso le mostre di quelle in pregiuditio del Maestro di bottega: Ma solo possi no lavorare di loro mano à chi loro parerà, s'altrimenti non si fossero convenuti con li Maestri di tale botteghe. Sotto pena à cotali per ciascuna volta di lire x. di bolog.

E per obviare ancora alle malitie, & fraudi d'alcuni de'detti lavorati, & operati di dett'Arte, li quali senza saputa, e licenza delli Maestri della bottega (nella quale detti lavoranti esercitano dett'Arte) di nascosto pogliano à fare lavori, & ligare gioie da diverse persone, le quali se sapessero la imperitia, & altre loro qualità nn commetterebbenoo, ne assidarebbeno à tale persone le loro robbe & lavori: e dipoi per la loro imperitia spezzano tali gioie, e struppiano li lavori: & alle volte con li lavori, e gioie s'absentano dallaa Città & territorio di Bologna, cò danno, & pregiuditio di tali persone, & poco honore delli

Maestri di bottega : alli quali Maestri se si consignassero itali lavori, li porrebbero in mano di persone sicure, & perite, per havere maggior pratica delli lavoranti, & loro qualità: & ancora per rilevare detti Maestri di bottega da brighe, molestie, disturbi che alle volte li sono occorsi per tali cause. Per tanto

35

s'ordina, & ancora statuisce, che qualunque cosi terriero, come forestiero, etiam che non fosse della dett'Arte, che per l'avenire datà a à legare gioie alcune, ò à fare lavori d'oro, o'argento, ò affidarà quale altra sorte si voglia di robbe, ò danari alli lavoranti, & operanti di dett'Arte, senza saputa delli Maestri di bottega per qualunque danno che gliene avvenisse, etiamdio che esportasse, e contrattasse talli robbe, & lavori, habbino solamente attione di rivalersi contra quel tale lavorante, e non contra detto Maestro di bottega in alcun modo: Salvo però che se tale persona havesse primieramente consignato tale lavoro, e robbe al detto Maestro di bottega, allhora in questo caso possi rivalersi contra detto Maestro, e non in altro caso.

E perche li lavoranti di dett'Arte, per la maggior parte forestiero, da un'hora à un'altra, non solo si partono di una bottega per andare in un'altra à lavorare, ma ancora s'ablenano dalla Città, e còta di Bologna, e li Maestri di bottega, & altri fuori dell'Arte, quali hanno dato à fare lavori, in processo di tempo si trovano dannificati, per non essere quelli alla bontà che dovriano, ne si possono rivalere contra tali lavoranti, quali alle volte per lungheza di tempo, ancora che siano nella Città, negano li lavori essere di lor mano, in danno & pregiuditio di cotali persone, e con non poca calunnia de'detti Maestri di bottege & alle volte ancora allegando, e forse con ragione, tali lavori nell'altrui mani esser stati falsificati.

Si prevede che di tutti i lavori cosi d'oro, e d'argèto, come di qualùque altra sorte si faranno, o venderàno per alcuno di dett'Arte nella Cittpa, guardia, ò còta di Bologna, sia lecito à ciascuno cosi di dett'Arte, come fuori di quella vedere e samminare, & far'esaminare se tali lavori sono fatti, & fabricati alla giusta lega rispettivamente tassata nelli presenti Statuisce: trovàdo quelli nò essere alla bòtà loro, ò falsificati in tutto, ò in parte, possano fra un'anno dal giorno c'havràno levati tali lavori, querelare al Massaro, & Official di dett'Arte di tali lavori contra di chi gli havesse venduti, ò fatti fare. Li quali Officiali cò ogni rimedio siano tenuti far reintegrare quel tale che fosse leso: Ma passato

detto termine d'un anno, alcuno nò possi più querelare, ne essere udito sopra alcuno difetto di tale lavoro: Ne ancora i modo alcuno sia admissa alcuna sua querela.

Provediamo ancora, & ordiniamo, che nelle cause del dare & havere tra li Maestri, & lavoranti, & altri sudditi alla dett'Arte per cose pertinenti à quella, si debba credere, e dar'fede alli memoriali, e vachette delli detti Maestri fino alla somma di lire x. e da dieci fino alla somma di lire cinquanta con il giuramento di tale Maestro, ancora che tali memoriali, e vachette non fossero presentate, e signate al Foro de'Mercanti di Bologna, purchè siano tenute e regolate per ordine di mano di tale Maestro, ò altro deputato à scrivere suso li suoi libri regolati.

Del Salario, e pagamento di chi farà comprare, e locare gioie, e perle. Cap. XXXV

Perche ogni fatica merita premio, s'ordina che ciascuno di dett'Arte, il quale sarà megiano in fare affittare, vendere, ò comprare alcuna sorte, ò quantità di perle, ò gioie ad alcuno, così di dett'Arte, come fuori di quella, così terriero, come forestiero di qual conditione si voglia essere,

36

ò sia, debba havere, e gli sia dato per sua mercede à quel tale uno per cento del precio & valore di tali perle, & gioie che si venderanno, da pagarsi per quello che venderà. Et di più mezo per cento, come di sopra, da quello che comprerà, etiamdio che tale megiano non fosse descritto per Sensale nel Foro dell'Università delli Mercanti.

Et debba havere, e gli sia dato per una volta sola quattro per cento, à razione della quantità dell'affitto di tali perle, e gioie, e non del precio, e valore di quelle, da pagarsi per quello ch'affitterà:& di più due per cento di dett'affitto da quello che condurrà dette gioie, e perle.

Del Nontio, e suo officio. Cap. XXXVI

Per essere necessario l'officio del Nontio, per esequire la vol'`otà del Massaro, Rettore, & Officiali, e per comodo di detta Compagnia, però hanno ordinato ch'l Notario habbia da essere sollicito, fidele, & obediente al Massaro, & Officiali in chiamare etiamdio per polize gli Officiali, & huomini alle congregazioni, e processioni, e feste un giorno per l'altro, ò secondo li sarà imposto da gli Officiali, ò alcun di loro.

Debba ancora detto Nontio haver cura, & custodia delli paramenti della Messa, & altre robbe che li saranno consignate per il Depositario, dele quali n'habbia à dare buon conto nel fine del suo officio detto Depositario. Et ancora

Debba alli tempi ordinari far fare à spese di detta compagnia fogaze, e brazzelle, & quelle dispensare nel Corporale, secondo l'ordinario, & curare che la Casa della congregatione sia sempre netta, & spazzata.

E più sia tenuto ancora detto nontio riferirse à gli Officiali per il tempo, & al Notario, dhaver chiamato à congregatione il Consiglio, & il Corporale. e quando fosse impedito, sia lecito al detto Nontio / non potendo lui esercitare dett'Officio) di farlo per uno Sostituto, ma quel tale sia uno degli huomini di detta Compagnia, & habbi l'istesse qualità.

Ma occorrendo fare citare à voce, ò in scritto, ò fare esecuzione alcuna, di che se ne avesse à fare relatione al Notario per qual si voglia causaa, in tal caso si debba torre uno, ovvero più delli Messi, & Esecutori del commune di Bologi de'quali si sita, e si stia, e si dia piena feede.

Della compra del carbone. Cap. XXXVII

Et ad effetto che ciascuno di dett'Arte possi havere del carbone per lavorare più facilmente, hanno statuito, che sia lecito à ciascuno operante la dett'Arte, comprare in ciascun tempo tutte le quantità di carbon che esso vorrà, & il detto carbone per se ritenere, & ancora rivendere à ciascuno Orevese che non volesse comprare liberamente senza incorrere in pena alcuna, & senza contradditione d'alcuna persona.

37

Che'l Monte di Pietà non vendi li lavori doro, e d'argento, se non in certo modo. Cap.

XXXVIII

Non essendo còvenineto per honore di questa Città, & per beneficio universale, che li lavori d'oro, & d'argento, che fino ad hora si sono fabricati, & venduti nella Città, contà, & distretto di Bologna, & che si fabricaràno, & venderanno per l'avenire siano di diverse bontà, & leghe, & contra la forma & ordine delli Statuti, & Provisioni della Compagnia delli Orefici, & Gioiellieri, che dispongono sotto le pene contenute in esse di quale, & quanta lega, & bontà debbano essere rispettivamente li lavori che si fabricaranno, & venderanno in detta Città. Et sendo mète, & intètionone dell'Illustr. & Rever. Mons. Leg

& dell' Illust. Reg che detti Statuti si osservino, & che sia preclusa ogni strada, per la quale si potesse commettere fraude. Hanno statuito, determinato, & ordinato, che per l' avvenire gli Officiali del Monte della Pietà di Bologna, & loro agenti (per rispetto delli pegni d'oro, & d'argento perduti, & che vanno in sorte) di tempo in tempo non possano, ne debbano in modo alcuno vendere, ne tenere in publico, ne in privato alcuna sorte di lavori d'oro, o d'argento che non siano alla lega, & bontà tassata, & ordinata per detti Statuti, la quale non debba tenere manco di danari xxi. & $\frac{3}{4}$ per onza, per rispetto delli lavori d'oro, & onze nove, & venti danari di fin per ciascuna libra d'argento, per rispetto delli lavori d'argento. Ordinando che quando si saranno le sorti di tempo in tempo, vi debba sempre intravenire il Rettore della sudetta Compagnia con li duoi suoi Consiglieri pro tempore, ma però senza premio alcuno, quali debbano paragonare tutti li detti lavori che andranno in sorte, con lo intervento di uno de gli Officiali di detto Monte, o altro da loro deputato: quelli lavori, che non saranno alla lega, & bontà predetta, rispettivamente distruggere, & guastare, & venderli per oro, & argento rotto, precedenti però le ordinarie notificationi, & Cride, che tali pegni si non deranno. Et se il detto Rettore, & Consigliero non ventissero a fare tal' officio alla prima chiamata, in tal caso detti Sig. Officiali del sacro Monte possino a loro elezione chiamare altri Orefici a sepesse della Compagnia de ' detti Orefici.

Delle parti principali dell'Arte de gli Orefici. Cap. XXXIX

Accioche di tutte le Arti il particolare esercizio sia distintamente conosciuto. S'è dichiarato, & ordinato per l'Arte de gli Orefici, che tutti gli huomini legitimamente aggregati in quella, & parimente alli obedienti possino liberamente esercitare dett'Arte in comprare, vendere, rivendere, & burattare in grosso, & a minuto ogni sorte, & quantità di gioie, e perle così fine, come finite, & d'ogni qualunque altra sorte pietre dure, & tenere legate, & dislegate, & a suo beneplacito legarle in oro, o argento, ovvero in altro metallo dorato, & non dorato, & in ogni sorte di lavori che più a loro piacerà. Ancora gli sia lecito fare foglia da rubini, smeraldi, raffiri, e doro, & altre occorrentie: conzare ogni sorte de gioie, & intagliare pietre dure, & tenere così di basso, come di rilievo, sorare perle, lavorare coralli, tirare in filo, battere oro, & argento, & altri metalli, far saggi, comprare, & vendere cenerazzi,

spazzature, lavare, colare, partire, affinare, cimentare, & comprare ogni sorte & quantità di monete, ovvero medaglie d'oro, e d'argento, di bronzo, ò di altri metalli, si antiche, come modernre, tanto à peso, quanto à numero, & quelle potere tagliare, & fondere così per farne fare altra moneta, come per alligare, & farne altri lavori, come di sopra, eccettuando le monete battute nella zecca di Bologna, & nel Stato Ecclesiastico, senza haverne espressa licentia dalli superiori.

Possino ancora affittare ogni sorte di perle, pendèti, gioie legate, & dislegate, collane, coragli, centurini, & d'ogni altra sorte di lavori, & ornamenti d'oro, & d'argento.

Et parimète fare tutte quelle cose solite à farsi, ò che si faràno per mano de gli Orefici dependenti dalle cose predette, ò à quelle annesse, & connesse, occasionate, ò simiglianti: Non pregiudicando però à Statuti, leggi, & privilegi, & qual'altra si vogila ragione di detta Compagnia, che non si fosse espressa, che si comprendesse, ò si dovesse comprendere, ò per il preente, ò per l'avenire.

Forma delle Cride. Cap. XL

Per parte, e commandamento de gli Honorevoli Sig. Massaro, & Officiali della Compagnia de gli Orefici della Città di Bologna novamente estratti per il presente semestre, di consenso, e vollontà però dell'Illustr. & Rever. Mons. Legato & de gli Illustri Signori Quaràta del Regimiento della detta Città, Si notifica, e còmanda ad ogni, & qualunque persona così cittadino, come forestiero, obediante, & de gli obedianti di detta Compagnia, tanto vaganti, come permanenti in detta Città, quali tengono stanza, ò botteghe fuori delli termini prefissi nelli Statuti di detta Compagnia per lavorare in quelle, che fra tre di prossimi debbano lasciare di lavorare in quelle, & ridursi à lavorare, e vendere in le botteghe poste nella Ruga di detti Orefici, & comprarire avanti detti Signori Officiali, e dare idonea sicurtà in li atti del Notario di detta Compagnia, di pagare l'obediètie alli debiti tempi, & di lavorare da huomo da bene in tutto, e per tutto, secondo che dispongono gli Statuti di dett'Arte. Sotto pena di lire xxv. Di bolognini, d'applicarsi à detta Compagnia, e di esser privi di poter mai più esercitare dett'Arte. Ancora si còmanda alli Gioiellieri, e Mercanti forestieri, Pegulotti, e Rivèditori, che subito che compariranno in Bologna con sorte alcuna di lavori doro, o d'argento, ò altre robbe pertinenti à dett'Arte per venderle, ò per portarle per tràfito, debbano quelle presentare al Rettore di dett'Arte per bollare, e per paragonare, ò fare saggio (s'occorera) di quelle che vorrano vendere & dare le debite sicurtà, e pagare l'obedièzia, e pigliare la licentia dad detti Officiali in

scritto, secondo la forma de' detti Statuti. Prohibendo à qualunque persona d'andare pubblicamente vendendo per la pizaa, ò strade, ò per altri luoghi della Città alcuna sorte di lavori d'oro, ò d'argento, ò di alchimia, eccetto che nelle botteghe deputate à uso d'Orevesaria nella detta Ruga, nelle quali si debbono vendere. Sotto pena di lire 100 di bolognini, d'aplicarsi come si sopra.

39

Conclusiones de gli Statuti. Cap. XLI

Per observatione delli presenti Statuti, sordina, ch'occorrendo dubbio alcuno circa l'intelligentia d'essi, ò alcuna parte di quelli, si ricorra al Sig. Confaloniero di Giustitia che farà per il tempo, alla cui dichiarazione si debba stare per ogni modo.

Ordinando che sia lecito à qualunue ricorrere al detto Sig. Còfaloniero, e instare che siano punto quelli Officiali, che havessero màcato di procedere còtra li delinqueti, o altri c'havessero ossesi detti Officiali intra un mese, rispetto à gli offendenti, dal di della commisione del delitto, e dui mesi rispetto alli trangressori, & inobedienti.

E perche li presenti Statuti nò habbiano à indurre alteratione alcuna, nullità, ò pregiudicio alle ragioni di detta Compagnia acquistare fino ad hora per antica consuetudine, privilegio, indulto, ò gratia, overo per instrumento, sentenza, ò altra cosa, contra qual si voglia persona particolare, commune, collegio, overo università, le quali tutte si dichiara essere restate, & restare in effetto nel suo primo vigore, come se li presenti Statuti non fossero fatti.

Cassiamo inoltre, & annulliamo ogn'altro Statuto, Provisione, & Ordinatione di detta Università che facessino, e disponessino contra li presenti Statuti, ò alcuna parte di essi, & solamente in quelle parti che facessino, o' disponessino in contrario.

DIE VENERIS V. DECEMBRIS MDLXXII

CONGREGATIS Mag. & Illustr. Dominis Quadraginta Reformatorebus status libertatis Civitatis Bonon. In numero xxvii. In Camera R. Domini Vicelegati, in eius presentia, ac de ipssus consensus, & voluntate inter eos infrascriptum partitum positum, & obtentum fuit, videlicet.

Approbarunt per suffragia omnia xxvii. Statua Societatis Aurificum Civitatis Bononia ab Honibus eiusdem Societatis pro quieto, & pacifico gubernio, ac resta administratione

reris, & honinis Societatis predicta nuper exacte dita, ac reformata, & à Mag. Dominis Senatoribus Co. Nicolao Lucovisio, Domino Octasiano Peregrino dum vinerent, Co. Augustino HERCULANO, & Domino Hercule Bandino, quibus à Senatu cura buismodi demandata fuit diligenter, & accuratè ressisa, & considerata, que tanquam valde vitilia, ac omnia, & singula in eis contenta, & descripta, ab Hominibus Societatis, & acateris omnibus ad quos spectat, & quomodolibet in futurum spectare poterit penitus inuclabiler osservavi debere decreverant, & mandarunt, omnibus, & quibasun contraris anotis, sublatis, & deerogatis.

Annibal Aurius Sec.

Il fine delli Statuti dell'Honoranda Compagnia de gli Orefici della Città di
Bologna, stampati in detta Città con licentia delli Superiori per Gio-
Vanni Rosi l'Anno MDLXXIII.
Sotto il Pontificato di N.S.Papa Gregorio XIII. DA
Bologna, della Illustrma. Famiglia de' Boncom
Pagni: & sotto il reggimento de gli
Infrascritti Officiali della Compagnia predetta,
Cioè

M. Paolo Emilio Borgofani, aliàs d'Allè Massaro di Colleegio
M. Alessandro Cecca Massaro dell'Arte
M. Vincenzo Claricini, aliàs dal Luzzo Rettore
M. Girolamo Facciolo. Mestrali
M. Cosmo Merlino. Mestrali
M. Filippo Borgofani. Aliàs d'Allè. Mestrali

II. Ordenanzas del Arte de la Platería de Bolonia de 1672

(A.S.B. Assunteria delle Arti, Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. *Statuti dell'Honoranda Compagnia degli Orefici della Città di Bologna (1672)*)

RIFORMA
DELLI STATUTI
DELLA COMPAGNIA
DEGLI OREFICI
DELLA CITTÀ DI BOLOGNA

A Laude, e Gloria dell'Altissimo
SIGNOR IDDIO,
DEL SALVATOR NOSTRO
GIESU CHRISTO
E della Beatissima sua Madre
SEMPRE VERGINE

MARIA

Et ad honore, e riverenza delli Beati Apostoli Santi Pietro, e Paolo, e delli Gloriosi S. Petronio, S. Domenico. S. Francesco, S. Amrbrogio, S. Floriano, S. Procolo, S. Ignatio, S. Franceso Saverio, e degli altri Santi Diffensori, e Protettori della Città di Bologna, & ad honore, e riverenza del Gloriosissimo S. Eligio Protettore dell'Università degli Orefici, e di tutta la Celestial Corte.

Essenso, che per la longhezza de'tempi, e corso d'Anni si variano i costumi, e le forme del vevere, e che le Leggi antiche ricercano moderationes, e riforme; & essendo ciò stati eletti, e deputati dalla Compagnia degli Orefici li Magnifici, Signori Girolamo Giusti Massaro, Achille Scarselli, Gio. Domenico Menegatti, Gioseffo Sforza, Gioseffo Prandi, e Girolamo Corsini in Assonti ad esaminare, correggere, & insinuare, ciò che possa esser bisogno per la riforma delli Statuti della detta Compagnia con Autorità, Potestà, e Balia alli medesimi, ò maggior parte di essi atribuita à tutti gli Huomini della stessa Università, come per Devreto rogato da Ser Francesco Maria Tagliaferri loro Notaro sotto li 10. Aprile 1670.

Quindi è, che dopo fatte tutte le dovute considerations, & esaminato diligentemente ogni cosa da considerarsi per buona regola, e mantenimento della Compagnia degli Orefici, si no fatti li presenti Statui, Leggi, e Provisioni da osservarsi inalterabilmente, & in perpetuo da tutti gli Huomini Obedienti, ò in qualsivoglia modo dependenti dalla Compagnia sudetta, il tenoro de qualli Statuti, Leggi, e Provisioni è il seguente.

RIFORMA
Delli Statuti della Compagnia de gli Orefici della
Città di Bologna

1

Del Consiglio. Cap. I

Havendo l'esperienza fatto conoscere di quanto beneficio, & utile riesca alla Compagnia de gli Orefici l'esser retta, e governata da un Consiglio, Massaro, Rettore, & Ufficiali di esso in conformità dell'erectione fattane per Partito dell'Illustrissimo Reggimeto sotto il dì 3. Ottobre 1615. Perciò si statuisce, & ordina, che in avvenire, e sempre, debba tal Università havere un numero prefisso di venticinque Huomini Cittadini tutti di trè Origini, ò almeno di due, compresone sempre la propria, di non minor età di venticinque Anni, e che per lo meno habbino con le loro proprie mani essecitata l'Arte lo spacio di cinque Anni, come Capi, e Padroni di Bottega, e siano di buona vita, e fama, e dal qual numero di venticinque Huomini debbano con le regole, che si diranno, eleggersi il Massaro, Rettore, & altri Ufficiali della Compagnia.

Del modo di eleggere gli Ufficiali, e loro Imborsatione. Cap. II

Per maggior regola, e governo della Compagnia si statuisce, che debba esser questa retta, e governata da un Capo, & Ufficiali di essa, cioè Massaro, Rettore, trè Consiglieri, & un Custode da eleggersi nella forma, che si dirà, e con le obligationi, giurisdittione, pesi, & honori soliti, e consueti: l'electione de' quali debba farsi nella forma seguente, cioè

Il Massaro pro tempore, fornita, che sia l'Imborsatione, farà chiamare, e radunare il consiglio nella forma, che si prescrivera, & in quello cogregato innumero legittimo, proponerà di venire à formare l'Imborsatione, e farà scielta di dodeci Huomini del Consiglio, i più Antiani d'Aggregatione, quali così eletti, dovranno esser scrutinati nel detto Consiglio legittimamente congregato a fave bianche, e nere, & i Partiti si dovranno raccogliere dal Consigliere più Antiano, e li sei di essi, che havranno più bel Partito, siano, e s'intendano eletti. Assonti in compagnia del Massaro, che farà pro tempore, à far l'Imborsatione, e quando portasse il caso della parità de' Voti, all' hora farà riproporre à Partito li soggetti, che haveranno havuto egualmente i Voti, e quello, o quelli faranno ne' Voti superiori, sarà unito à gli altri, e tutti questi saranno gli Affonti à far l'Imborsatione in compagnia de' Massaro, come sopra.

Eletti tali Affonti, dovrà il Massaro in compagnia di essi, chiudersi immediatamente con il Notaro della Compagnia (escluso ogn'altro) su la Sala dell'Audienza, e dovranno essi Affonti giurare in mano del Massaro di tener segreta l'Imborsatione, che faranno, nè d'indi poffano mai partirsi fin tanto, che non sia finita, eserrata tal'imborsatione, e quanto uno si partisse non possa più ritonarvi, e chi partisse senza licenza del Massaro resti privo degli Uffici per quella Imborsatione, mà resti l'autorirà appresso quelli, che non partiranno, purchè siano due almeno, & il Massaro, e Notaro, e questi doveranno scrutiniare a favue bianche, e nere tutti gli Huomini del Consiglio descritti, come tali nella Matricola, e che habbino per trè Anni almeno d'Aggregatione nel medesimo Consiglio.

Primieramente poneranno à scrutinio tutti gli Huomini del Consiglio, i quali habbiano per lo meno Anni trenta d'età, & eleggeranno tanti Massari, quanti saranno le Palle, che occorreranno di farse, intendendosi, che quelli, che haveranno più bel Partito s'intendano, e siano Massari da porsi, come tali nelle Palle da farsi.

Doppoi eleggeranno con l'istessa regola li Rettori.

Fatta l'elettione predetta, formeranno le Palle, in ciascheduna delle quali poneranno uno delle Massari eletti, come sopra, & un Rettore, & in oltre poneranno in ciascheduna di esse Palle trè con titolo di Consiglieri, che habbiano almeno l'età di venticinque Anni, & Anni trè d' Aggregatione; e Custode, e questi doveranno esser di quelli, che non sono stati eletti nè per Massari, nè per Rettori, e fatte talli Palle, se ne farà incontinente Registro dal Notaro, e quelli si poneranno nela Borsa slita da conservarsi nella solita Cassa edgli Uffici con trè Chavi, una delle quali resti appresso il Massaro, l'altra appresso il Retore pro tempore, e l'altra appresso il Depositario.

Dell'Estrattone degli Ufficiali. Cap. III

La seconda Domenica del Mese di Giugno, & il primo giorno di Dicembre rispettivamente, saranno quelli ne'quali si stabilisce doversi fare l'estrattione degli Ufficiali della Copagnia per il Semestre all'hora prossimo futuro nella Casa della Compagnia, e doverà il Massaro il giorno avanti ordinare al Notaro la chiamata del Consiglio con polize, e con espressione in esse del giorno, & hora di farsi l'estrattione. Passata che sarà l'hora prescritta nelle Polize, il Massaro si congregarà nella Sala solita

della radunanza con tutti gli Huomini, che saranno comparsi, e col Notaro della Compagnia, e procederà all'estrattione della Palla degli Ufficiali nuovi, la qual Palla si doverà estrarre dallo stesso Massaro, overo da un Putto secondo parerà al Massaro medesimo, la qual Palla si leggerà al alta voce dal Notaro, il quale publicata, che l'havrà,

3

Doverà farne registro, e memoria su i libri soliti. Con dichiarazione, che l'estrattione fatta in altra forma sia nulla, & inualida.

Et accadendo, che Dio non voglia, che dopo fatta l'Imborsatione mancasse qualche Soggetto, ò per morte, ò per altro accidente, ò veramente, che una Palla non fosse intieramente compita, in tal caso dovera estraersi un'altro dalla Borsa de' Sopranumerari di quell'Ordine, nel quale sarà stato posto il mancante, e quello, che verà estratto, doverà succedere nello stesso ufficio, pur che non sia de' compresi nella Palla, nella quale mancasse l'Ufficiale, nel qualcaso si procederà a nuova estrattione.

Del Giuramento de gli Ufficiali. Cap. IV

Il Massaro, Rettore, Ufficiali estratti, come sopra il primo, ò secondo giorno di Gennaro, & il primo, ò secondo giorno di Luglio rispettivamente, chiamato il Consiglio per ordine del Massaro con Polize il giorno antecedente, doveranno giurare in mano del Massaro vecchio rresidente al Banco al suo luogo, di osservare, e far osservare pienamente quanto dispongono i Statuti, e di tutto ne dovrà far Rogito il Notaro della Compagnia, eseguito tal giuramento, il Massaro, & Ufficiali vecchi cederanno il Luogo, e l'Ufficio alli nuovi.

Delle Vacanze de gli Huomini del Consiglio. Cap. V

Accadendo Vacanza di Luogo nel Consiglio per Morte, per rinontia, ò per qualsivoglia altro accidente, essendosi figliolo habile, e sufficiente di età almeno d'Anni venti, & esssercente dell'Arte. Il Massaro, Ufficiali, & Huomini del Consiglio l'habbino d'ammettere senza eccectione alcuna, e non essendovi figliolo, il figliolo del figliolo, e non essendosi questo, il fratello del Defonto, e non essendovi il fratello, il figliolo del fratello del Defonto, concorrendovi sempre l'età, e requisiti sudetti, & in caso, che non vi fosseo i successori, come sopra, all'hora debba il Consiglio publicare la Vacanza, e porre à Partito un Seggetto, che sia Cittadino di Origine propria, paterna, & avità, ò almeno della propria, e d'una dell'altre. Che sia d'età almeno d'Anni venticinque. Che habbi esercitato, & eserciti con le proprie mani l'Arte per lo spacio continuo d'Anni dieci, de' quali almeno

cinque, come Capo, e Patrone di Bottega, & ottenutosi il Partito per li due terzi de' Voti nel Consiglio legittimamente congregato, si proponga all' Illustriss. Reggimento dal quale essendo approvato con suo Partito, s'intenda, & effectivamente sia surrogato nel detto Consiglio, e come tale il Massaro lo farà registrare nella Matricola nell'ultimo luogo. E non essendo approvato dall' Illustriss. Reggimento il Soggetto proposto, il Consiglio con la regola sopradetta ne proponga un'altro, e cosi fino al riempimento del luogo.

4

E qualunque vorà esse scrutiniato per l'effetto predetto, vogliamo, che depositi in mano del Depositario della Compagnia lire sessanta di quattrini, le quali, ottenutosi dal detto il Luogo, vadano à beneficio, e regalo della Compagnia, & in caso, ch'egli non otenga il Luogo, debba lo stesso Depositario restituirgli la somma depositata.

Del modo di radunare il Consiglio. Cap. VI

Non vogliano, che da altri, che dal Massaro di ragione pro tempore della Compagnia, e di sua espressa commissione si possi radunare il Consiglio, la radunanza del quale doverà sempre essere nella Casa della Compagnia sua solita radunanza, per il che doverà il Massaro ordinare al Notaro della Compagnia di formare le Polize con la nota del giorno, & hora, con far espressione in essa della Causa di tal chiamata, purchè la Materia non sia segreta à giuditio del Massaro, le quali Polize si debbano portare diligentemente dal Garzone della Compagnia alle Case, ò Botteghe degli Huomini del Consiglio, e darne relatione da riceversi dal Notaro, e tali Polize doveranno esser portate almeno un giorno per l'altro, cioè la sera per la mattina, e quanto vi fosse urgenza, la mattina per il dopo pranzo. Passata, che sarà l' hora prescritta nella chiamata, il Massaro doverà radunarsi nella solita Sala, purchè vi sia il Numero legittimo, & andando egli con gli Ufficiali al loro luogo, e lo stesso gli Huomini del Consiglio, e loro Notaro, farà chiudere la Porta della Sala, alla quale doverà assistere per di fuori il Garzone della Compagnia per esser pronto ad ogni bisogno: Dopo il Massaro proporrà in Consiglio li Negoti. Sarà in libertà di ciascheduno, levandosi in piedi, e col capo scoperto, dire modestamente il suo parere, & il primo levato parli, nè si replichi da altri lo stesso, che fosse stato detto dal primo, & in caso di disparere, ò di contraddittione etiám di un solo. Il Massaro doverà far porre un opinione à Voti segreti per scoprire mediante la pluralità di essi, ove più inclini il Consigli, & in qual forma si habbia da proseguire il Negotio proposto per risolvere poi mediante il Partito ddelli due terzi de' Voti.

Il Numero legittimo del Consiglio s'intenda, e sia quello delli due terzi degli Huomoni del Consiglio non absenti dalla Città, e Territorio.

Tutti li Partiti si habbiano da ottener per li due terzi almeno de' Voti affirmativi de' Congregati in numero legittimo, come sopra.

E perche si considera molto servito della Compagnia, che i Partiti prima di esser proposti in Consiglio, siano esaminati frà gli Ufficiali: Perciò si ordina, che non si possa in maniera alcuna proporre nel Consiglio qualunque Partito, che non sia stato prima ottenuto à più Voti in Congregatione del Massaro, & Ufficiali, altrimenti sia nullo, & di niun valore.

5

Dell'Ufficio del Massaro, & Ufficiali, e loro Giurisditione. Cap. VII

Per mantenere le solite, & antiche Giurisdittioni si statuisce, & ordina, che il Massaro, & Ufficiali habbiano facoltà, e piena autorità di rendere ragione, e mistrare giustitia allí Sudditi dell'Arte, & anche ad altri, che si sortomettessero alla loro Giurisdittione, in tutte le differenze, e liti, che nascessero per cose pertinenti alla Mercantia, e facende di dett'Arte, ò dipendenti, & occasionate da essa.

E quelli, che saranno moniti, ò citati davanti à detto Massaro, & Ufficiali cosi ad istanza, di qualsivoglia persona, che domandasse Giustitia, come ancora exofficio, debbano comparire personalmente, enon mediante Procuratore, e parendo à detti Massaro, & Ufficiali, debbano dare idónea sigurtà per le Somme, che faranno loro imposte di star à ragione, e pagare quel tanto sarà giudicato.

Habbiano detto Massaro, & Ufficiali, ovvero la maggior parte di lro (compresovi sempre il Masaro) piena facoltà, podestá, e Giurisdittione di udire, conoscere, terminare, e decidere sommariamente senza strepito, ò figura di Giuditio, considerando la sola mera, e pura verità, & equità del semplice fatto (lasciando da banda ogni cavilatione, e frívola eccettione, ovvero sotterfuggio, che allegare si potesse) ogni, e qualunque lire, differenza, ò questione, che dinanzi, ad essi si movesse, ò proponesse per ogni fatto, cosa, e quantità, ovvero valore.

E parendogli necesario, domandando la parte, dare una dilatione fino in due, mà brevi à provare il fatto, & etiam sommariamente esaminare Restimonii per conoscere la verità fino alla somma di cento Scudi, e più oltre di tal somma di cento Scudi, à requisitione

delle parti; Il Massaro, & Ufficiali predetti debbano farlo con il Consiglio del Savio da eleggersi da essi, e che sia del Collegio de' Dottori Civili della Città di Bologna, nè dalle loro sentenze si possi appellare, querelare, ò in altro modo provocare, ò dire di nullità, ma si debba stare à dette sentenze, ò dichiarazioni, e quelle mandare all' effettuale esecuzione.

Quando sarà decisa, e finita la lire, ò controversia essi Massaro, & Ufficiali possino dare dilatione almeno per dieci giorni al Debitore di sodisfare al Creditore, & ancora più secondo la qualità del fatto, e la conditione delle persone: E passato detto termine rilasciare la reale esecuzione control i debitori, ò fue sigurtà, facendo però precederé contro le sigurtà legittime intimationi d'havere à pagare almeno fra cinque giorni in caso, che il Debitore si absentasse, ò non havesse il modo di agare.

Et acciòche li detti Massaro, & Ufficiali possano con maggiore sollecitudine, & applicatione terminare le dette liti, ò differenze, se gli costituisce per loro salario, & emolumento, soldi due per lira, & in ragione di lira infino alla somma

6

di lire cinquanta, e dalla somma di lire cinquanta fino a lire cento, soldi uno per lira, e dalla somma di lire cento fino à qualsivoglia altra somma danari sei per lira, purché detto salario non passi mai in tutto la somma di lire dieci di quatrini da dividersi igualmente fra di loro, e quello, che perderà la lire, ò differenza sia condannaro nelle spese.

Vogliamo ancora, & ordiniamo, che il detto Massaro, & Vfficiali, ò maggior parte di essi, come sopra, habbiano autorità di condanare qualunque persona della Compagnia, ò suddito à quella per qualunque delitto, ò disobediencia, infino alla soma di lire 50, e che da tale condanna non si possi appellare, nè per qual si voglia altra via reclamare, ò dire di nullità, mà tali pene si debbano riscuotere per ogni modo da tali delinquenti, ò condannati, & applicarsi ad utile della Compagnia, nè vogliamo che da alcuno di detta Arte, ò suddito di essa possi giurarsi sospetto il Massaro, & Vfficiali, davanti allí quali fosse convenuto per qualunque lire, ò differenza, ancorche passasse la somma, e valore sopra espressa: mal i sia però lecito, havendone sospetto uno, ò due per causa giusta, e con giuramento in forma di recusarli, ò giurarli sospetti, e in questo caso si debba estraere à sorte uno, ò due de gli Vfficiali del Semestre prossimo passato, e questi succedano in simile causa solamente in luogo di chi sarà stato giurato sospetto.

*Che per cause pertinenti all'Arte de gli Orefici si debba convvenire davanti il Massaro,
& Vfficiali. Cap. VIII*

E perche vogliamo, che la Giurisdittione del Massaro, & Vfficiali sia pienamente conservata, perciò ordiniamo, che qualunque persona della Compagnia, ò obediente, ò in qual si voglia modo suddito à quella, così terriero, come forestiero, e di qual si voglia còditione, debba in ioccasione di qual si voglia causa, ò differenza di cose, ò mercantia pertinente à dett'Arte, ò alcun membro di quella, ò ad essa dipendente, citare ò convenire dinanzi al Massaro, & Ufficiali di essa Compagnia sotto pena di lire 25. Di bolognini d'applicarsi alla Compagnia medesima, e da essergli eseguito il pegno: eccetto però se havessero licenza dal Massaro & Vfficiali, ò maggior parte di essi d'andnare ad altro Tribunale, della qual licèza debba apparire ne gli Atti del Notaro della Compagnia.

Dell'Vfficio, & Autorità del Rettore. Cap. IX

Essendo l'Vfficio del Rettore di grande importanza, e di molta consideratione, si ordina, e statuisce, che il Rettore dell'Arte legittimamente eletto, & estratto, havendo accettato, e giurato, conforme si dispone di sopra, debba havere di continuo appresso di sè le Tocche, così d'Oro, come d'argento, & il Paragone à ciò deputato, che doveranno essergli consegnati dal suo Predecessore,

7

e vogliamo, che habia autorità, e piena potestà, e Giurisdittione di poter conoscere tutte le differenze, che occorrerano per il tempo nella dett'Arte, così trà li Sudditi di quella, come frà qualunque altro, che si sottomettesse alla Giurisdittione dell'Arte per causa della bontà, così delli lavorieri d'Oro, come di quelli d'Argento, e di qualunque altra sorte, e loro lega, fatti, e fabricati per il tempo dalli Lavoranti, & Esercenti di dett'Arte, ò alcun membro di quella, e di opter comandare à qualunque persona della dett'Arte in tutte quelle cose, che gli pareranno vtili, & onorevoli all'Arte predetta, sotto le pene, che à lui parerà, pur che non ecceda lire cinquanta di Bolognini.

E per maggior servitio dell'Arte, e sollievo del Rettore, rdiniamo, che di tutti gli Huomini del Consiglio, i quali habbiano l'età, & i requisiti prescritti all'Vfficio del Massaro, e del Rettore, debba farsi un'imborsatione da conservarsi appresso il Massaro della Compagnia, dalla quale ogni seconda Domenica del Mese, giorno della solita radunanza della Compagnia; vogliamo si facci estrattione di quattro Huomini in Consiglieri di detto

Rettore, & il loro Vfficio duri infino all'altra estrattione: Il qual Rettore con due di detti estratti, come sopra assieme col Notaro, e con uno delli Messi giurati del Commune di Bologna da eleggersi dalla Compagnia, doveranno frequentemente, e per lo meno due vlte ogni Mese visitare tutte le Botteghe di dett'Arte, e loro annessi, e con diligenza cercare, & investigare, se in quella si lavora di buon'Oro, e di buon Argento, e se l'Oro, ò Argento, che si trova appresso li Maestri, e Lavoranti per far Lavori sia alla bontà tassata, e conforme è disposto, e si dirà nelli presenti Statuti sotto il Capitolo della Lega dell'Oro, e dell'Argento, e visitare ancora, e consideraer tutti li Lavorieri fatti, & incaminati, e se siano fatti, & incaminati fedelmente, e secondo la forma, che disponono li presenti Statuti.

Sia ancora tenuto detto Rettore, per vigore del suo Vfficio, cercare, & investigare tutti li Mercanti, Pegolotti, Gioielieri, Revenditrici, Senfali, Revenderoli, & ogni, qualunque altra persona, così Cittadina, come forestiera, che portassero Lavori d'Oro, ò d'Argento, ovvero Misti per venderé, ò rivendere, così per la Città, come nelle Case de'privati, ovvero per il Contado, e vedere, & esaminare diligentemente, se tali Lavori siano buoni, efatti secondo la forma delli Statuti: E trovando così in dette Botteghe, come appresso detti Mercanti, Revenditrici, Pegolotti, Sendali, Revenditori, & altri, come anche nell'Ostarie, Alberghi, e Stancie, ò Locande, dove tali Mercanti alloggiassero, Robbe, ò Lavori, che li paressero fatti, ò fabricati contro, & eccedenti la forma de'presenti Sstatuti: Possi detto Rettore (parendogli bene il farne Saggio) porar tali Lavori nella Casa della Compagnia, & uvi alla presenza del Massaro, & Vfficiali di essa Compagnia, ò della maggior parte di loro (com

8

(compresovi però sempre il Massaro) farnefar Saggio al fuoco da gli Assaggiatori publici, alla fede de'quali starsi, e trovando tali Lavorieri esser mancanti nella dovuta bontà, condannare li Contrafacienti nelle pene disposte per li presenti Statuti, considerando sempre la Conditione della persona, e la qualità del fatto, e particolarmente se sia solito delinquere, d'applicarsi tali pene, per una terza parte all'Accusatore, per una terza parte à Luoghi Pii, e per l'altra terza parte à beneficio della Compagnia, la quale in caso, che tali Lavorieri non fossero trovati difettosi, debba ristorar quel tale del danno, che haverà patito.

Et ancora possi, e debba prohibere à tali Mercanti, & altri predetti con ogni rimedio, che non vendano nella Città, en el Contado tali Lavori, e quando venisse allegato portarli per

transito, all'ora il Rettore li debba bollare col Bollo dell'Arte, & in oltre ordinargli, che non debbano vendere tali Lavori in qualunque Luogo della Città, e Contado, mà quelli portar fuori, e contravenendo, debba esso Rettore distruggere tali Lavorieri, e punire, e condannare li Contrafacienti nelle pene sudette d'applicarse, come sopra.

Ordinando, e dichiarando ancora, che alcuno di dett'Arte Obediente, ò Suddito à quella, overo alcuni di detti Gioiellieri, Mercanti Pegolotti, Vaganti, & altri per qualsivoglia causa, non possa, nè debba opporsi, contraddire vietare, ò impedire al detto Rettore, & altri predetti, che con lui saranno, l'esercitare detto loro Vfficio, mà debbano mosstrare, e presentar prontamente ad esso Rettore, & ad ogni sua richiesta tutti li loro Lavori, e Gioie, & ogni sorte d'Oro, e d'Argento, che si trovassero haver per far Lavori, & obedirlo in tutte quelle cose, che s'appartengono alla dett'Arte, ò alcun Membro di essi, & all'Vfficio di esso Rettore, e se alcuno contravenisse predette cose possi, e debba detto Rettore à sua arbitrio condannare il disobediante nella pena fino alla somma di lire venticinque di Bologniini per ciascheduna volta nelli Casi, dove non fosse determinata maggior pena nelli presenti Statuti, d'applicarsi la metà alla Compagnia, e la metà a Luoghi Pii.

E per ovviare alle frodi, che potessero occorere, si statuisse, & ordina, che il detto Rettore sia tenuto à tutte sue spese far la Compositione del Riempimento dele Anelle, la quale debba essere del'infrascrita qualità, cioè. Di Cera nuova gialla, e di Vollareggia di Cenere di Fucina, & in tanta quantità, che di continuo ne possi, e debba dare à tutti li Lavoranti, & Operanti di dett'Arte, che gliene chiederanno per far riempimenti perognisorte di Lavori, nè la possa far pagare più, che non si trovasse fornito di tal Mistura, ò ricusase di darne.

In oltre si ordina, che il detto Rettore nel fine del suo Vfficio sia tenuto consignare al nuovo Rettore le Tocche, & il Paragone, & in buon termine, come così havrà ricevute. E perche

9

si considera per molto laborioso l'Vfficioo sudetto del Rettore, & accioche possa con animo maggiore esercitarlo perciò si statuisse, ch'esso Rettore, oltre il Salario prescrittoli dallo Statuto da darsigli dalla Compagnia, debba ancora havere durante il suo Vfficio la Regaglia del Bollo della Lega di Bologna, con il quale si bollano li Cocchiari, Forcine, e Moccatori, & altri Lavori fatti alla solita Lega di Bologna di onze nove, e danari venti per ogni libra.

Dell'Vfficio del Depositario, ò Sindico della Compagnia. Cap. X

Essendo di bisogno di havere un Depositario, overo Sindico, il quale conservi, e custodisca gli effetti, & entrate della Compagnia, & esigga così le Obedienze come il rimanente dell'Entrate di essa, e che assista alla difesa, e conservatione delle ragioni della Compagnia medesima, perciò s'ordina, che dal Consiglio si facci scielta di tutti i Soggetti stimati habili per tal Vfficio, e che siano del Consiglio medesimo, e questi si pongano a scrutinio in esso Consiglio legittimamente congregato, e quello, il quale per li due terzi de'voti, ò sopra di essi prevalerà à gli altri, s'intenda, e sia eletto in Depositario, ò Sindico di detta Compagnia, e caso, che in detto scrutinio si trovasse che due, ò più havessero parità di Voti, purchè per lo meno fossero due terzi del numero del Consiglio, all' hora si facciano Policini, e se n'estruggauno, il quale sarà eletto in Depositario, ò Sindico per continuare in esso à beneplacito.

Eletto, che sarà tal Depositario, doverà prima di entrare in vfficio, giurare nelle mani del Massaro, per rogito del Notaro della Compagnia di esercitar detto Vfficio bene, fedelmente, e con buona cara, e fede, e di scrivere nel Libro à questo effetto deputato tutte l'entrate, e spese di detta Compagnia, e di dare buono, e real Conto dela di lui amministrazione ad ogni richiesta del Massaro, & Vfficiali, & in fine d'ogni Anno alli Sindici da deputarsi dal Massaro secondo l'uso dalli quali Sindici dverà riportar saldo del Conto, & amministrazione, mà il tutto per rogito del Notaro.

Di tutto danaro, che per qualunque causa, così per obedienze, come per entrate di Stabili, e per qualsivoglia conto della Compagnia entrerà nelle sue mani, doverà distintamente creare partite in buona forma, sul Libro predetto à Credito della Compagnia, e fare le ricevute in forma à qualunque persona, che per tal conto pagherà danaro in sua mano.

Non possa il detto Depositario spendere somma alcuna di danaro per conto della Compagnia per qualsivoglia causa, se non con Mandato sotto scritto dal Massaro, & Vfficiali della Compagnia, e dal Notaro.

E perche può accadere facilemnte qualche spesa improvvisa, per la quale non sia in tempo la radunanza del Consiglio; perciò si dà facultà allistesso Depositi

Depositario, ò sia Sindaco di spendere, in tal occasione fino alla somma di lire cinque senza altro Mandato, la qualspesa doverpa poi esser portata nel Consiglio per haverne l'approvazione, & il Mandato.

Sia cura del detto Depositario, ò Sindaco di visitare le Case, e Beni della Compagnia, & in caso di bisogno di reparatione per mantenimento di essi doverà darne nota al Massaro, & Vfficiali, à finche diano fli ordini opportuni per tal reparatione, ò col commetterla allo stesso Depositario, overo con deputare Assonti sopra di questo, conforme verrà giudicato meglio.

In qualunque occasione di difficoltà nell'estrattione, ò simili, doverà darne celeramente parte al Massaro, & Vfficiali della Compagnia, acciò piglino quei ripieghi, che conosceranno più propri, & in caso, che per negligenza dello stesso Depositario, ò Sindaco pericolassero esattioni, sia tenuto lo stesso Depositario, ò Sindaco à ristorar del proprio la Compagnia.

E per maggior Cautela della Compagnia, si ordina, e dichiara, che il detto Depositario prima di entrare in Vfficio debba indurre, e presentare al Massaro della Compagnia un'idonea Sigurtà di amministrare il suo Vfficio realmente, e di render buon conto della sua amministratione, della quale Sigurtà debba il Notario della Compagnia far rogito in forma.

Dell'Vfficio de'Consiglieri. Cap. XI

L'Vfficio de'Conseglieri doverà essere di assistere sempre al Massaro ogni volta, che da lui veranno richiesti, e consigliarlo, & assisterlo in tutte le occasioni, che concerneranno al buon servizio della Compagnia.

Sarà cura loro particolare, che non venghi posto alcun Partito nel Consiglio, se prima dal Massaro, & Ufficiali non sarà stata consultata, e digerita la materia, e che frà essi Massaro, & Vfficiali sia stato ottenuto à più voti il Partito di portarlo al Consiglio.

Dell'Vfficio del Custode. Cap. XII

Frà gli altri Ufficiali della Compagnia doverà esservi uno con titolo di Custode da eleggersi nella forma, che si eleggono gli altri Vfficiali, l'Ufficio del quale doverà essere di custodire tutti gli Apparamenti della Sagristia, e dell'Altare, e della Capella, che è nella Casa della Compagnia, come anche di avere cura di tutti li Mobili della Sala del

Consiglio, e di ogn'altra da consignasegli per Inventario, dal Depositario, ò Sindico della Compagnia, & in fine del suo Vfficio renderne buon conto alli Sindicatori.

Dell'Vfficio delle Sindicatori, e loro elettione. Cap. XIII

Si ordina, che il Massaro, & Ufficiali, li nuovi nel principio del loro Vfficio, debbono eleggere due Huomini del Consiglio de'più esperti, & esercitanti

11

dell'Arte, e quelli proporre al Consiglio legittimamente congregato per haverne, mediante il partito, la confirmatione, la quale ottenuta, siano e s'intedano detti due Soggetti eletti in Sindici per sindacare il Massaro, & Ufficiali vecchi, li quali Sindici debbano dentro il termine di dieci giorni sindacare detto Massaro, & Ufficiali, facendo prima far dichiarazione in publico Consiglio delli Sindicatori da farsi, a fin che ogn'uno possa avanti di essi Sindicatori dedurre gravami, ò querele contro di essi Ufficiali, da farsene si tutto Rogito per il Notaro della Compagnia, prescrivendogli un termine di otto giorni, avanti de'quali Sindicatori si doveranno giustificare tutte le querele, ò grami per gli Atti del Notaro della Compagnia. Et in qualunque caso, che avanti di detti Sindicatori venghi giustificata querela contro delli detti Massaro, & Ufficiali, habbiano essi piena autorità, e facultà di far sodisfare, e risarcire qualunque fravato di tutti li denari, e pregiudittii ricevuti, & in oltre condannarli in pene pecuniarie secondo la qualità de'delitti, fino alla soma di lire cento, come anche trovando calunnia, ò querela ingiusta, di condannare li calunniatori nell istessa forma.

Non vogliamo, che dalla sentenza di detti Sindicatori si possi appellare, querelare, ò dir di nullità, nè reclamare ad altri, che à tutto il Consiglio della Compagnia, dal qual con legittimo Partito de 'Voti segreti debba darsi la Sentenza, qual Sentenza, ò absolutoria ò confirmatoria si debba mandare ad esecuzione.

Qualunque sarà eletto in Sindicatore, come sopra, doverà accettare prontamente l'Ufficio, e giurarenelle mani del Massaro di esercitaro rettamente, e di non considerare qualunque odio, ò passione propria, e chi non volesse accettare l'Ufficio, sia tenuto di pagare lire cinque di quattrini alla Compagnia, nel qual caso se ne dovrà eleggere un'altro come sopra.

N altro doverà il Massaro, in principio d'Anno, elegerre con la regola sopradetta due altri Sindici per rivedere, e saldare i Conti al Depositario, con facultà a medesmi Sindici i fare

il saldo conforme troveranno, e giudicaranno esser di dovere, li quali doveranno, per loro ricognitione, ricevere la solita regalia di mezza libra di Pepe per ciascheduno da darsigli dal Depositario à spese della Compagnia senza altro Mandato, e con obbligo à lgi stessi Sindicatori di riferire in Consiglio quanto haveranno trovato, e lo Stato della Compagnia.

Dell'Ufficio del Notario. Cap. XIV

Essendo molto necessario, e buon servitio della Compagnia di haver un Notaro intelligente per scrivere, e far mentione, rogarsi di tutto quello occorrerà in servitio della Compagnia medesima, perciò si ordina e statuisce,

12

Che per tal'effeto debba eleggersi dal Consiglio per lettimo Partito un Notaro, il quale sia Cittadino di Bologna, e descritto nella Matricola de'Notari, e di habilità sufficiente, l'Ufficio del quale sarà d'intervenire à tutte le Congregationi così del Massaro, & Vfficiali, come del Consiglio, e di ogn'altra deputatione, che si facesse per qualunque negotio, e rogarsi di tutti li Partiti, Ordinationi, Decreti, e Deliberationi, ò Sentenze, che si faranno, da scriversi per esso nei Libri a questo deputati.

Eletto, che sarà in Notario della Compagnia, doverà prima d'ogna altra cosa accettar l'ufficio, e dopoi giurare nelle mani del Massaro d'esercitarlo fedelmente, starà sempre assistente alle Congregationi, ò Radunanze sudette, fino alla fine di quelle, e si rogarà ancora dell'Estrationi, Elettioni, Accettationi, Imborsationi, Giuramenti, Sigurtà e dogn'altra cosa pertinente alla Compagnia, come ancora di tutti gli Atti, che si faranno davanti al Massaro, Rettore, & Ufficiali in occasione del tener ragione.

Doverà in oltre in occasione della radunanza del Consiglio far le Polize epr la chiamata di quello, pigliandone l'ordine, e l'houra dal Massaro, e dopoi consignarle al Garzone, per portarle à gli Huomini del Consiglio.

Doverà in qualunque occasione, e sempre, che sarà chiamato dal Rettore, andar con esso alle visite, e rogarsi di tutto quello accaderà, ò sarà trovato in tal visita, & obedire al Massaro, & Ufficiali in quanto gli verrà ordinato.

Dell'Ufficio del Garzone. Cap. XV

Conoscendossi molto necessari per servitio della Compagnia, l'havere una e persona, ò sia Garzone di essa, che serva alle Congregationi, così del Conselgio, come degli

Ufficiali, & in ogni altra occorrenza di chiamata di essi. Perciò doverà il Consiglio con i Voti, e servate regole sopra espresse, eleggere tal persona, o Garzone, l'Ufficio del quale sarà di servire sempre personalmente in occasione di Radunanza di Consiglio o d'Ufficiali, portar le Polize alle Case, o Botteghe degli Huomini far Aambasciatore, & ogni altra cosa, che gli verrà ordinata dal Massaro, & Ufficiali come sopra.

Del Signifero della Compagnia. Cap. XVI

Per honorificenza della Compagnia, dovrà questa avere un Signifero da eleggersi per Partito del Consiglio, il quale doverà in tutte le occasioni dell'uscita alle Funtioni pubbliche della Compagnia, andare vestito con l'habito presentante, avanti gli Huomini della Compagnia.

Della Festa del Portettore S. Eligio. Cap. XVII

Militando la Compagnia deli Orefici della Città di Bologna sotto la Prottetione del glorioso S. Eligio, la cui festa si celebra il di primo di

13

Di Dicembre. Perciò si ordina, che per tutto quel giorno tutti gli Orefici debbano tener chiuse le loro Botteghe, in segno, e per Veneratione del Santo medesimo, e vogliamo, che quel giorno si adorni, & illumini nella miglior forma possibile la Cappela, & Altare di detto Santo, posta nella Casa della Compagnia, nella quale doveranno quella mattina radunarsi il Masaro, Ufficiali, & Huomini del Consigli à quell' hora, che sarà intimato dal Massaro, & ivi unitamente ascoltare la Santa Messa, e pregare il Santo per la Prottetione della Compagnia, e dopoi ordinatamente andare col Signifero avanti, alla Chiesa de' Mendicanti di dentro, nella quale vi hà la stessa Compagnia l'Alta del glorioso S. Eligio, che pure doverà essere adornato, & illuminato, & à quello, in segno di Tributo, offerirne una Torza di cera bianca, & ivi ascoltare una Mesa tutti unitamente, al qual Altare doveranno quella stessa mattina far celebrare il maggior numero di Messe, che si potrà, & il tutto à spese della Compagnia.

In oltre vogliamo, che per maggior veneratione del Santo medesimo, ogni seconda Domenica di ciaschedun Mese, giorno destinato per la radunanza del Consiglio, come ancora in qualunque altra occasione, che si radanasse lo stesso Consiglio in giorno festivo, si celebri la Messa all'Altare medesimo del Santo, nella Casa della Compagnia,

dal Sacerdote, che doverà esser stato eletto à tal funtione dal Consiglio della stessa Compagnia.

De' Salarii à gli Vfficiali, e Ministri della Compagnia. Cap. XVIII

Essendo cosa giusta, che ad ogni fatica sia costituita honesta mercede, & ad effeto, che gli Vfficiali possano con maggior commodità, e sollievo assistere à gli affari della Compagnia; perciò se li costituiscono li seguenti salarii, cioè

Al Massaro di Collegio per il suo Ufficio lire 12

Al Massaro di Ragione per il suo Ufficio lire 24

Al Rettore per il suo Ufficio lire 24

Alli trè Consiglieri per il loro Ufficio, e per ciascheduno lire 12

Al Custode per il suo Ufficio lire 10

Al Depositario ogn'Anno lire 24

Al Notaro ogn'Anno lire 24

Al Garzone della Compagnia lire

Et in oltre doverà il Notaro della Compagnia conseguire per causa di tutti gli Atti, e Rogiti, che si rogarà, la Mercede preescritta dalle Constitutioni del Foro Civie dell'Eminentifs. Legato, da pagarsegli da particolari, e non dalla Compagnia, la quale, per tutto quello possa pretendere, per l'opera sua, li costituisce il sopradetto Salario di lire ventiquattro.

14

Quali Salari si doveranno pagare alli sudetti Ufficiali in fine de'loro Ufficii, & Anno rispettivamente, mediante i soliti mandati da farsi dal Massaro, & Ufficiali, conforme si è detto di sopra: proibendo espressamente al Massaro, & Ufficiali di spedire tali Mandati, se prima non conterà loro dell'Assolutoria, che doverano il Massaro, & Ufficiali vecchi riportare dalli Sindicatori, sotto pena di pagare del proprio, anzi vogliamo, che siano immediatamente tenuti à tal pagamento.

De i Gioieglieri, Mercanti Forestieri. Cap. XIX

Non essendo cosa honesta, nè lecita, che quelli dell'Arte, i quali di continuo habitano in Bologna, e che sopportano le gravezze ordinarie di detta Città, e di gravissime spese di pigioni di Botteghe, e Case, e che continuamente fabbricano, e fanno fabbricare Lavori, così d'Oro, come d'Argento, e che sostengono i loro Capitali longo tempo con speranza di venderli, & esitarli almeno à certi tempi dell'anno; siano di minor conditione, e restino delusi, e fraudati da alcuni Gioieglieri, e Mercanti, ò Rivenditori forestieri, quali alli tempi più atti ad ispedire Lavori, vengono in Bologna sotto nome di venire per transito, e si fermano per tanto spatio di tempo, quanto loro piace, e frà tanto carichi di diversi Lavori, e di Gioie legate in Ori di bontà diverse, e che non essendone alle leghe ordinate, e molte volte ancora accompagnanti da alcuno di dett'Arte, che partecipa de loro guadagni, vanno come di nascosto per le Case de'particolari, e massime per quelle più arte à compare, e facendo mostra de'loro Lavori, alettano questi, e quello à comprarne, e non si partono, che estraono dalla Città buonissima quantità di danaro, lasciando in contracambio Lavori, i quali non sono della dovuta bont`a, con gran danno della Città, e scredito dell'Arte. Perciò s'ordina, e statuisce, che tali Gioieglieri, ò Mercanti, ò Rivenditori forestiero, subito, che compariranno in Bologna con alcuna sorte di Lavori, così d'Oro, come d'Argento, ò Gioie legate, come sopra, siano tenuti, e debano quelle tutte presentare incontinenti al Rettore dell'Arte, e nelle mani di esso giurare se sono quivi per vendere, ò solamente per transito, & essendo per transito, il detto Rettore li debba vollare le scatole, ò Borse di simili Lavori con i lBollo della Compagnia.

Et essendo venuti, e volendo vendere detti Lavorieri, overo parte di essi. Il Rettore ne doverà far paragone, & anche saggio parendogli opportuno per vedere se sono alla Bontà dovuta, e trovandoli buoni, possino vendere tali Lavori per la Città, ma non mai per la Piazza, nè per le Strade pubblicamente, e vogliamo che tali Gioieglieri, Mercanti, ò Rivenditori forestieri, come sopra, prima di vendere tali robbe, habbiano ottenuto la licenza,

15

ó Bolletta in scritto per mano del Notaro della Compagnia, e sottoscritta dal Rettore, e pagare per sua obediencia in mano del Depositario della Compagnia lire cinque di Bolognini, e pagata tale obediencia, habbi facultà di vendere i Lavori revisti, & approvati, come sopra per tutto il tempo d'un semestre, cioè, se tal licenza si darà nel principio, ò fino alla metà del primo semestre, si debba intendere haver tal forestiere licenza per tutto il primo semestre dell'Anno, e nondimeno sia tenuto per il secondo semestre pigliar

nuova: Bolleta, e pagare altre lire cinque per obediencia, come sopra, dichiarando, che si debba intendere il pagamento per quel semestre, che correrà: E quando fosse passata la metà del semestre, si rimette all'Arbitrio del Rettore il tassarlo per quella somma, che gli parerà di convenienza.

Et essendo questi tali trovati vender simile robbe senza haere la licenza, come sopra, cadino, e s'intendino ipso facto caduti nella pena di lire cento per ciascheduna volta, che saranno trovati, d'applicarsi per una terza parte all'Accusatore, per un'altra à luoghi Pii, e per un'altra alla Compagnia.

E parimenti cadino nella istessa pena gli Orefici, i quali comprassero simili Lavori da gli 'Istesi Mercanti, che non havessero ottenuta la licenza di poterla vendere, come sopra.

E per assicurarsi, che tali Mercanti, Gioieglieri, e Mercanti forestieri, come so ammessa dal Rettore; Ordiniamo, che lo stesso Rettore debba ad ogni prezzo di Lavoriero porre un filo di seta, con li due capi dentro una Palla di piombo piccola, da porvisi il Sigillo da farsi dallo stesso Rettore a sua elettione, e trovandosi lavorieri non bollati, come si è detto, cadino nella pena di essere immediatamente guasti, e ruinati in modo, che non siano in conto alcuno in forma di potersene servire, e di lire come d'applicarsi come sopra.

E perche può essere, che parte, & anche tutti li Lavorieri, che saranno portati dalli Mercanti forestieri non siano trovati dal Rettore alla bontà dovuta, & in stato da darseli licenza da poterli vendere; perciò si ordina, che quei Lavorieri, che non saranno giudicati vendibili, si debbano porre in una scattola, ò cassetta, e quella legare, e Sigillare con il Sigillo del Rettore, & anche del Mercante (volendo) e tal cassetta, ò scattola consignarsi al Depositario per doverlacustodire ad effetto di restituirlla poi al Padrone quando partirà dalla Città, e non prima.

Delli Rivenditori, Rivenditrici, Ssensali, ò altri che andassero vendendo lavori d'Oro, o d'Argento per la Città. Cap. XX

Volendo provvedere a i gravissimi pergiuditii, che riceve l'Arte, e la Città tutta dal rivendersi Lavori d'Oro, e d'Argento da'Rivenditori,

16

Rivenditrici, Sensali, ò altri fuori della Ruga degli Orefici, e particolarmente in Piazza, e per altri luoghi della Città, sotto pretesto di rivendere lavori vecchi; perciò si ordina, che niuno delil sopradetti così Huomini, come Donne possino rivendere sorte alcuna di lavori

d'Oro, ò d'Argento , se prima non si saranno presentati al Rettore della Compagnia, & haveranno data Sigurta di lire cento di quattrini, per rogito del Notaro della Compagnia, & in oltre haverà presa la sua Bolleta, ò licenza dal sudetto Rettore con pagare soldi trenta per obediencia alla Compagnia, ò Depositario di essa ogni semestre.

Et ad effetto, che tali Rivenditori, Rivenditrici, Ssensali, ò altri, come sopra, non vendino lavori, i quali non siano fatti alla forma de' Statuti, massimamente nella parte, che riguarda la bontà di essi; Perciò s'ordina che debbano portare, & esibire allo stesso Rettore tutti i lavorieri, che vorranno vendere, il qual Rettore doverà esaminarli ben bene, e trovandogli vendibili porrà un filo di seta à ciascheduno di essi, palla di piombo con il suo Bollo e questi lavorieri, come approvati si potranno vendeceda quei tali liberamente.

E caso, che si trovasse appresso de gli 'istesi Rivenditori, ò altri sudetti, lavorieri così d'Oro, come d'Argento li quali non fossero contrassegnati, & approvati col Bollo nella forma, che si è detto, cadino quei tal nella pena di lire cento di quattrini per ciascheduna volta, & in oltre trovandosi, che i lavorieri non bollati non fossero alla Bontà dovuta, sia obligato inmediately il Rettore farli guastare, e ridurre in stato di non potersi raccomandare.

Delli Obedienti della Compagnia, e loro Pagamenti. Cap. XXI

Essendo cosa ragionevole, che gli Obedienti di detta Compagnia, quali habitano nella Città di Bologna sentano, e godano in qualche parte le gratie, e concessioni, che godono quelli del Consiglio, perciò si ordina, che a tutti, e qualunque Obediente di essa Compagnia, così Cittadino, come forestiere, che vorrà esercitare la dett'arte per se, ò per altri nella città di Bologna, sia lecito, e possi fare, & esercitare tal'arte, & ogni membro di quello, purchè avanti, che incominciano à lavorare si presentino al Massaro, & Ufficiali, che per il tempo saranno, e giurino in mano del detto Massaro di esercitar l'Arte predetta dentro la Città, en ella Ruga degli Orefici frà li termini, che si assegneranno à suo luogo nelli presenti Statuti, e non in altro luogo, realmente, e da huomo da bene, e di esercitare pienamente la dispositione degli Statuti dell'Arte, e di obedire al Massaro, & Ufficiali, & i loro precetti nelle cose pertinenti all'Arte

17

& in ogn altra cosa, che fosse conosciuta utile, & honorifica alla Compagnia, nè mai venir contro di essa per qualsivoglia causa, e di pagare le debite obedienze à suoi tempi, e di

più diano incontinenti idonea Sigurtà alemno per la somma di lire cento di Bolognini, che si oblihi insolido per le predette cose il tutto per rogito del Notaro della Compagnia, altrimenti sia privo di poter esercitar l'Arte, e cada nella pena di lire cinquanta d'applicarsi come sopra.

E per obediensa, & in segno di quella siano tenuti, se faranno Cittadini pagare ogni semestre indifferentemente soldi quindici di quattrini al Depositario di essa Compagnia, se summati soldi venticinque, e se saranno forestieri soldi quaranta.

Dichiarando, che tutti quelli, i quali saranno una volta fatti obediensi sinvenderanno per sempre obediensi infino à tanto, che compariranno davanti al Massaro, & Officiali, e dichiaranno con giuramento nelle mani del Massaro di non voler più fare, nè esercitare l'Arte in avvenire, e trovandosi dopo tale dichiarazione esercitare l'Arte, cadino in pena di spergiuro, e di lire venticinque di quattrini d'applicarsi la metà alla Compagnia, e l'altra metà all'Accusatore.

Di più si ordina, e statuisce, che ogni Maestro, il quale accetterà nella sua Bottega alcun Laovrante sia tenuto, e debba dentro il termine di dieci giorni, dal di che l'haverà accettato, denunciare ne gli Atti del Notaro tal Obediente, &

Haver cura, che à suo tempo paghi la dovuta obediensa, alla Compagnia, altrimenti sia esso Maestro come adesso per all'ora si dichiara tenuto à pagare egli del proprio l'obediensa dovuta dal Lavorante, contro del quale doverà poi relevarsi.

Si eccettuano però dal pagamento dell'obediensa tutti li Discepoli, ò siano satorini minori d'Anni dicidotto, ma essendo maggiori di tal'età, siano obligati al pagamento delle obediensi, & ogni altra cosa alla quale sono obligati li Lavoranti.

Tutti li Maestri di Bottega, che saranno Cittadini siano obligati di pagare, ogni semestre soldi cinquanta per loro obediensa, se Fumanti lire trè, e soldi quindici, se Forestieri lire cinque al Depositario della Compagnia, e questo per una sol Bottega; dichiarando, che chi havrà più Botteghe debba pagare per quante Botteghe haverà alla ratta sudetta.

In oltre si dichiara, che ssendo un negotio, ò una sola Bottega in testa di più duno, ovvero in compagnia di altri, ò che tutti lavorassero del mestiere, in tal caso si dichiara, che un solo debba pagare l'obediensa per Maestro, e l'altro, ò gli altri paghino solamente come Lavoranti.

Et ad effetto, che ciascheduno Maestro possi à sua libertà esimersi per sempre dal pagamento dell'obediencia, si ordina, e statuisce, che pagando

18

Il detto Maestro in una fol volta alla Compagnia, se faranno Cittadini, Scudi dieci d'Oro, se Fumanti, Scudi quindici simili, e se forastieri, Scudi venti d'Oro, debba la Compagnia medesima, mediante tal pagamento, dichiararlo immune, & habilitarlo all'obediencia durante la sua vita naturale

Del Modo di aprir Bottega. Cap. XXII

Volendo provvedere, che in avvenire l'Arte sia esercitata da persone esperte, perite, & intelligenti di essa; si dichiara, & ordna, che niuna persona, cosi terriera, come forastiera, possi aprire Bottega di Orefice sotto suo nome propio nella Città, se non havera giustificato di haver habitato continuamente con la sua fameglia in Bologna lo spacio almeno di cinque Anni, all' hora prossimi precedenti, e di havere per tutto il detto tempo esercitato continuamente l'Arte nella Città, e nella Ruga degli Orefici da huomo da bene, & honoratamente, e di non esser mai stato condannato per commissione d'alcun delitto nell'Arte, e se farà stato obediante, d'haver pagato la sua obediencia al Depositario; il che giustificato, doverà presentare al Massaro, & Ufficiali idonea Sigurta da obligarsi insolido con lui, per la somma di trecento Scudi d'Oro, di eseguitare l'Arte da huomo da bene, e di osservare la dispositiones de i Statuti dell'Arte, e di pagare la dovute mercedi a i Lavoranti, e suoi Operarij: & in oltre di pagare à suoi tempi la dovuta obediencia alla Compagnia, il tutto per Rogito del Notaro della medesima Compagnia; & essendo forestiere sia obligato di pagare per ricognitione, ò regalo alla Compagnia, Scudi dieci d'Oro, per una sol volta, e trovandosi per il Massaro, & Ufficiali, che alcuno, non osservata la dispositione del presente Capitolo, havesse temerariamente aperto Bottega, si ordina all'istesso Massaro, & Ufficiali di dover immediatamente far chiudere tal Bottega, sotto pena ad essi Massaro, & Ufficiali, che negligeffero questa parte, di perdere i Salarij de' loro Ufficij.

Della Lega dell'Oro, e dell'Argento per Lavorieri. Cap. XXIII

Si odina, e statuisce, che nissun dell'Arte degli Orefici, così Cittadino, come Forastiero, e di qualsivoglia conditione si sia, ardisca, ò presuma in modo alcuno in questà Città, ò sua Guardi, Contado, ò Ristretto, lavorare, ò far lavorare, vendere, ò far vendere, tenere,

ò far tenere per se ò per altri, nella sua Bottega, Casa, Statatione, Banchetto, ovvero in alcun altro Luodo, forte alcuna di Lavorieri d'Oro, i quali siano di minor bontà di danari venti per onza, in ragione del fino, e tal Lega, vogliamo si serva indifferentemente da ciascheduno, come sopra, & inalterabilmente.

19

E per Lavori d'Argento di Grosseria, ò sia Mazzonaria, come sono Baccini, Boccali, Bocchie, Tazze di tutte le grandezze, Vasi, Bicchieri, Candellieri, di tutte le sorti, Piatti Tondi, Panatiere, Scaldavivande, & ogn'altra qualità di Vasi spettanti alla Grosseria, e per le cose spettanti alle Chiese, come Croci, Candellieri, Lampade, Turriboli, Navicelle, Paci, Calici, Patene, Ornamenti da Quadri di Pittura, di Specchi, & ogni'altra cosa simile, si ordina, e statuisce, che tali Lavorieri debbano essere, & effectivamente siano alla bontà di onze dieci, e danari ventidue per libra, senza nesun rimedio, e tali Lavorieri doverano eser bollati dal Maestro, che gli haverà fabbricati con Bollo suo propio, il quale volgiamo sia uniforme all'Insegna, che tiene su la sua Botega, il rincontro del qual Bollo doverà dallo stesso Maestro esser stato presentato al Massaro, & Ufficiali per ritersi con gli altri nella Casa della Compagnia dentro la Cassa degli Ufficij, & in oltre doveranno esser bollati con Bollo di uno delli due pubblici Assaggiatori, i quali per i Lavorieri, che non eccederanno il peso di una libra, potrà valersi del Paragone, ò della Chiappola, mà essendo il Lavoriere di maggior peso, doverà farne il Saggio con fuoco, e trovandolo alla Bontà sudetta, bollarlo con Bollo publico, e propio senza del quale non vogliamo, che si possi vendere, come Argento alla bontà sudetta di onze dieci, e denari ventidue per libra di fino.

Tutti gli altri Argenti, come Cocchiari Forcine, Moccatori, Campanni, Reliquiarj, Crocette, Scodellini, Scattolini, Centure, Finimenti di Bandoliere, Fibbie, Centurini, & ogn'altra cosa simile, doveranno esser in bontà non minore di one nove, e denati venti del fino, per ogni libra, senza verun rimedio; e simili Lavorieri, quando non siano minori nel peso di un'onza, doveranno esser bollati dal Rettore pro tempore con il Bollo della Compagnia, & in oltre contrassegnati con un bollo propio dello stesso Rettore, da darsene dal medesimo prima d'entrare nell'Ufficio un'Impresso al Massaro della Compagnia per conservarlo, come sopra.

Possa nondimeno ciaschedun Maestro, ò Lavorante tenere, vendere, ò far vendere Lavorieri d'Argento Forastieri, purché siano bollati con Bollo della Città, ove siano fabbricati; volendo però, che prima di esporli all vendita, habbiano portati detti Lavorieri

à farsi riconoscere dal Rettore dell'Arte, ad effetto di haver l'assonto di venderli, & il prezzo per il quale doverà darlo.

Del prezzo de i Lavorieri così d'Oro, come d'Argento. Cap. XXIV

Per dare più aggiustatamente Regola al prezzo del Lavorieri, così d'Oro, come d'Argento, si statuisce, & ordina, che il Massaro della

20

Compagnia in principio di ciaschedun'Anno, debba ssieme con gli Vfficiali far lo Scandaglio delle Monete, così d'Oro come d'Argento, regolandosi con la stessa valuatione, per la quale sono ammesse dalla Zecca di questa Città, & a proportione dital valuatione, doverà prescrivere il prezzo, per lo quale doveranno gli Orefici vendere i loro Lavorieri d'Oro, e d'Argento rispettivamente eper tutto quell'Anno, con darne nota in scritto a tutti li Maestri di Bottega, da tenersi per esso assissa nella Mostra, & in luogo visibile, e comodo ad esser veduto da tutti.

Del Callo, che si hà da detraere da 'Lavorieri d'Oro, e d'Argento. Cap. XXV

Si ordina, e provvede, che da i Lavorieri, che si faranno, sia lecito a i Lavoranti, & Operanti di dett'Arte ritienere per loro callo, cioè prima per tutti li Lavorieri, cioè Anelle, Croci da Cavalieri, Fedi, Bolli, Sigilli, Ricordi, & altre forti di Lavori, che non hanno Pietra, Collane di getto con Gioie, Gioielli, Rose da petto, Gallani, Pendenti, & altri Lavori, che siano di getto, non ostanti il peso delle Gioie, ò Pietre fine, ò finte, dsi dovrà detraere per callo carati sei per onza

Per li Lavoreri di filo, & altri Smaltati non si dà callo di forte alcuna. Per le Anelle, in cui siano legate Turchine, Rubini, Granate, ò Pietre contrafate, ò altra forte di Pietra, il riempimento, e la Pietra di questa vadino per il callo, purché tal riempimento, e Pietra insieme non pasano carati quattro per Anello, e per le Rossette di uno, ò più ordini carati quattro per ogni ordine, e quello, che passasse si noti d'intaglio dentro all'Asta ad ,effetto di bontificarlo al Compratore ; E quando fosse giudicato in un'Annesso con Pietra, non sina esservi più di quattro carati frà Pietra, e riempimnto a giudizio del Massaro, e Rettore, quell'Annesso sia perso, e vadi à beneficio delle Condanne, come sopra, mà le Pietre sine, vere, e dure, vadino sempre per ril callo siano di qual peso si vogliono.

Sia proibito ad ogn'uno il ponere in alcun Annelo altra fore di riempimento, che quello, che si fabbricarà dal Rettore, dal quale ogn'uno doverà andare à pigliare, sotto pena alli

Contrafacienti, di lire dieci di Bolonini, e quando si trovasse in simili Anelle, ò in altri Castoni, esservi Piombo, ò altra materia pesa, quelli che l'haveranno fabbricate, cadino in pena di lire cento di quattini per la prima volta, d 'applicarsi, come sopra; & essendo trovati in simili delitti la seconda volta, oltre la pena sudetta di lire cento, siano sospessi dall'esercitar l'Arte per un'Anno; e se fossero così temerarii, che cadessero la terza volta in simile delitto, vogliamo che siano sospessi per sempre dal poter esercitare tal Arte in questa Città,

21

nè possano in conto alcuno esser rimessi senza legittimo Partito del Coseglio.

Parimenti per i Lavorieri d'Argento di Mazzoneria, overo Grosseria, si còcede per callo carati se per onza, e lo stesso de i Lavoiereri di getto, e di lima.

Della Pena per chi lavorasse di minor bontà della prescritta di sopra. Cap. XXVI

Se qualcheduno così Maestro, come lavorante avesse ardire di far lavorieri così d'Oro, come d'Argento in minor bontà della sopra espressa nel Capitolo della lega dell'Oro, e dell'Argento, si ordina, e commanda, che sia per la prima volta, che fosse trovato reo di tal delitto, punito nella peana infino alla somma di lire cinquanta di quattrini ad arbitrio del Rettore, & Ufficiali, e secondo la qualità del Delitto, & in oltre, che il lavoriere sia immediatamente guasto, e distrutto; e per la seconda volta, oltre la sudetta pena di lire cinquanta di quattrini, perda anche il Lavoriere; e per la terza volta, possi il Rettore, & Ufficiali condannarlo infino alla somma di lire cento, e della perdita del lavoriere, e questo sia irremissibilmente sospeso dal poter esercitar l'Arte per un'Anno intiero; & in caso, che fosse così temerario, che delinquesse la quarta vltà, cada questo immediatamente nella pena di lire cento di quattrini, della perdita del lavoriere, & in oltre sia dichiarato privo di poter mai più esercitar l'Arte, e di esser tenuto per falsario; essendo tal Delinquente uno degli Huomini del Consiglio della Compagnia, sia immediatamente levato dalla Matricola, e privo, e casso del suo luogo, nè possa in conto alcuno esser rimesso all'esercitio dell'Arte, se non per Partito legittimo del Consiglio, e con obbligo di dare idonea Sigurtà per la somma di cento Scudi d'Oro, di osservare la forma de presenti Statuti.

Delle pena pe chi Falsificasse Rubini, ò altre Gioie, ò Pietre dure. Cap. XXVII

Per provvedere à gl'Inganni, che tal volta possono accadere nelle Gioie, & altre Pietre dure, e particolarmente per gli artificij, e tinture, che maliciosamente possono esser fatti alli Rbini, Saffiri, & altre Gioie; Perciò dichiariamo, che qualunque frà simili artificij con trasformare le Gioie sudette, s'intenda, e sia effettivamente caduto nella pena di falsario, e come tale possa, e debba esser punito.

Et in oltre sia privo, e casso dal potere mai più in questa Città, e suo Territorio eserctar l'Arte, ò alcun Membro da essa dependente.

E nell'istessa pena dichiariamo incorso qualunque Orefice, ò Gioiegliere, ò altro dell'Arte, il quale havesse, ò ritenesse simili Pietre falsificate nella sua Bottega, & in luogo, che si potesse arguire le tenesse per vendere.

22

De i Lavori di Filo, e di Stampa. Cap. XXVIII

Conoscendosi per esperienza il gravissimo pregiudicio, che porta al publico il farsi Lavorieri di Filo, ò sia di Stampa, per la quantità del riempimento, che in essi si pone; perciò si stabilisce, & ordina, che non si possano fare in conto alcuno Lavorieri, ne i quali si ponga riempimento, Pietra, ò smalto, che in tutto sia di maggior peso di carati quaranta per onza, & in ragione d'onza, cioè, che ogni Lavoriere non possi avere maggior tarra, che quella della quarta parte del suo peso; Et occorrendo tal volta per voltà espressa di chi ordina tal Lavoriere non possi avere maggior tarra, che quella della quarta parte del suo peso; Et occorrendo tal volta per volontà espressa di chi ordina tal Lavoriere, ò che la qualità del Lavoriere medesimo richiedesse maggior quantità di riempimento; in tal caso si ordina, che debba farsi nota del sopra più del riempimento, che fosse accorso, e segnarlo nello stesso Lavoriere, ad effetto di bonificarlo al Compratore, & ogni volta, che fosse trovato un simile Lavoriere, il quale havesse maggior riempimento del sopra espresso, e non fosse notato in esso Lavoriere la quantità del sopra piu alla Regola sopradetta, vogliamo, e dichiariamo, che quello, il quale l'avrà fabbricato, overo chí lo terrà per vendere, cada un pena di lire dievi di quattrini, e che il Lavoriere si guasti, e questo per la prima volta, e per la seconda, cada in pena di lire venti, e parimenti si guasti il Lavoriere, e per la terza volta cada in pena della perdita del Lavoriere, e di esser sospeso per un'Anno dall'esercitio dell'Arte: & in caso, che fosse così temerario di usar simil fraude anche la quarta volta, vogliamo, che cada in pena di lire cinquanta di quattrini, e

della del Lavoriere, & in oltre sia per sempre privo, e casso dal poter esercitar l'Arte, nè possi esser rimesso senza legittimo Partito al Consiglio.

Essendo parimenti di pregiudicio gravissimo il fabbricarsi Anelle con Castone di quattro pezzi, in riguardo massime del non potersi rimettervi le Pietre in caso, che cadessero, ò si levassero; perciò si proibisce espressamente la fabbrica di tali Anelle, non volendosi in alcuna maniera, che si fabbrichino Anelle, che siano più di trè pezzi, má vogliamo, che il Castone sia effettivamente di getto sotto pena all'Contrafacienti della sospensione dell'esercizio, e della perdita di tali Lavorieri, d'applicarsi le sidette pene per una terza parte all'Accusatore, per un'altra terza parte à Luoghi Pij, e l'altra terza parte alla Compagnia.

Che non s'indori alcuna moneta, nè si venda Oro macinato. Cap. XXIX

Per levare ogni sospitione di male, si ordina, e proibisce, che nissuno possi, o debba indorare, ò far indorare alcuna Moneta con Cunio spendibile, così d'Argento, come d'altri Metalli, sotto pena di lire dieci di Bolognini, d'applicarsi per la metà alla Compagnia, e per l'altra metà all'Accusatore.

23

Nè tampoco sia lecito ad alcuno dell'Arte vendere alcuno forte, ò quantità d'Oro macinato ad alcuno, che non sia dell'Arte medesima, sotto la sudetta pena d'applicarsi, come sopra.

Che ciascun' Maestro tenghi il Segno, le Tocche, Paragone, e Bilancia. Cap. XXX

Per maggior cognitione delle Botteghe, Stationi, ò Luoghi, ne i quali si esercita l'Arte, e perche alcuno non sia degno di scusa, si ordina, e statuisce, che ciaschedun Maestro Orefice, ovvero lavorante di dett'Arte, il quale tenga Bottega, si tenuto, e debba avere, e tenere in detta sua Bottega in publico un Segno, ovvero un'Impresa affatto differente, e dissimile da quelle de'gli altri di dett'Arte.

In oltre si ordina, che ciascheduno, il quale tenerà Bottega aperta, ò propria, ò sotto nome d'altri, sia obligato di continuo avere, e tenere in detta sua Bottega li Marchi, e Bilancie giuste, e bollati con Bollo del Commune i Bologna, e del Giustatore; siano ancora espressamente obligati tutti quelli, i quali tengono Bottega aperta, come sopra, ancorche fossero Giorglieri, à tenere di continuo in detta loro Bottega le Tocche dell'Oro, e dell'Argento alle leghe ordinate, & i Paragone e frà le altre una tocca fatta, e cavata a una

Verga d'Oro, che sia alla bontà, e lega di dnari venti, sotto pena di lire dieci di quattrini per ciascheduna volta d'applicarsi la metà alla Compagnia, e l'altra metà all'Accusatore.

Et accioche detto Capitolo sia continuamente osservato, si ordina al Rettore di doversi feriamente invigilare, e diligentemente investigare, e cercare, e punire li contrafacienti irremissibilmente.

De Maestri, e Lavoranti, & Attione contro di essi. Cap. XXXI

Vogliamo, che qualunque Lavorante, & Operante dell'Arte di Orefice, ò di alcun membro di quella così terriero, come forestiere, il quale condurrà Luogo, Desco, ó Banco da lavorare da alcun Maestro di Bottega, ò suo Compagno, possi non solo lavorare al detto Maestro di Bottega, & ad altri dell'Arte, mà ancora ad ogni, e qualunque altra persona, ancorche non dell'Arte, purchè i Lavorieri, che sarà così d'Oro, come d'Argento, siano alla lega, e bontà prescritta dalli presenti Statuti.

Si proibisce à tali Lavoranti il poter pigliar così dalli Maestri di Bottega, come da gli altri dell'Arte, e nè meno da qualsivoglia altra persona, nè tampoco tenere appresso di se sotto qualsivoglia pretsto, etiam di essere suo proprio alcuna quantità d'oro, ò d'Argento in Lavori, che non sia

24

Sia alla giusta bontà, e lega ordinata sotto pena à ciascheduno; e per ciascheduna volta che contrafarà di lire cinque di Bolognini per ogn'onza d'Oro, e libra d'Argento rispettivamente. Prohibendo espressamente à tali Lavoranti di poter comprare vendere, barattare, ò far altri traffici in dette Botteghe, ò sù le Mostre di quelle, in pregiudittio del Maestro di Bottega, mà solo habbiano fcoltà di lavorarare di di loro mano à chi li parerà (quando però non fossero convenuti diversamente con li sudetti Maestri) sotto la pena sudetta.

E quanto all'Attione, che si haverà contro de'Maestri, ò contro de'lavoranti in qualunque caso di Ristoro, ò bonificazione. Dicharamo, che qualunque persona, la quale haverà dato Materia per far Lavorieri, Caparre, Gioie, Pietre fine ò finte, ò Lavorieri d'accomodare, overo fidata, altra cosa alli Maestri di Bottega, habbino questi tali libera attione contro de'Maestri medesmi, come anche se havessero consegnato, ò fidato alcuna cosa à i Lavoranti indetta Bottega in presenza, ò col consenso del Maestro, parimenti sia

tenuto lo stesso Maestro à rifare à quel tale, che haverà ficato, come opra, tutto il danno, spese, & interesse, che per tal causa paresse patire.

Mà venendo il caso, che qualche duno, ò per suo vantaggio, ò per altro suo rispetto dasse, ò fidasse Lavorieri, Capare, Gioie, ò Pietre ad alcun Lavorante, ancor che habbia Banco, ò Luogo in qualsivoglia Bottega, e cioè senza ordine, ò almeno assenso del Maestro, e che tali Lavorieri, Caparre, Gioie, Pietre, e simile si perdessero, ò si rompessero, ò veramente, che fossero trafugate dallo stesso Lavorant, in simil caso non vogliamo, che chi haverà data tal robba, come sopra, habbia attione veruna contro del Maestro della Bottega, má dichiaramo, che habbia attione solo contro il Lavorante, al quale havrà consignato, ò fidato la robba sudetta, ò pate di essa.

E perche tal volta accade, che i Lavornati, hora lavorato ad un Maestro, & hora ad un'altro, & ad effetto ancora, che ciascheduno, il quale potesse haver comprato Lavorieri, i quali nel progresso del tempo poessero scopririsi non esser fatti alla lega dovuta.

Perciò si dichiara, che qualunque persona, la quale fosse stata inganstatò, ò dannificata nella compra de'Lavorieri d'Oro, ò d'Arento, così nella lega, e bontà, come nel foverchio riempimento di essi, possa, & habbi tempo dentro il termine di un 'Anno da principarsi dal girno della compra à presentarsi avanti il Massaro, & Vfficiali dell'Arte, & avanti di essi far apparire il suo pergiuditio; Il che iusticato, vogliamo, & ordiniamo, che li detti Massaro, & Vfficiali debbano immediatamente far ristorare, e rimborsar pienamente il Compratore sudetto di ogni danno spesa, & innteresse suo dal Venditore, ò Faciatore, e condannare il Reo nella pena disposta

25

Da' presente Satatuti, nè di tal Sentenza si possi reclamare, ò dir di nullita in conto alcuno.

Et esseno spirato l'Anno, e per il dannificato non fatta istanza, nè ricorso veruno, come sopra, dichiariamo non esser più luogo à querela, ò pretensione alcuna, contro di chi si sia.

Del modo di locare i Beni della Compagnia. Cap. XXXII

Si ordina, e statuisce, che il Massaro, & Ufficiali della Compagnia, che faranno per il tempo, ò la maggior parte di essi, e con l'intervento sempre del Depositario, possimo affitare, e concedere in affitto Case, botteghe, Stantie, Luoghi, Terre, Beni, e Ragioni, ò Giurisdittioni della Compagnia à qualunque persona, che loro parerà, e da essi sarà

stimata idonea, e per quell'affitto, ò Pigione, che à loro piacerà più utile, & espiciente per la Compagnia, purchè tali locatione, ò affitti non si faccino per maggior tempo, che di trè Anni, e che li Conduttori diano idonea Sigurtà.

Et accadendo, che per beneficio, & utile della Compagnia fosse conosciuto bene il far locatione per termine più longo, che di trè Anni, in tal caso debbano il Massaro, & Ufficiali portar simile negotio al Consiglio, congregato in numero legittimo, il quale vogliamo habbi autorità, mediante legittimo Partito, di concedere termine infino di nove Anni; mà non più oltre, e con le dovute cautele. Et ogni, e qualunque locatione, ò affitto fatto in altra forma, sia subito nullo, & inualido, come per tale adesso per all'ora si dichiara.

E per l'osservanza di quanto per le cose dette di sopra, fatte nella forma sopra espressa, vogliamo, che li detti Massaro, & Ufficiali, ò la maggior parte di essi habbiano facultà, & autorità di obligare tutti li Beni, e Ragioni della Compagnia con tutti li patti, pene, promissioni giuramenti, & altre clausule opportune, e solite, etiam per publico Instrumento da Rogarsi per il Notaro della Compagnia.

Del Protettore, Avocati, e Procuratori. Cap. XXXIII

Conoscendosi per molto bene, utile, e necessario l'havere chi protegga, e diffenda la Compagnia, e sue Ragioni, & Aderenze; Pertanto si statuisce, che per maggior conservatione, e perpetua manutentione habbia la Compagnia degli Orefici un Protettore, il quale sia uno dell'Ordine dell'Illustriss. Reggimento da chiedersi per li detti Ufficiali, e Compagnia all'Illustriss. Reggimento medesimo; Etin oltre vogliamo, che habbiano autorità gl'istessi Ufficiali, e Compagnia di eleggersi un'Avvocato, & anche un Procuratore a loro volontà per difesa delle ragioni, e pregorative della Compagnia medesima, e per quel tempo, e con quelle Conditioni, che stimaranno opportune.

26

Dell'Aggiustatore de'Marchi, e Bilancie. Cap. XXXIV

Essendo, che la Compagnia degli Orefici gode la prerogativa di deputare persona per aggiustare, e bollare li Marchi, e Bilancie, e conoscendosi per molto necessario provvedere di Soggetto intelligente, habile, e capace per tal ministero; perciò si ordina, che il Massaro della Compagnia debba fare imborsatione di tutti gli Huomini Matricolati in sso Consiglio, li quali habbiano per lo meno trent'Anni di loro età, e dieci d'agregatione al

consiglio, e tutti li nomi di quelli, li quali haveranno ottenuto più bel Partito, purché il numero di essi non ecceda quello di dididotto, si doveranno imborsar in una Borsa à posta della qual Borsa il Massaro il primo giorno di Dicembre di ciaschedun' Anno farà estrattione di due Bollettini, il primo de' quali s'intenderà stratto per il primo semestre dell'Anno futuro, e l'altro per il secondo semestre, e così seguitarà sino finita tale Imborsatione.

Ciascheduno estratto haverà tempo trè giorni à dichiarare di volare, o nò accettar l'Ufficio, & accadendo, che qualcheduno rinontij alla sua estrattione; il Massaro procederà all'estrattione di un'altro, e quello, che verrà stratto s'intendi per il secondo semestre.

Ciascheduno, che verrà stratto, debba prima di esercitarlo giurare nelle mani del Massaro di esercitar l'Ufficio da guomo da bene, e personalmente, e di osservare in tutte le sue parti il presente Capitolo da leggerseglì nell'Atto del giuramento dal Notaro della Compagnia, il quale ne doverà far Rogito, & in oltre pagare alla Compagnia per regaglia lire quattro di quattrini.

Accadendo la morte di qualch'estratto in tempo, ch'egli havesse già principiato ad esercitare, in tal caso doverà il Massaro estrarre un'altro dalla stessa Borsa, il quale estratto doverà succedere con le Conditioni sudette nell'esercitio dell'Ufficio in luogo del Morto, e nondimeno sia rimborsato nell'istessa Borsa per poter poi esser estratto, & ottenere in altra estrattione, e questo ogni qual volta per occasione di tal vacanza non havesse esercitato l'Ufficio per cinque Mesi, nel qual caso non doverà altrimenti esser rimborsato.

Accettato, e giurato, che haverà l'estratto alla forma predetta, doverà il Massaro consignarli il Campione, ò Campioni de' Marchi, e peso, & il Bollo del Commune di Bologna, facendo far Rogito di tal Consegnà dal Notaro di essa.

Sia tenuto il detto estratto custodire diligentemente, e con ogni fedeltà li Campioni del peso, che li saranno consignati, e quelli almeno una volta

27

Ogni due Mesi contrapesare con li Campioni, che si doveranno conservare, e custodire nella Compagnia, e dentro la Cassa dove, si conservano le Imborsationi, dalla quale non vogliamo, che si possino levare. Se non con l'assistenza del Massaro, & Ufficiali della

Compagnia, ò della maggior parte di essi per far i confronti, & aggiustamenti sudetti, per doversi poi riponere nella Cassa medesima.

Doverà con tali Campioni, e con la regola di essi aggiustare fedelmente tutti li Pesi, Marchi, e Bilancie della Città, Guardi, e Contà di Bologna e quelli aggiustati, che faranno, bollare con il Bollo sudetto del Commune di Bologna da darsigli dalla Compagnia, come sopra, & in oltre contrassegnarli con il Bollo suo proprio in principio d'ogni semestre, e secondo la forma de'Bandi soliti.

Doverà scrivere, e notare fedelmente in un libro à posta il nome di tutti quelli, che verranno, ò mandaranno à bollare Marchi, ò Bilancie col numero, e distinzione di essi, e del luogo dove stanno, & in fine del suo Ufficio consignare al Massaro, & Ufficiali lo stesso libro con i pesi, & il Bollo predetti, e farfene far ricevuta.

Per mercede, e ricognitione dell'opera, e fatica se gli permette di pigliare, e farsi pagare quattrini tre per bollo, e quattrini ser per ogni peso, che aggiustasse, e quanto alle Bilancie che andassero aggiustate, possi farsi honestamente pagare à proprotione della fattura.

Quanto alle Bilancie, e pesi degli Orefici non vogliamo, che possi pretendere cosa alcuna in riguardo del Bollarli, mà occorendo aggiustar pesi, ò Bilancie, habbia da conseguire moderata mercede.

In caso, che l'estratto, e Bollatore, come sopra, non volesse esercitar personalmente l'Ufficio, non vogliamo, che in conto alcuno possa egli deputar altra persona à sua volntà, mà debba proporre trè Soggetti dell'Arte habili, e capaci, e di buona intelligenza al Consiglio della Compagnia, il quale con suo partito legittimo possa eleggere uno delli trè nominati, come sopra in sostituto all'istesso, il quale in simil caso, doverà dare per ricognitione alla Compagnia lire venti di quattrini, & ogni, e qualsivoglia Deputatione, ò Sostitutione, fatta in altra maniera s'intenda nulla, & inualida conforme presentemente si dichiara tale, & in oltre l'estratto si privo per un'anno di poter conseguire gli Uffici della Compagnia; E si ordina al Massaro, & Ufficiali di dover invigilare, che dal Bollatore, ò Aggiustatore si osservi pienamente la dispositione di questo Capitolo, e che non sieguano estorsioni, & in ogni caso di reclamo facciano rigorosa giustitia, e con facultà à medesimi in caso di contraventione di privarlo dell'Ufficio, e condannarlo nelle pene infino alla somma di lire cinquanta à loro arbitrio.

Del luogo dove si ha da esercitar l'arte dell'Orefaria. Cap. XXXV

Si stabilisce, & ordina, che tutti quelli, i quali faranno lavorieri così d'Oro, come d'Argento, ò che in qualsivoglia modo esercitaranno l'Arte dell'Orefice, ò membro dipendente da quella, come anconta i Gioieglieri, debbano havere, e tenere le loro Botteghe, Statione, ò Banchetti pubblicamente nel distretto, e luogo, che si stabilisce per tal esercizio, il qual distretto dichiariamo esser principalmente la Contrada detta degli Orefici; il Portico de' Banchi fino al capo delle Pescarie; Tutta la Contrada delle Spadarie. Il Mercato di mezzo frà le capi delle Spadarie, e Calzolarie; Le Pellizzarie, e Cimarie, e la Contrada delle Calzolarie dal Mercato di mezzo fino a S. Matteo delle Pescarie, nè vogliamo, che alcuno così Maestro, come Obediente, e tanto Terriero, come Forastiero, possa in modo alcuno esercitare la dett'arte, ò alcun membro di quella, nè havere, ò tenere Bottega, Ressidenza, Statione, ò Banco in alcun'altro luogo della Città, fuori che ne'sopradetti, e nè meno lavorare, ò far lavorare fuori di detto distretto, come sopra, sotto pena di lire cento di bolognini da eseguirsi immediatamente, e d'applicarsi per un terzo all'Accusatore, un terzo à Luoghi Pij, e per un terzo alla Compagnia.

Accadendo, che qualcheduno così Maestro, come Lavorante fosse astretto, ò per necessità, ò per causa urgente, di lavorare in altro luogo per qualche spatio di tempo, e non già mai per aprivi Bottega, Statione, ò Banco, non vogliamo, che possi farlo in altra maniera, che con espressa licenza dal Consiglio da ottenersi in esso per legittimo Partito, e da sottoscrivere tal licenza dal Massaro, & Ufficiali, o maggior parte di essi, e dal Notaro della Compagnia, e quello, che adimanderà tal licenza, doverà prima giurare in mano del Massaro, & Ufficiali di esser astretto à far tal Lavoriere fuori de'luoghi sudetti per giuste, e legittime cause, e non per propria commodità, le quali cause doverà pure giustificare avanti del medesimo Massaro, & Ufficiali, i quali prima di portar l'Instanza al Consiglio, doveranno diligentemente esaminare le cause predette, e considerare, se quello, che adimanda la licenza è solito à dimandare simili licenze, nel qual caso non dovranno ammetterlo, e molto meno quando questo non havesse Bottega, Banco, ò Statione in luogo alcuno in detto distretto; la qual licenza non vogliamo si possa concedere per maggior tempo, che di due Mesi, e prorogarla in più volte à piu d'un semestre in tutto, e per tutto; altrimenti si nulla, & inualida, come per tale adesso per all'hora si dichiara.

*Che non s'incantino Botteghe, Lavoranti, e Discepoli, e del modo d'accettare i
Lavoranti. Cap. XXXVI*

Per provvedere, che gli Huomini della Compagnia stiano uniti, & in buona pace, e per levare tutte le ombre, che potessero disturbar gli animi di essi, particolarmente con l'incantarsi l'un l'altro le Botteghe, come anche per lo sviarsi l'un l'altro li Discepoli, e Lavoranti; Perciò si ordina, e stauisce, che niuno dell'Arte, così Maestro, come Lavorante, e tanto Terriero, come Forastiero, possa incantare, ò levare per via di maggior offerta, Bottega, Statione, ò Banco, nella quale vi fosse un'altro dell'Arte medesima, sotto pena di cento Scudi d'Oro d'applicarsi un terzo all'Accusatore, uun'altro terzo alla Compagnia, e l'altro terzo à Luoghi Pij, e questo ogni qual volta il primo Conduttore havesse pagate le sus pigioni, e goduta la Bottega, Statione, ò Banco ad arbitrio di huomo da bene.

E per assicurare maggiormente, che non nascano simili Scandali, si ordina, e stauisce, che quando un'Orefice così Maestro, come Lavorante fosse cacciato da una bottega, ò Banco, ò Statione contro sua volontà, purchè non habbi diffettato nel pagamento della Pigione, e godimento della Casa, come sopra; Non possa per lo spacio di trè Anni intieri entrare nella medesima Bottega, Statione, ò Banco alcun'altro Orefice, ò Lavorante ad esercitarvi l'Arte, e molto meno condurre in affitto tal Bottega, Statione, ò Banco à titolo di esercitarvi, ò veramente farvi esercitare alcun altr'Arte sotto la pena sudetta.

In oltre per l'effetto sudetto, si stauisce, & ordina, che niuno Maestro, ò Lavorante dell'Arte così Terriero, come Forestiero, possa sviare, ò con qualsivoglia pretesto far partire da un'altra Bottega per introdurlo nella sua, algun Discepolo, ò Lavorante, mentre non fosse con licenza del Maestro dove lavorava, & in qualunque caso, che il Maestro primo di quel Lavorante, ò Discepolo partito dalla sua Bottega senza sua licenza, notificasse, ò facesse notificare per ordine del Masaro, & Ufficiali all'altro Maestro di non haver licenziato il Lavorante, ò Discepolo, che sarà partito, sia tal Maestro obligato à licenziarlo subito dalla sua Bottega sotto pena di lire trè il giorno, che lo trattenesse da applicarsi alla Compagnia, e nondimeno tal Discepolo, ò Lavorante sia obligato à ritornare dal primo Maestro infino à tanto, che haverà compito il tempo convenuto.

E perche molte volte ancora accade, che i Lavoranti, li quali conducono luoghi, ò Banchi à pigioni dalle Padroni, ò Conduttori di Botteghe malitiosamente fanno debiti con i loro Maestri, e dopoi sotto diversi pretesti si

Partono per andar à lavorare in altre Botteghe, senza haver sodisfatto il lor debito col primo Maestro. Perciò si ordina, e provvede, che alcun Maestro di Bottega non possi in qualsivoglia modo accettare, nè dar luogo, ò Banco alcuno nella sua Bottega ad alcun Lavorante, che si fosse partito da un altro Maestro, al quale restasse debitore, mà vogliamo, che nel termine di trè giorni prossimi dal dì, che li sarà notificato per ordine del Massaro, che quel tale debitore del primo Maestro di Bottega, nella quale Notificatione doverà esser espresso la quantità del debito, che debba licentiarlo affatto dalla sua Bottega, e non lo licentiando s'intenda, e sia ipsofatto, & in effetto obbligato a sodisfare à detto primo Maestro Creditore di tutta la somma, e quantità di danaro, ò robbe rispettivamente, che fosse debitore tal Lavorante, e che li sarà stato espresso nella Notificatione. Qual debito vogliamo sia obbligato di pagare, e sodisfare intieramente in termine di dieci giorni, all' hora prossimi, senza eccezione alcuna, e dichiariamo, che il detto Massaro possi ad istanza di detto primo Maestro creditore, commettere, e rilasciare il precetto esecutivo contro li beni, e robbe di detto secondo Maestro, per la somma, e quantità, che sarà stata espressa nella Notificatione; E tutte le predette cose vogliamo, che habbiano ancora luogo con quelli i quali di segreto, ò di palese daranno da lavorare à simile Lavorante, debitore al primo Maestro, come sopra, ogni volta, che ad essi sarà notificato il debito nella forma espressa.

*Del Salario, e pagamento à chi farà comprare, ò locare Gioie, ò Perle, & altri
Ornamenti. Cap. XXXVII*

Perche ogni fatica merita premio, si ordina, e statuisce, che ciascheduno di dett'Arte, ancorche non fosse descritto per mezzano, ò Sensale nel Foro de' Mercanti, il quale farà vedere, ò comprare alcuna quantità di Perle, ò Gioie ad alcuno, così dell'Arte, come fuori di quella, e così Terriero, come Forastiero, e di qual conditione si sia, debba per sua ricognitione, Mercede, ò Sensario conseguire da quello, che venderà due per cento del valore, che sarà concordato per tali Gioie, e Perle, e da quello, che comprerà un per'cento à proportion, come si sopra, in maniera, che per Mercede, e Sensalaria habbia conseguito trè per cento del prezzo concordato per la Robba contrattata, come sopra, e lo stesso per i Lavorieri d'Oro, ò d'Argento, ò misti, che farà vendere, ò comprare rispettivamente:

Per tutte le Gioie, Perle, ò Lavori, così d'Oro, come d'Argento, che fara affittare, ò appigionare, se li statuisce per sua ricognitione, e Mercede quattro per cento dell'affitto, che sarà concordato, e non del valore

31

della cosa affittata da pagarsegli per una sol volta da quello, che affitta, ò appigiona, & in oltre due per cento, come sopra, e per una sol volta da quello, che riceve ad affitto, ò a pigione.

Che alla Filze di Perle fine non si ponga tara. Cap. XXXVIII

Havendo l'esperienza fatto conoscere, che molti alettati da illecito guadagno pongono alli capi delle Filze di Perle smaiette d'Argento, e d'Oro, & anche di Piombo, e poi lo coprono con filo di Seta in gravissimo pregiudizio, & inganno del Compratore; Perciò si stabilisce, che le Perle non possano infilzarsi con altro, che con Cordoncino di Seta pura, & alli capi di esse Filze non vogliamo, che si ponga smaietta alcuna prima, che siano pesate, e vendute sotto pena infino alla somma di lire cento ad arbitrio del Massaro, Rettore, & Ufficiali d'applicarsi una terza parte alla Compagnia, una parte all'Accusatore, e l'altra parte a Luoghi Pij.

Della compra del Carbone. Cap. XXXIX

Ad effetto, che ciascheduno dell'Arte possi haver Carbone per lavorare più facilmente, si dichiara, che sia lecito à ciascheduno Lavorante dell'Arte di poter comprare in qualsivoglia tempo ciascuna quantità di Carbone, che li parerà, e piacerà, & ancora di poterlo rivendere liberamente à qualunque Orefice, che volesse comprarne.

Della compra delle Robbe predute, ò che fossero state robbate. Cap. XL

Per provvedere all'indennità, così di quelli, che havessero perduto, ò loro fossero state robbate Robbe spettanti all'Arte dell'Orefice, come degli Orefici medesimi, si statuisce, e dichiara, che qualunque perderà, ò li srà stato robbato cosa alcuna spettante all'Arte dell'Orefice, doverà presentarsi avanti del Massaro della Compagnia, & à quello dar nota, e contrasegni della Robba robbata, ò perduta, e far instantia, che sia mandata la solita Notificatione, nella quale sia espressa la qualità della Robba, che sarà stata robbata, ò perduta, da sottoscriversi tal Notificatione dal Notaro in forma, e da farsi esequire per il Garzone della Compagnia, ò mediante publico esecutore à ciaschedun dell'Arte. Qual Notificatione eseguita, dichiariamo, che qualunque comprerà tali Robbe robbate incorrerà

nella solita pena de' Bandi; mà quando alcuno di essi dell'Arte havesse comprato simili Robbe robbate prima di essergli stata eseguita la Notificatione

32

sopradetta, e che il Compratore non l'havesse pagata prezzo vile, e tenuo, in modo, che dal prezzo medesimo si conoscesse chiaramente il dolo del Compratore; in tal caso non vogliamo, che possa esser incorso in pena alcuna, e solo possa esser altrettanto à resituirlo al Patrone per lo stesso prezzo, per il quale egli l'haverà comprata, e non in altra maniera. In oltre vogliamo, che qualunque dell'Arte, che prima della Notificatione sudetta havesse comprata tal Robba robbata, ò perduta, e che la manifestasse al Patrone, ò al Massaro della Compagnia, oltre l'esser reintegrato dello speso, possi ancora conseguire, e conseguisca la Mancianza, ò ricognitione, che fosse espressa nella sudetta Notificatione.

Della Visita da farsi al Monte di Pietà de' Lavorieri, così d'Oro, come d'Argento prima di venderla. Cap. XLI

Non essendo conveniente per honore di questa Città, e per beneficio universale, che i lavorieri d'Oro, ò d'Argento fin' ad hora fabbricati, e venduti nella Città, Contà, e distretto di Bologna, e che si fabbricheranno in avvenire, siano di bontà e leghe diverse, e contro la forma, & ordine delli presenti Statuti, fatti per buona regola della Compagnia degli Orefici, e Gioieglieri di questa Città, & essendo mente, & intentione dell'Eminentissimo e Reverendissimo Sig. Cardinale Legato, e de gl'Illustrissimi Signori Gonfaloniere di Giustitia, e Signori del Reggimento di Bologna, che detti Statuti si osservino, e che sia totalmente preclusa ogni strada alla fraude. Perciò si statuisce, & ordina, che in avvenire i Signori Ufficiali del sacro Monte di Pietà di Bologna, & i loro ministri, non possano, nè debbano in modo alcuno (rispetto alli pegni d'Oro, e d'Argento, che di tempo in tempo vanno in Sorte) vendere, nè tenere in publico, nè in privato alcuna sorte di lavorieri d'Oro, ò d'Argento, che non siano alla lega, e bontà tassata, & ordinata da i presenti Statuti, e cioè, che rispetto all'Oro non sia minore di danari venti per onza, e rispetto à quelli d'Argento, di onze nove, e danari venti per ogni libra.

Perciò si ordina, e statuisce, che quando di tempo in tempo si faranno le sorti, debbano prima di esporsi alla vendita tali lavorieri, esser stati visitati dal Rettore della Compagnia, con li due suoi Consiglieri protempore, mà però senza premio veruno, ò veramente uno deputato dalla Compagnia degli Orefici, i quali, ò il quale debbano visitare, e paragonare tutti li detti Lavorieri, che doveranno andar in Sorte, con l'intervento sempre di uno de

gli Ufficiali di detto Monte, ò altro da loro deputato, e quei Lavorieri, che non saranno alla Bontà, e lega predetta rispettivamente, distruggere, e guastare per verndersi poi per Oro, ò Argento rotto, precedenti però

33

le ordinarie Notificationi, e Cride, che tali pegni si fonderanno. E se li detti Rettore, e Conseglieri, ovvero il Deputato della Compagnia non venissero a à far tal Vfficio alla prima chiamata, in tal caso li Signori Vfficiali del Sacro Monte, possino à loro elettione chiamare altri Orefici à spese della detta Compagnia.

Delle Materie pertienenti all'Arte. Cap. XLII

Acciochè sia distintamente conosciuto l'esercitio dell'Arte de gli Orefici, e quali siano le materie ad essa spettanti, si dichiara, e statuisce, che tutti gli Huomini del Consiglio ovvero obediienti della Compagnia de gli Orefici, così Maestri, come Lavoranti, possino liberamente esercitar l'Arte, comprare, vendere, e rivendere, baratate all'ingrosso, & à minuto ogni sorte, e quantità d'Oro, e d'Argento, Gioie, e Perle, così Fine, come Finte, & ogni, e qualunque sorte di Pietre dure, e tenere, così legate, come dislegate, e quelle à suo beneplacito legare in Oro, ò in Argento, ovvero in altro metallo, così dorato, come nò, & ogni altra sorte di Lavori, che più loro piacerà. La oltre sia lecito à medesmi di fare foglia da Rubini, Smeraldi, Zaffirri, e d'Oro, & altre simili cose, e di poter accomodare ogni sorte di Gioie, & intagliar pietre dure, e tenue così fusse, come di rilievo, forar Perle, lavorar Coralli, tirar in Filo, battere Oro, & Argento, & altri Metalli, far Saggi, comprar, e vendere Cenerazzi, Spazzature, lavare, colare, partire, affinare, cimentare ogni sorte, e quantità d'Oro, e d'Argento, e comprar Monete, ovvero Medaglie d'Oro, d'Argento, di Bronzo, ò d'altri Metalli, sì Antiche, come Moderne, tanto à peso, quanto à numero, e quelle poter Tagliare, e Fondere per legare, e far altri Lavori, come di sopra, eccettuando però le Monete battute nella Zecca di Bologna, e nello Stato Ecclesiastico, mentre non havessero espressa licenza da Signori Superiori.

Possino ancora affitare, ò dar à onlo ogni forte di Perle, Pendenti, Gioie legate, ò dislegate, Collane, Coralli, Centurini, & ogni altra sorte di lavorieri, & Ornamenti, così d'Oro, come d'Argento.

E parimenti far tutte quelle cose, che sono solite à farsi, ò che si faranno per mano de gli Oregici, le quali sono dependenti, ò occasionate dalle predette, ò à quelle annesse, ò connesse, ò somilianti.

Dell'Opere Pie, & esemplari. Cap. XLIII

Non essendo la Compagnia de gli Orefici per la sua antichità, e prerogative punto inferioore alle altre Vniversità dell'Arti della Città di Bologna, e partendo molto conveniente, che nelle funzioni pubbliche comparisca con quel decoro, che si conviene: perciò si determina, che il Massaro

34

Ufficiali, & Huomini di quella con il loro Signifero avanti debbano continuare, e siano obligati ad intervenire alle solite funzioni pubbliche, en ella forma seguente, cioè

Alle Procesioni, che ogn'Anno si fanno per le Rogationi, doveranno intervenire ordinatamente il Massaro, Ufficiali, e tutti gli Huomini del Consiglio col loro Signifero avanti, & andare à quel luogo, che loro stà prescritto; Et in oltre ogni mattina, che si porta processionalmente per la città la Santissima Image della B.V. di S. Luca mandare due Huomini con una Torza per ciascheduno accesa, li quali doveranno andare con gli altri Huomini soliti mandarsi dall'altre Vniversità.

Per la Solennità del Corpus Dominni, doveranno intervenire il Masaro, Ufficiali, & Huomini predetti con il Signifero alla Processione generale del Santissimo Sacramento, che in quel giorno si fà ogn'Anno dalla Chiesa Metropolitana di S. Pietro, & andare processionalmente nel luogo loro prescritto, con una Torza accesa in mano per ciascheduno, continuando tuto il Viaggio della Processione infino al ritorno nella stessa Chiesa di S. Pietro, che però si ordina al Depositario di dovere per quella mattina à spese della Compagnia haver provveduto di tante Torze, quanti sono gli Huomini del Consiglio con il loro Notaro per distribuirle poi, come sopra, nè vogliamo in conto alcuno, che si dia la Torza se non à quelli, che effettivamente interveriranno personalmente alla detta Processione, eccettuati però quelli, i quali per infermità, ò per altra giustissima causa à giuditio del Massaro, & Ufficiali, fossero impediti, nel qual caso ci contentiamo possino mandare un figliuolo almeno di età sopra quindici Anni, overo un fratello, ò altro Parente, ò Persona vestita honoratamente ad arbitrio del Massaro, e non in altra maniera,

Ogn'Anno nella vigilia dell'Assontione della B.V. del Mese d'Agosto, doverano il Massaro, Ufficiali, & Huomini del Consiglio, col loro Signifero, in occasione della funtione, che si fà il dopo pranso di quel giorno intervenire alla detta funtione, & offerire una Torza, conforme il solito.

Lo stesso parimente doveranno eseguire la Vigilia del glorioso S. Petronio Protettore della Città nel portarsi il di lui Santissimo Capo dalla Chiesa di S.Stefano à quella di S.Petronio.

Et in oltre doveranno intervenire à tutte l'altre funtioni, e Processioni, alle quali intervengono l'Arti della Città, en ella solita forma.

E perche la Compagnia possa ancora esercitarsi negli atti di Pietà, così verso i Luoghi Pii, come con gli Huomini del Consiglio di essa, perciò si concede, che ogn'Anno, e cioè à Pasqua, & à Natale, possino il Massaro, & Ufficiali di essa dispensare infino alla soma di lire venti di quattrini per ciascheduno semestre in elemosina à quei Luoghi Pii, che concoderànoessi Massaro, & Ufficiali.

35

Parimenti possino, anzi debbano il Massaro, & Ufficiali, in occasione di longa Infermità di qualcheduno del Numero del Consiglio, deputare due Assonti per visitarlo, e consolarlo, e trovando gli Assonti medesimi, che l'Infermo fosse in stato di bisogno, possino soccorerlo fino alla somma di lire sette, e mezzo, % essendo maggiore il suo bisogno, debbano riferirlo in Consiglio, il quale in tal caso vogliamo, che per legittimo Partito possa contribuirli qualche honesto soccorso.

E perche apparisca maggiormente la Pietà della Compagnia verso degli Huomini deel Numero, si ordina, che in occasione della morte di ciascheduno di essi, debbano il Massaro, & Ufficiali, subito havuto l'aviso, far celebrare dodeci Messe à gli altari Privileggianti della Città à spese della Compagnia per l'Anima di tal Defonto; & in oltre vogliamo, che il Massaro, Ufficiali, & Huomini del Consiglio, con il loro Signifero, & informa rapresentante, debbano andare ad honorare la Sepoltura del Morto, portando in mano ciascheduno di essi un Cavezzo di Torza decete, acceso da provedersi à spese della Compagnia.

E per tutto il giorno, nel quale sarà publicata la morte di uno del Numero del Consiglio, doveranno tutti li Maestri di Bottega d'Orefice, così del Numero, come Obedienti, tener chiuse le ribalte delle loro Botteghe in segno di mestitia, e per honorificenza del Defonto.

Conclusione delle presenti Statuti. Cap. XLIV

Finalmente si dichiara, che li presenti Statuti debbano servire di Legge perpetua, & inalterabile à tutti gli Huomini, così del Consiglio, come Obedienti, ò in qualsivoglia modo dipendenti dalla Compagnia degli Orefici, comandando espressamente la piena osservanza di essi in tutte le sue parti. Cassando, & abolendo qualunque altro Statuto, Provisione, Sentenza, ò Decreto nelle parti repugnanti à questo, e confirmando tutte le Gratie, Indulti, Privileggi, Prerogative, in qualsivoglia modo, e tempo concesse alla Compagnia degli Orefici, intendendo quelle cumulare, & ampliare, e non mai distruggere, nè pregiudicare in conto veruno.

E per tutte le dubietà, che in qualsivoglia modo potessero nascere circa l'Interpretatione de' presenti Statuti, e Provisione, ordiniamo si debba ricorrere all'Illustriss. Sig. Gonfaloniero di Giustitia, che sarà per il tempo, e che si debba stare alla di lui dichiarazione in ogni maniera.

In oltre vogliamo, e dichiariamo, che sia lecito a qualsivoglia persona, così dell'Arte, come nò, la quale si sentisse gravata dagli Ufficiali della Compagnia medesima, i quali havessero mancato alle parti del loro Ufficio, e massime nel punire li Diliquenti, & in qualsivoglia modo non osservata la dispositione de presenti Statuti.

36

In oltre si comanda espressamente à tutti gli Ufficiali della Compagnia, che trovando, in occasione di esercitare i loro Ufficij, disobedienze, ò renitenze nelle cose giuste, e molto più se trovassero alcuno così temerario, che avesse ardire di offenderli, ò ingiurarli in fatti, ò con parole, di dovere essi Ufficiali, e chiascheduno di essi, sotto pena della privatione de'loro Ufficij, dare di tutto parte all'Illustrissimo Sig. Gonfaloniero, à cura del quale sarà di far punire li delinquenti, à misura del loro delitto.

E per ultimo si dichiara, che all'Illustrissimo Reggimento sia riservata piena facolta, & autorità di aggiungere, o sminuire alli presenti Statuti secondo porterà la variatione de Tempo, e lo riciederà il bisogno.

Die 22. Ianuarij. 1672.

Congregatis Illustriss. DD. Reformatoibus Status Libertatis Civitatis Bononia in Camera Eminentiss. & Reverendiss. D. Cardinalis Legati in numero XXVI. in prafats Eminentiss.

prasentia, & de spsius consensu, & voluntate infrascriptum Partitum positum, & legettimè abtentum fuit videlicet.

Patres Conscripti. Reformationem Statutorumm Societatis Aurificum, de qua suprà à DD. Senatoribus eidem Arti Prasectis Senatui exhibitam per suffragia omnia viginti fex affirmativa approbarunt. Contrarÿs band obstantibus qubuscumque.

Ità est Cosmus Gualandus Illustriss. Senatus Bononia Secretarius.

Adi 28. Gennaro 1672. Giovedì hora 24.

Convocati, Congregati, e Coadunati per ordine dell'infrascritto Sig. Massaro della sudetta Compagnia de' Signori Orefici di Bologna nella Sala delle solite Rafunanze gl'infrascritti Signori Massari, Ufficiali, & Huomini del Consiglio della medesima Compagnia, in termine delle Polize trasmesse à tutti gli Huomini del detto Consiglio, mediante il Sig. Gioseffo Tadulini, moderno Custode di detta Compagnia per il giorno, & hora sudetta, cioè li Signori Odoardo Felice Landi Massaro di Collegio, Gioseffo Prandi Massaro dell'Arte, Paolo Riva Rettore, Marco Antonio Guazzi, Gioseffo Sforza, Dionisio Mengoli Consiglieri, Achille Scarselle, Gio. Domenico Menegatti, Pietro Zagnoni, Michel Angelo Abanti, Giacomo dall'Oglio, Girolamo Corsini, Francesco Benati, Vincenzo Ferri, Antonio Turini, Gio. Francesco Manfredi, Gioseffo Tadulini, Giuliano Agimondi, & Ercole Bricij, e così in numero legittimo essendo oltre li due

37

terzi degli Huomini di detto Consiglio, à quali, così come sopra congregati detto. Sig. Massaro Prandi espose haver ottenuta dall'Illustriss. Reggimento di Bologna la Riforma de' Statuti di detta Compagnia, in forma autentica, e perciò haverlo voluto partecipare ale Signorie loro, acciò fe vi fosse alcuno, che sopra detta Riforma havesse qualche difficoltà, la potesse dedurre, prima di darla alle Stampe, e così raccolta li pareri di detti Signori Congregati tutti dissero, che di già havevano vdita leggere detta Riforma prima, che fosse aprovata dal sudetto Illustriss. Reggimento, & esser stata fatta di comune loro sodisfattione, e che perciò non sapevano, nè havevano cosa alcuna da dedurre in contrario, & esser bene darli in luce quanto prima, occiò da tutti li sottoposti à detti Statuti fossero praticati, pregando anche li sudetti Massari, & Ufficiali in nome di tutto il loro Consiglio,

ad affirmarli in segno d'approvazione, & accettazione di quelli, come così fu da essi fatto
qui sotto. In quorem

Franciscus Maria olim d. Laurenty de Taliaferri Civis, & No. Bononia publicus
Collegiatus, dictq; Societatis Secretarius, atque Scriba.

Odoardo Felice Landi Massaro di Collegio

Gioseffo Prandi Massaro

Paolo Riva Rettore

Marco Antonio Guazzi Consigliero

Gioseffo Sforza Consiglioer

Dionisio Mengoli Consigliero

38

MATRICOLA

DEGLI HUOMINI DEL CONSEGGLIO

DELLA COMPAGNIA

DEGLI OREFICI DI BOLOGNA

Presentemente Viventi, e sono li Signori

Achille Scarselli

Gio. Domenico Menegatti

Paolo Riva

Marco Antonio Guazzi

Pietro Zagnoni

Michel Angelo Abanti

Girolamo Giusti

Giacmo dall'Oglio

Gioseffo Sforza

Girolamo Corsini

Dionisio Mengoli

Francesco Benati

Vicenzo Ferri

Antonio turini

Gio. Francesco Manfredi

Gioseffo Prandi

Giorgio Bonetti
Girolamo Calcina
Gioseffo Tadulini
Odoardo Felice Landi
Simon Strella
Giuliano Agimondi
Ercole Bricij

III. Reforma de las ordenanzas del Arte de la Platería de Bolonia de 1687

(A.S.B. Assunteria delle Arti, Arti Notizie attinenti all'Arte de Orefici, P. 32, Filcia. 23, Tom. II. Additioni allo Statuto dell'Arte degli Orefici, e da osservarsi da gli Essercenti dell'Arte medesima (1686))

ADDITIONI
ALLO STATUTO
DELL'ARTE
DE GLI OREFICI

E da osservarsi da gli Essercenti dell'Arte medesima

3

Primo Che si debba proseguire onninamente a lavorare alla solita bontà di denari 20. per oncia, conforme dispone lo Statuto al Capitolo 23. e tali Lavorieri d'Oro possino esitarsi, e vendersi, in ragione di Lire settanta l'oncia, proibendo assolutamente il poter lauorare à bontà minore delle predetti denari 20. per oncia, sotto le pene espresse nello Statuto al Capitolo 26. E questi prezzi si sono assegnati al raguaglio di Lire ottanta l'oncia l'Oro fino, con di più un'accrescimento in ragione di Lire 5 per cento, per le spese, callo, e lucro giustamente douutosi, e questo fino a nuova provisione.

Secondo. Per non distruggere affatto gli'Operari, e Lavoranti, che fanno Colli d'Oro stampati alla simiglianza di quelli di getto, e per maggior commodo, e sicurezza de Compratori, che non rimanghino defraudati, si concede à dd. Operari il fabricarli, ma però con il fondo di sotto aperto, senza tarra di forte alcuna, che la semplice Pietra, e l'abellimento dello smalto solamente per di fuori e non altrimenti, ne in altro modo, sotto le pene espresse nel sudetto Capitolo 26.

Terzo. Li Lavorieri d'Oro stampati di qual forte fianti, eccettuati li sudetti, con tarra, ò senza tarra, cioè Anelli, Rose, & ogn'altro simile di qualsivoglia bontà, e materia (essendo tal forte di Lavorieri uso pessimo introdotto, etiam contro la forma

4

de'Statuti, e che manifestamente è lo scapito, non meno del decoro della Patria, che di danno gravissimo al Publico) si dichiarano affatto abolliti, e banditi, di modo, che debbano immediatamente distruggersi del tutto, e nissuno di qualunque stato, grado, e conditione, ardisca in alcuna maniera per l'avenire terne, fabricarne, farne fabricare, venderne, farne vendere, ne in conto alcuno tenerne, sotto qualsivoglia pretesto, o colore, e dichiarano ancora compresi gli'Anelli, e Rose fabricate nella medema similitudine

smaltate alla Francese, sotto pena della perdita di essi Lavorieri, e di Lire Cento d'applicarsi alla forma dello Statuto, e di esse tenuto per falsario, e bandito dall'arte per Sempre.

Quarto. Che tutti li Lavorieri di filo smaltati, come Gioielli, Gioiette, Colli, e simili, debbano essere fatti con li fili bassi, quanto basta semplicemente a tenere poco smalto, 6 il detto smalto sia più basso del filo, o almeno, che non ecceda l'altezza di detto filo anche nel mezzo sguscio, e non sia rillevato, derogando solo in questa parte alla disposizione dello Statuto nel Capitolo 28. E Non si possa smaltare in modo alcuno di smalto giallo, ne coperto, ne scoperto, sotto le pene espresse nel Capitolo Terzo sudetto.

5

Quinto. Similmente, che nissuno possa in modo alcuno, ne per sè, ne per altri, fabricare, tenere, o vendere Lavoriere, benche minimo, il quale habbia il fondo d'Argento coperto di smalto con Castoni, e fili d'Oro saldati, ne rapportati, ne fogliette d'oro rapportate sopra lo smalto, & altre simili cose, perche tali Lavorieri paiono essere tutti d'oro, ma poi hanno l'Argento coperto, che non si vede, nè può conoscersi esservi Argento, e con quest s'intendono ancora compresi gli Anelli, che hanno il Capo tutto d'Argento, & il Cerchio d'Oro, etiam con Pietre fine. Però Lavori di simile qualità indebitamente fabricati, si dichiarano banditi, e prohibiti, perche possono ingannare troppo li Compratori, avvertendo, che gli Anelli devono solo avere tanto Argento, quanto basta per tener semplicemente il Diamante, e niente di più sotto le pene à chi contraverà, come al Capitolo Terzo sudetto.

Sesto. E perche dall'isperienza si è conosciuto il grave danno, che apporta al Publico, & al Privato, l'uso, anzi abuso introdotto da qualche tempo in quà da alcuni Lavoranti, che non hanno forze bastanti da essercitar detta Professione, secondo dispongono li Statuti, Bandi, e Provisioni, e si vagliono del mezzo delli Rivenditori, e Rivenditrici per esitare li Lavorieri per lo più indebitamente fabricati,

6

e contro la forma giuesta dello Statuto, quali col pretesto del buon mercato hanno più spatio di quelli, che sono fabricanti canonicamente. Per tanto volendo anche in questa parte giovare al Publico, & al Privat, si prohibisce a qualsisia essercente la Professione di Orefice il dare in avvenire da vendere, o in qualsivoglia altro modo contrattare qualsisia

forte di Lavoriere d'Oro, o d'Argento a detti Rivenditori, Ricenditrici, o qualsivoglia altra Persona, sotto pena della perdita della robba, e di Scudi venticinque per ciascuna volta, d'applicarsi per la metà a Luoghi Pij, e l'altra metà all'Accusatore, & Essecutore, conforme altre volte fù per publico Bando determinato dal Sig. Cardinale Barberino Legato sotto li 16 di Novembre 1613 e rispetto alli Rivenditori, ò rivenditrici, sotto la pena contenuta nel Capitolo 20 dello Statuto, e Proviszione publicata li 18 Giugno 1680.

Settimo. Quando a' Lavorieri d'Argento si ordina, e stabilisce, che debbano continuare a lavorarli, come si è praticato fino ad hora, cioè quelli della lega delli Lavorieri di Roma, in bontà d'oncie dieci, e denari 22. per libra, e quelli della lega di Bologna, in bontà non minore d'oncie 9. e denari 20, e che li prezzi di Roma espressa si sopra per Lire 5. 3. l'oncia, e

7

rispetto à quelli della bontà fusono assegnati al raguaglio de' prezzi, che pratica la publica Zecca, dalla quale viene al presente valutato l'Argento sino in ragione di Lire 5. 4. 8. 8/11 l'oncia, e di più si sono anche assegnati a detti Orefici bolognini sette, e denari sette per ogni oncia di Lavoriere della bontà sudetta di Roma, che in tutto sono le sudette Lire 5.3. l'oncia, e bolognini sei, e denari nove per ogni oncia in quelli della bontà predetta di Bologna, che sono in tutto le sudette Lire 4.12.6. per le spese, calli, e lucro come si è praticato si sopra nell'oro, e ciò in conformità della solita pratica inveterata, e si conferma lo Statuto al Capitolo 23. circa il Bollo, e Saggio da farsi de' sudetti Lavorieri.

E perche accade alla volte, che capitano Lavorieri d'Argento usati non bollati di bella, e buona fattura, che sono da tenersi, mà qualche volta per poco fuorio della bontà non possono essere bollati alla bontà di Roma come Laborieri nuovi, si concede nondimeno il poterli tenere, fatto però che ne sia il Saggio da publici Assaggiatori, conforme dispone lo Statuto nel Capitolo 23. & intagliata che sarà la bontà dell'Argento sopra li medesimi Lavori di qualsivoglia peso, che non saranno alla giusta misura de' Lavorieri di Roma, per doverli poi esitare

8

in confomità del suo giusto valore a raguaglio come sopra; Dichiarando, che li sudetti Lavorieri usati siano veramente tali, e non lavorati in Bologna, dal giorno della publicatione della presente riforma, altrimenti trovandosi, che fossero lavorati in bologna

dippo il sudetto tempo, chi gli haverà, incorra nella perdita di essi Lavorieri, e nella pena di Lire cento d'applicarsi come sopra, e Chi gli haverà lavorati nelle pene, come nel sudetto Capitolo Terzo.

Ottavo. Et accioche una tanto insigne Arte sia essercitata sempre da Persona fedeli, & honorate, si ordina, e stabilisce, che alcuno, tanto terriere, quanto forastiere non possa tener, che una Bottega aperta, e Chi di essi vorrà da quì avanti aprire Bottega di Orefice, ò di Gioigliere in questa Città, o Legatione, debba in effetto haver prima sodisfatto intrieramente non solo à quanto dispone lo Statuto nel Capitolo 22. e con dare idonea figurtà, da obligarsi insolido con lui per la somma di Scudi trecento d'oro, di essercitare l'Arte da huomo da bene, e di sodisfare pienamente li Statuti dell'Arte, mà prima debba havere fatto isperienza sopra la Casa dell'Arte, di essere veramente pratico Perito di quanto occorre all'essercitio dell'Arte, e così il tutto debba essere aprovato da tutto il consiglio con voti segreti per legitimo partito alla forma, e come

9

dispongono li Statuti dell'Arte sotto la Rubr. 6. vers. tutti li partiti. E chi per il passato non havrà dato detta figurta, sia tenuto il darla alla forma sudetta, e senza, questo non possa tenere Bottega aperta. Et in oltre quanto a forastieri haver anche pagato in contanti scudi dieci d'Oro per una sol volta per recognitione, e per regalo alla Compagnia de gli Orefici alla forma dello Statuto.

Nono. E perche si potrebbe dare, che qualcheduno per isfuggire l'osservanza del sudetto Capitolo 8 potrebbe valersi del nome di qualchedun'altro già adnesso à potere aprir Bottega di Orefice, o di Gioigliere in questa Città, e Legatione di Bologna, e rendere delluso il sudetto capitolo. Per tanto con il presente si proibisce a Chi si sia, tanto del Consiglio, quanto obediente della sudetta Compagnia degli Orefici, che da hoggi in avvenire non ardisca prestare il propio nome à servitio tanto de'forastieri, quanto de'terrieri, sotto pena, in caso che fosse scoperto contrafaciente, di dover pagar del propio la pena sudetta di Lire cento di quattrini, d'applicarsi come sopra, & essendo uno del numero anche della perdita del luogo del Consiglio di dett'Arte.

Et in oltre, che li Maestri, che accetteranno nella loro Bottega alcun Lavorante si terriere, come forastiere, debbano nel termine nel termine prescritto nello

10

Statuto al Capitolo 21. Denonciarlo à gli Atti del Notaro della Compagnia, sotto pena alli contrafacienti, di Scudi 10. d'Oro, d'applicarsi come sopra, confirmando in ogni altra parte la dispositione del Capitolo sudetto.

Derogando perciò à qualsivoglia cosa sin qui fatta, che potesse dirsi contraria alle presenti Additioni.

Die 28. Aprilis 1687

Congregatis Illustrissimis DD. Reformatoribus Status Libertatis Civitatis Bononia in Camera Eminentissimi, ac reverendissimi D. Cardinalis Legati in numero XXVI, in eius presentia, ac de ipsius consensu, voluntate infrascriptum partitum interisos positum, legitime obtentum fuit videlicet.

PATRES CONSCRIPTI. Capitula, & Provisiones, de quibus supra à Dominis Aurificum Arti Praefectis allata, & Statuto

11

Artismet adenda super regulatione Operum Auri, & Argenti, alisque ad Aurificum Artem pertinenti per suffragia omnia fex, ac viginti affirmativa approbarunt.

Ita est Cosmus Gualandus Illustris. Senat. Bonon. Secret.

In Bologna, per l'Erede di Vittorio Benacci
Stampatore Arcivescovale

IV. Inventario de los bienes enviados por el Papa Benedicto XIV entre 1740-1757 a la Catedral de Bolonia

(A.A.B. Sagrestia e Tabularia di San Pietro, B. 101, Inventari, fasc. 9, Inventario di tutti li supellettili, Vasi d'oro, et Argento, Donati da N. S. Papa Bened. XIV a questa Metrop^a: dopo la sua esaltaz^{ne}. Al Pontificato descritti, e da descriversi d'Anno in Anno secondo furono, e respetivamente verano consegnate, 1740-1758)

Inventario di tutti li suppellettili, Vasi d'Oro, et Argento & donati da N.S. Papa Bened^{to} XIV à questa Metrop^a: & dopo la sua esaltaz.^{ne} al Pontificato descritti, e da descriversi d'Anno in Anno secondo furono, e respetivamente verano consegnate.

Addi 21 Agosto 1750

Inventario di tutti gl'apparati Sacri, Calici, Reliquie, Vasi d'Oro, Argento, e metallo ed altri Aredi mandati in dono dalla Santità di N.S. Benedetto XIV Sommo Pontefice, ed Arcivescovo di Bologna à questa Sua metropolitana, dopo la di Lui gloriosa esaltazione al Pontificato descritti d'anno in anno secondo la consegna fattasi al Revmo. Capitolo di detta metropolitana mediante il Sig.^e abb.^e filippo Maria Mazzi ministro generale di sua santità, e di questa R. Mensa arcivescovile di Bologna inerendo al Breve espresam.^{te} proibitivo al suddetto Rmo. Capitolo il prestare anche in questo Inventario sotto pena della devoluzione di tutti li sude.ⁱ Aredi a questi RR.PP. della Compagnia di Gesu di S. Lucia spedito da Sua Santità a q^{to} mons^{re} Illmo, e Rmo. Vescovo d'Amatonta in data delle 11 Luglio sudetto.

Nel 1740

Un fuocone d'argento figura ovata cinsinato con due manilioni, e quatro piedi di getto, quale pesa & 77

Un Calice con Patena d'arg.^{to} dorato di peso in tutto & 5 d. =3/4 nella sua custodia coperta di pelle rossa

Quattro pianete, una bianca con fondo di tela d'argento ricamata d'oro, una rosa, altra verde, ed altra pavonazza di tela d'oro, e paramenti ricamente d'oro, con stola, manipolo, borsa, e velo da Calice a ciascheduna, e coll'arma Cardinalizia Lambertini

Quatro Dalmatiche, e quatro Tonicelle Pontificali di Tafferà guarnite di piccolo galoncino d'oro e pizzetto attorno, con cordoni da Camine, guariti, coturni, e sandali il tutto corrispondente ad ogni'uno de sudetti quatro coloni

Un Piviale di Tela d'argen^{to} color bianco, con stolani, e capino ricamato d'oro contorniato di frangia d'oro colle Armi Cardinalizie Lambertini

Due copertoni d'apparati di Lustrino rosso con pizzo d'oro attorno

Altro simile Pavonazzo

Un Gremiale di Tela d'oro colli cantonate, e croce in mezzo ricamato d'oro, e con pizzetto attorno

Una mitra di tela d'arg^{to} riccamata d'oro adornata di gemme colle suddette Armi Cardinalizie de due bendoni

Altra simile senza gemme, e queste due in custodia di pelle rossa tutta dorata coll'Arma Cardinalizia

Altra di tela d'oro in seta gialla riccamata d'argento

Altra mitra di tela d'oro con guardino d'oro attorno

Duce camici fini con suoi amiti, e cordelle di seta

Un Pontificale Romano diviso in trè Tomi Legati in Pelle rossa, con rabeschi ed Arme Lambertini, quali sono entro sua custodia

Altro Pontificale simile per la Settimana Santa

Altro per il Battesimo

Un Canoni di Legatura simile alli trè Pontificale

Un messale Romano

Altro messale da morto

Trè Paniere coperte di seta, una di colo bianco, l'altra rosso, e la terza pavonazzo

Una Reliquia di S. Carlo Borromeo entro ostensorio di Cristallo Legato, e circondato con filograna d'oro con sua custodia di veluto guarnita d'oro foderata di seta bianca, qual pesa col cristallo d. 22 5/8 e si considera che l'oro sia di peso d. 5 in circa

Nel 1741

Un Piviale di grisetta d'Oro ricamato rosso Sto. Lonè, e Capino, e fornito di frangia d'oro colle Armi Pontificie

Una Pianeta con stola, manipolo, borsa, e velo p. Il calice, il tutto con fondo riccamato, e Rabeschi parimente riccamati tutti d'oro coll'arma Pontifizia nella Pianeta

Tre Dalmatiche, ed una Tonicella di grisetta d'oro compagna del Piviale con una stola, e due manipoli e tutto questo ricamato d'oro, con quattro fiocchi, e cordoni ciascuna, e le suddette sono adornate coll'arma Pontifizia

Un calice con sua Patena d'Oro di peso 3:5 7/8 tutto ciselato con arma Pontifizia nel fondo, entro sua custodia di veluto rosso guarnita d'oro

Un faldistorio colle sue estremità, e piede di getto d'argento con due armi Pontifice, e Crociera di ferro violetto, suo Copertore, e due Cuscini tutti di Gangio d'oro, con galloni, e quattro fiocchi d'oro ciascun cuscino, e netto da pesa 26:7 l'argento

Un Pontificale per le funzioni della Settimana Santa diviso in due Tomi, un Canone, e tredici messe separate, chi in tutto sono Libri sedici stampa d'Urbino, coperti di Crespollino giallo con rabeschi dorati, e Arma Pontificia impressa a Oro in ogni Cartone de suddetti sedici Libri

Nel 1742

Due Reliquiari d'Argento di getto compagni in qualchi sua parte dorati, uno de quali contiene un vasetto di Cristallo con entrovi Limatura della Catena di S. Pietro, ed il

secondo altro simile vasetto con Limatura della Catena di S. Paolo, ed a piedi delle medesime vi sono le solite Insegne Pontificie, quali Reliquiari pesano assieme con tarra 19:6, e netti da tarra si considerano pesare 16

Tre vasi d'Argento colli coperchi posti a vite, quali hanno li manichi, becchetti, ed Armi Pontificie il tutto dorato, e più trè fiaminghe d'Argento brunite, quali colli vasi servono per li ogli sacri nel Giovedì Santo, il tutto entro Custodia coperta di Pelle rossa dentro, e fuori, e di dentro con passamano d'Oro guarnita, e tutto l'Argento pesa 40. D. 3

Un Pallio per l'altar maggiore di basso rilievo nel mezzo rappresentante S. Pietro mezza figura e ne due Lati l'Arma di N.S. con figure rappresentanti angeli, il fonso, e Rabeschi tutto pieno d'Oro filato, e Lammetta

Un Panno d'arazzo rappresentante il Salvatore chi dice a S. Pietro Passe oves meno, ed altre figure, cioè li apostoli, ed alcune Peccorelle, con cornici attorno, ed arma Pontificia di sopra il tutto del medesimo arazzo

Altro Panno d'arazzo, o sia stratto grande da coprire la scalinata dell'altar maggiore dalla parte d'avanti chi rappresenta rabeschi, e fiori colla mentrovata Arma Pontificia nel mezzo

Due piccoli Panni d'arazzo da stendersi sotto il faldistorio

Nel 1743

Una Pianeta di Tela d'Oro in Seta rossa, con stola, manipolo, brosa, e velo coll'Arma Pontificia, il tutto ricamato d'Oro

Un Trono Pontificio di Tela d'Oro in Seta gialla guarnito di galloni, e frangie d'Oro colle soprascritte armi, cioè una nella parte d'avanti, ed altre due ne due laterali

Nel 1744

Una medaglia d'Argento cisellata rappresentante la nascita di N.S., ed adorazione de Pastori con cornice, ed altro ornamento di metallo dorato il tutto fornito di vari rabeschi, fiori d'argento, e gloria sopra di getto d'argento con crocefisso nella sommità, e due cornocopi di metallo dorato, entro una custodia coperta dentro, e fuori di Pelle rossa, e l'argento si figura di peso in circa 12: d: 6.

Un Baccile d'argento dorato, e suo bocale d'avorio d'un pezzo solo su'e intagliato un storia sagra quale è di finissimo lavoro, ed il suddetto Bocale e Legato sotto, e sopra d'argento dorato quale coll'avorio pesa 3. D. 9. Ed il Baccile, e di peso 3. D. 10. L'uno, e l'altro stanno (...) in due custodie coperte dentro, e fuori di Pelle rossa

Un Calice con Patena d'argento dorato di peso 3:1 entro custodia di pelle rossa dorata a rabeschi, e foderata di seta color celeste con guardino d'oro

Una Piside d'argento dorato che pesa 12. D = ½ in custodia simile a quella del suddetto claice, con suo copertore bianco di tela d'arg.¹⁰ gallorato e guarnito d'Oro

Un apparato a trè, cioè Pianeta Dalmatica, e Tonicella, due stole, e trè manipoli, tutto di Tela d'argento ricamato, e gallonato d'Oro colle armi Pontificie ed ogni apparato, con borsa, velo da Calice, e velo umerale di seta bianca ricamata d'oro con quattro fiochi, tonicella e Dalmatica

Un paio Guanti di seta bianca e d'oro

Altra Pianeta bianca coll'Insegna Pontificia con suoi finimenti, ed ogni cosa di tela d'arg^{to} ricamata d'oro

Un Gremiale vescovile di tela d'arg^{to} ricamato d'oro con pizzetto attorno

Una Dalmatica e Tonicella di taffetà bianco ad uso vescovile guarnite di piccol riguardino d'oro

Nel 1745

Un Baldacino di Tela d'argento ricamato d'oro il di cui cielo, è guarnito di ricchi galloni, e raschi d'oro nel mezzo, ed in caduno delle cantonate le armi di Sua Santità colorite, e riccamente tessute d'Oro con due fiocchi, e cordoni posti ad ogni una delle suddette cantonate. Il cielo superiore è composto di galloni e riccami d'oro a somiglianza dell'altro suddetto sia nel mezzo, che nelle quattro angoli, senza però le Arme: attorno vi è una cornice di legno tutta intagliata, e dorata con ordine doppio di Bandinelle, cioè dentro, e fuori tutte ricamate d'Oro, e frangie ad ogni'una d'esse, tra l'una, e l'altra casenta di Bandinelle il Lungo del Baldachino vi sono otto aste di legno fatte alla troiana intagliate sopra della metà, e tuttet dorate

Una Pianeta Dalmatica, Tonicella, due stole, rè manipoli, Brosa, e Velo da Calice, tutto di Tela d'Oro in Seta rosa ricamente, e gallonatè d'Oro, è Lammetta, colle Armi Pontificie

Una Cassa, o sia urna di metallo dorato con fondo in più luoghi fornito di Pietre, e questa contiene il Corpo di S. Proco martire

Un pezzo di metallo dorato fatto a fiamma entro cui si pone una lucirna, che arde d'avanti le Reliquie del suddetto Santo

Nel 1746

Una Cassa con sottopiede, e croce sopra, tutto coperto di Lamina d'argento basso rilievo, quali serve per l'anno sepolcro, fornita nella parte interiore di Tela d'argento, rinata pure di gallone d'argento, e si considera, che l'argento ascendi al peso in circa di 30

Un Calice d'Oro e sua Patena simile di peso 4:5 entro sua Custodia coperta di Perre rossa al di fuori dorata, e foderata di dentro di veluto rosso guarnito d'oro

Altro Calice di Cristallo di monte, cioè Cappa esteriore, e piede di cristallo, colla coppa interiore due Legature, giro nel fondo del piede, e Patena in tutto d'Oro chi figurasi di peso 1 entro custodia di veluto color pponso trinata d'oro foderata di raso rosso

Una Pisside composta parte d'argento dorato, e parte d'ambra fatta a unbeschi con sua custodia tutta coperta di Pelle rossa, e pesa la medesima assieme coll'ambra 12: d : 11 ½

Un Pettorale, che consiste in uno smeraldo grande figura ovata nel quale da una parte sono intagliate a risalto le due teste de SS. Pietro e Paolo, e dall'altra l'effigie di Sua Santità con Puttini, ed il suddetto smeraldo contorniato di 14 Rubini, e 54 Brillanti da tutte due le parti attaccate al predetto Pettorale nella parte superiore vi sono due spille d'oro curante per porlo nella Legatura del Piviale, e questo entro custodia di veluto torchino foderata di Seta con cerniera ed ancino d'argento, e passamano attorno pure d'argento

Un Ombretta di gangio d'Oro guarnita di gallone, e fiocchetti d'Oro con sopra un Salvatore che sta a sedere su un mondo con croce in mano tutto di getto d'argento, e la Croce dorata L'asta dell'Ombrella, è di Ebano rosso circondata di filetto d'argento dalapo a piedi colle legature d'avorio nelle estremità, ed in messo

Una Reliquia del B. Nicolò Albergati entro Reliquiario di Legno dorato Lavorato di finissimo intaglio, chi sembra metallo gettato, e (...) in una custodia che rappresenta un Breviario con Cartoni dorati, ed Arme Pontificie

Nel 1747

Un quadro grande dipinto rappresentante il B. Nicolò albergati con cornice di legno fatta alla Romana, ed Intagliata, e cartella di sopra di legno tutto dorato

Un Ostensorio d'argento dorato, fornito nella sfera, e piede dalla parte d'avanti d'una quantità di Pietre minerali di diversi colori, e diversa grandezza, in Custodia di Pelle rossa foderata di seta

Altro Piede, e Balaustro per la sfera del medesimo Ostensorio tutto di Rame dorato

Quattro Lanternoni d'argento con asta coperta d'argento per la Processione del Ssmo, quali in tutto pesano netti da tarra circa 38

Un Apparato di Tela d'Oro in seta rossa, cioè Piviale, Pianeta, Dalmatica, Tonicella, trè stole, trè manipoli, e Borsa tutto ricamente in ogni parte d'oro colle Armi Pontificie, e quattro fiocchi

Due Copertoni d'apparati

Altri due da messale

Un altro per il Legilio da coro

Altro da taldistorio

Un Gremiale vescovile

Due coscini da altare con quattro fiocchi per ciascuno

Tutti di tela d'oro compagni al Piviale ed apparato nel ricamo d'Oro

Velo umerali di Lustrino cremisi ricamato d'oro attorno, e pizzetto, col Gesu in mezzo

Un Cordone da Camice di seta rossa ed oro

Dalmatica, e Tonicella vescovile di Taffetà cremesi fornite di guardino d'oro

Un Paio guanti rossi forniti d'oro

Un Paio di sandali di Tela d'oro ricamati di lammeta d'oro

Nel 1748

Quattro Panni d'arazzo per le cantorie rappresentanti figure, ornati, rabeschi, testoni ed altro

Nel 1749

Una Croce grande arcivescovile tutta d'argento dorato entro custodia di Pelle rossa dorata, e foderata di tela bianca parte imbutita, qual Croce netta da Tarra pesa 5 d:8

Un Bastone Pastorale tutto d'argento con riscio e varie legature dell'asta di getto d'argento in custodia coperta, e foderata di pelle rossa e tutto l'argento, e di peso 9: d:12

Un Secchietto con aspersorio d'argento dorato di peso 5: d 4: $\frac{1}{2}$ fatto di nobil lavoro, il tutto e in custodia di Pelle rossa al di fuori dorata, ed arma Pontificia

Un apparato in terno di Damasco cand'ombrato foderato di Taffetà quell'oro, con stole, manipoli, borsa, e velo da calice

N.º 6: Pianete di Damasco cand'ombrato foderate di taffetta giall'oro, con i suoi finimenti

N.º 6: Pianete di mobilta cand'ombrato foderate di taffetta come sopra

N.º 6: dette di Damasco cremisi foderate di taffetta cremisà

N.º 6: dette di nobilta cremisi foderate come sopra

N.º 6: dette di Damasco verde foderate di taffeta verde foderate di taffetta verde

N.º 6: dette di nobilta verde foderate come sopra

N.º 6: dette di Damasco pavonazzo foderate di taffetà Pavonazzo

N.º 6. dette di nobilta pavonazza foderate comesopra

N.º 6. dette di Damasco nero foderate di taffetta nero

N.º 6. dette di nobilta nera foderate come sopra

Il tutto e guarnito di Gallone, e riguardino d'oro

N.º 6. Camici nobili con Pirri di milano fatti a testone e suo Lustrino nero sotto

N.º 6. Amiti compagni con cordelle di seta cremisi

N.º 12. Camici civili con suoi Pizzi

N.º 12. Amiti compagni con sue cordelle

N.º 6. Cordoni fatti a spina con suoi fiocchi

N.º 12. Cordoni con suoi fiocchi

N.º 80. Purificatori

Nel 1750

Un Crocefisso d'avorio su un asta di marmo nero che forma croce, qual è incassata in Rame dorato, con serafini compagni nell'estremita de trè Brazzi della Croce, chi e unita al piede mediante un serpente dorato, qual vagamente la circonda, e sopra il medesimo e collocata una testa da morto parimenti dorata: Il Piedestallo è composto di diversi marmi fini con ornamenti, ed arma Pontificia di metallo dorato

Un Incensiere d'argento dorato di vaga simetria con ricche catene ancor esse dorate, e senttelins d'arg^{to} dorato nella parte interiore, e questo pesa 7 d 11 $\frac{1}{2}$ in Custodia di Pelle rossa dentro e fuori

Una Navicella, e Cocchiarino di peso 12 d 11 $\frac{1}{8}$ d'argento dorato simile di lavoro al suddetto toribolo in custodia compagna

Un Secchietto per l'acqua santa fatto a conchiglia d'argento dorato di getto e manico fatto a mezza Luna di peso 7 d 7 $\frac{1}{8}$ in sua custodia simile alle altre

Un aspersorio liscio d'argento dorato con aquila al piede, e cordoncini sotto, e sopra, il tutto d'argento dorato di peso d 10 6/8 in custodia simile alle soprascritte

Un Rituale Romano coporte di Cartoni di veluto cremisi con getti d'argento dorato rappresentanti due armi Pontificie, Puttini, ed altri ornamenti con segnacoli di seta rossa, a capi de quali vi sono ballottine d'argento dorato e figura l'argento di peso 2 circa in custodia simile alle altre

Nel 1751

Una Rosa d'Oro consistente in un Piede basso rilievo cesilato a tre faccie con trè armi Pontificie con trè sotto piedi il tutto d'oro di peso d 35 6/8 = 10 netto da tarra, cioè dall'anima di legno

Il Tronco sopra il suddetto Piede, chi forma tutta la Rosa d'Oro, che si dirama in cinque rami quali sono d'argento dorati, e contengono tutti insieme dodici Rose tutte d'oro, ed in quella di mezzo vi è un zafirro, e foglie cento ventinove pure tutte d'oro, di peso le Rose, e foglie d 25 1/8

Che in tutto fra il Piede, Rose e foglie pesano d 60 5/8

E questa in sua Custodia di legno coperta di barrana rossa con armi Pontificie, due serrature, e chiave e diversi raberschi dorati, et al di dentro foderata di pelle damaschina

Nel 1753

Sei Candelieri e Croce d'Argento tutti di getto triangolati li Piedi de quali sono lavorati a migliore perfezione consistenti in foglie, cartelle, architettura e puttini che reggono l'Arme di Nro. Sig. nel piede della Croce vi è un Ornato d'Argento dorato con dentro il Ilmo Legno della Croce, con Cristallo davanti, il tutto di peso 425 d 4

Sette Zocide di bronzo dorato con due ordini di lavoro, che servono di base alli sudetti Candelieri e Croce

Un Palio d'Argento con metalli dorati e nel mezzo un basso rilievo d'Argento rapresentante Gesu Cristo, che da le Chiavi a S. Pietro con tutti gl'apparati, e nelle testate vi sono le due messe di metallo dorate con diversi ornamenti, e nel basamento vi è un cornicione di metallo dorato con foglie di Argento et il peso dell'Argento ascende a 174

Nel 1754

Calice d'Oro con sua Patena centinato et ornati con medaglie rapresentanti la Passione di Nostro signore gesu Cristo, con trofei alusivi alla med^{ma}, con tre virtù Teologali, Fede, Speranza e Carita, in costodia damaschino cremesi a Oro, e dentro foderata di veluto cremese con trinetta d'Oro

Due statue d'Argento de SS. Apostoli Giacomo e filippo con Piedestalli di Bronzo dorati e testoni di fiori nelle cantonate, ed arme Pontificie nel mezzo, tutti d'argento. La Statua di S. Giacomo pesa 41 d ½ e quello di S. Filippo 42 d 8 l'Argento de piedistalli si figura (...)

Nel 1755

Un mobile scalino, detto scaffetta per l'Altare Maggiore di tondo Lapislazuli con rabeschi e fiori di metallo dorato, e trè Medaglie d'argento in bassi rilievi rapresentanti l'una S. Pietro, quando disceso dalla Nave sull'acqua temette di sommergersi, e l'altra due la Fede e la Religione con di più l'Arme di N.S. nelle due parti laterali. Tutto il Gradino viene

contornato da cornice d'Argento. Il peso dell'Argento in detto scallino ascende a 76: d 7: ed il corsto di questo scalino, compreso il lapislazoli, argento, doratura e fattura ascende a 4604: 70 come da nota dell'Artefice Sig. Angelo Spinazzi

Nel 1756

Due Mobili torcieri triangolati, d'argento con bocaglie di mettalo dorato e zoccali pure di metallo dorato. Il peso dell'Argento in questi torcieri e di 557:4:6 ed il costo di tutto ascende a 12143:49, come da dell'Artefice Sig. Angelo Spinazzi

Due Panni d'arazzo per li ultimi due borretti compagni d'altri due mandati da Sua Santita nell'anno 1748

Nel 1757

Un freggio di veluto contornato di galone d'Oro con ricami d'oro alle contornate e coll'Arme di Sua Santità e Lettere paramenti d'Oro, esprimenti Benedictus Papa XIV, qual fregio serve di Ornato al Palline d'Arazzo mandado l'anno 1742

Card. Malvezzi

(...)

V. Carta al Cabildo de la Catedral de Bolonia con motivo de la concesión de la Rosa de Oro por parte de Benedicto XIV en 1751

(B.S.G.P.B. Benedicto XIV, *Lettera Della Santità Di Nostro Signore Papa Benedetto XIV Al Capitolo E Canonici Della Chiesa Metropolitana Di Bologna Con Cui Accompagna Il Dono Della Rosa D'oro Mandata Dalla Santità Sua Alla Medesima Chiesa Metropolitana* (Roma: Stamperia della Rev. Camera Apostolica, 1751)

LETTERA
DELLA
SANTITÀ DI NOSTRO SIGNORE
PAPA
BENEDETTO XIV
AL CAPITOLO E CANONICI
DELLA
Chiesa Metropolitana di Bologna
CON CUI

Accompagna il dono della Rosa d'Oro mandata dalla Santità Sua alla medesima Chiesa
Metropolitana

In Roma, MDCCLI

Nella Stamperia della Rev. Camera Apostolica

Dilectis Filiis Capitulo e Canonicis nostrae Metropolitanae Ecclesiae Bononiensis

BENEDICTUS

PAPA XIV

Dilecti Filii, Saluten e Apostolicam

Benedictionem.

Nella prossima passata Domenica quarta della corrente Quaresima, nella quale si canta dalla Chiesa il Laetare Hierusalem, seguitando il costume de' nostri Predecessori, abbiamo nella Camera de' Paramenti benedetta la Rosa d'oro, funzione che una volta facevasi da' Sommi Pontefici nella Chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, come molto bene dimostra il moderno Padre Abbate Befozzi *nella Storia della detta Basilica al cap. 20*. Ove di più aggiugne, che nel tempo della residenza de' Papi in Avignone non avendo essi potuto benedire la Rosa nella Chiesa di Santa Croce di Roma, ritornati dipoi alla sua Romana residenza, ritennero il costume di fare la Benedizione nella Camera de' Paramenti come erano stati soliti di fare, quanto erano in Avignone.

La funzione è stata fatta da Noi nella predetta Camera de' Paramenti, avendo recitate le consuete Orazioni, avendo unta la Rosa d'oro con balsamo, avendovi posto sopra il muschio tritato, avendola incesata, ed avendola aspersa conll'acqua benedetta; Che è quanto viene prescritto nel Libro de' riti Ecclesiastici, o sia della Sacre Cerimonie della Chiesa Romana, che viene attribuito a Cristofaro Marcello Arcivescovo di Cordu: Con questo solo divario, che leggendosi nel detto Libro, che dopo la Benedizione, nell'andare che fa il Papa dalla Camera de' Paramenti alla Cappella, porta nella mano sinistra la Rosa, benedicento il Popolo colla destra = *Manu sinistra a Rosam gestans, dextera benedicens progreditur ad Capellam* = Noi siamo andati dalla Camera alla Cappella, abbiamo assistito alla gran Messa, abbiamo fatto collocare la Rosa sopra l'Altare; ma nell'andare alla Capella non l'abbiamo portata nella mano sinistra, benedicendo colla destra; avendola fatta portare avanti di Noi da un Chierico di Camera; Imperocchè essendosi da qualche tempo in quà introdotto l'uso di collocare la Rosa d'oro benedetta sopra un nobile e grande piedistallo, non vi è Uomo, per robusto che sia, che la possa portare nella mano sinistra, e benedire colla destra, richiedendosi l'aiuto di ambedue le mani per poterla portare.

Nel citato Libro delle Cerimonie della Chiesa Romana dicesi che alcune volte questa Rosa d'oro viene dal Papa regalata a qualche illustre Personaggio presente, ed altre volte è trasmessa à qualche illustre Presonaggio assente. Il nostro Pontefice Alessandro V. Nell'anno 1410, passando per Bologna, ove anche morì, fece la Benedizione della Rosa d'oro nella Chiesa di S. Petronio, e la regalò al Marchese Nicola d'Este, che era presente alla funzione, come attestano il Sigonio nel *Suo Libro de' Vescovi Bolognesi*, il Masini nella *Sua Bologna perlustrata*, l'Alidosio nel *Suo Libro de' Sommi Pontefici, Cardinali, Arcivescovi, e Vescovi Bolognesi*, Celto Falconi nelle *Memorie storiche della Chiesa di Bologna (...)*.

Carlo Cartari, nome noto fra gli eruditi, era Decano del Collegio degli Avvocati Concistoriali nel templo, in cui dalla felice memria di Clemente XI. Noi summo ad esso ascritti. Ha Carlo composte varie Opere. Fra le altre ve n'è una intitolata della Rosa d'oro. In essa ha investigata l'origine della funzione, ma con que'monumenti, che erano scoperti al suo tempo. Quello, che v'è di particolare nell'Opera, è un Catalogo puntuale, e ben fatto, di tutti que' sovrani, Re, Regine, Principi, Principesse, e Chiese, alle quali dai Sommi Pontefici si è fatto il regalo della Rosa d'oro. Fra le altre chiese, alle quali è stato trasmesso il detto regalo, si vede descritta la nostra Metropolitana di S. Pietro. Il regalo

le fu fatto dal nostro degnissimo Concittadino Gregorio XIII, che spedì à Bologna Monsignore Vincenzo Bolognetti suo Cameriere Segreto, che portò, e presentò il regalo, nel tempo in cui era Arcivescovo la sempre rispettabile memoria del Cardinale Gabbriello Paleotti: e questa è quella Rosa, che ancora oggidì si spone nella quarta Domenica di Quaresima sopra l'Altare Maggiore della Metropolitana nella celebrazione de' Divini Uffici, e Messa solenne. Quanto in quella occasione fosse fatto in Bologna, si può vedere nella Storia del Vizzani, nelle Memorie storiche del Falconi (...).

Riconoscendosi con tutta buona fede, benchè uguali nella dignità, inferiori nel merito al nostro degno Concittadino Gregorio XIII., abbiamo però deliberato col di lui esempio di aggiungere agli altri contrassegni, che abbiamo dati, di tenero divoto affeto alla nostra Metropolitana, all nostra Patria, il regalo ancora della Rosa. Doniamo dunque alla nostra Metropolitana la Rosa d'oro da Noi benedetta, come abbiamo detto poc'anzi, nella prossima passata Domenica quarta di Quaresima. Eleggiamo portatore di essa Monsignor Paolo Zani Nostro nobile Concittadino, e nostro Cameriere Segreto. Ad esso si daranno le solite istruzioni di queanto dovrà fare. Essendo Noi per anche Arcivescovo di Bologna, e vedendoci in stato, il che molto si pesa, di non poter più rivedere nè la nostra Chiesa, nè la nostra Patria, crediamo superfluo l'additare ciò che avremmo fatto in simile congiuntura, se dal Papa fosse stato mandato a Bologna il regalo della Rosa d'oro, essendo Noi semplice Arcivescovo di Bologna. Tampoco non esigiamo, che si faccia quanto fu fatto nel tempo di Gregorio XIII, essendo pur troppo i tempi mutati, e non essendo paragonabile lo stato d'allora con lo stato presente. Quello, che a Noi basta, tal che il di più ci dispiacerebbe, si è, che la funzione si faccia nel giorno di S. Pietro Titolare della nostra Metropolitana, in cui si fa solenne Cappella coll'intervento de' Magistrati, e che la Rosa d'oro da Noi regalata si esponga ogni anno nella quarta Domenica di Quaresima nell'altare Maggiore, nel tempo de' Divini Uffici, e Messa, unitamente con quella donata dal Pontefice Gregorio XIII (...)

Ed eccovi, o Dolitti Figli, quanto abbiamo creduto d'espervi in questa Nostra Lettera, non per far pompa d'erudizione, ma acciò sappiate, e siate ben'intesi del pregio del Nostro reglo: *Non numeri estimanda est quantitas, sed altioris significationis qualitas interpretanda*: sono parole del Nostro Predecessore Calisto III. Nella sua Lettera scritta a Carlo Re di Francia, quando gli mandò il regalo della Rosa d'Oro (...)

Datum Romae apud s. Mariam Majorem die XXIV. Martii MDCCLI. Pontificatus Nostri Anno Undecimo

VI. Inventario de la Sacristía del Real Colegio de España en Bolonia de 1789

(A.R.C.E.B. Inventario delle Robe, Mobili, Argenterie, Apparati, Arredi Sacri, ed altro, esistenti nella Chiesa e Sagristia di S. Clemente Papa, e Martire dell'Almo Reale Collegio Maggiore di Spagna in Bologna, 1789)

Nel Nome di Dio. Adi 30 Marzo 1789

Inventario delle Robe, Mobili, Argenterie, Apparati, Arredi Sacri, ed altro, esistenti nella Chiesa, e Sagristia di S. Clemente Papa, e Martire, dell'Almo Real Collegio Maggiore di Spagna in Bologna

-Argenteria-

~~Sei Candeglieri grandi per l'altar Maggiore con sue Copertine di Tela gialla.~~ (donati dal Collegio al Justtico di Bologna in occasione della venuta dei francesi nel mese di luglio de 1796)

~~Due detti piccoli per detto Altare, con Armi del Collegio, con sue Copertine di Tela simile~~
Lampada grande per l'Altare Maggiore

(Adi 26 marzo 1799, di detti piccoli candelieri furono consegnati al Sig.^{or} Giacomo Galvani ... con la lampada d'argento d'ordine del Sig.^{or} Rettore)

Un calcedrino per l'Acqua Santa, con suo Aspensorio

Un Toribolo, con Navicella, e sua Cocchiarino

Due piccole Bacilette per le Ampoline (una delle quali e presso il Sig.^{or} Rett.)

Due ampoline di Cristallo Boemia, legate con lavoro d'Argento

Un Croce da Tabernacolo, che la facciata d'avanti, è d'Argento, en il Crocefisso, Raggi, e Titolo sono si Bronzo dorato

Un calice grande di nobile manifattura moderna, con sua Patena, con Custodia di legno coperta di pelle rossa

Altro Calice ordinario con sua Patena

Una Cappretta da Messale, di Pero Nero con filetti attorno, ed altri lavori d'argento

Un Ostensorio per l'Esposizione del Ssmo.

Una Pisside per le Particole consacrate

~~Altra Pisside più piccola come sopra con sua Custodia~~ (valutata dall'argentiere Gambari 788 ... soddisfare l'argentiere e altri lavori fatti Chiesa)

Una Croce d'Argento con Crocefisso d'Argento, con Asta di Rame inargentata

Una piccola Pace d'Argento con Pietà di mezzo rilievo

Una piccola chiavetta d'Argento per il Ciborio

Altra piccola chiavetta d'argento dorata per il Sepolcro

Un Cocchiarino piccolo d'Argento per li calice

Una Reliquia di S. Clemente, e del B. Pietro d'Arbues, con Tabernacolo antico, e sua custodia di legno

Un Campanello piccolo d'Argento, per le Messe

Una Bugia d'Argento, con sua mochetta

Tre Cartelle per l'Altar Maggiore tutte di lavoro d'Argento

Un Crocefisso piccolo, con titolo, e Cantonale d'Argento, su una Croce di Pero Nero

Tre Cartelle ... di Pero Nero, con otto ... d'Argento per ciascheduna

~~Un Bacile d'Argento, ed un Giaretto simile con l'Arma del Collegio~~ (Addi 8 Marzo 1799
Il tutto consegnai in mano del Sig.^{or} economo Giacomo Galvani d'ordine del Illmo. E
Rmo. Sig.^{or} Rettore)

Una Vasettino d'Argento per l'Olio Santo

Una piccola asta d'Argento per li Signature del Missale

TABLA DE FIGURAS

- Fig. 1. Ordenanzas del Gremio de Plateros de Bolonia, 1299, códice miniato nr. 6. Bolonia, Archivo de Estado de Bolonia
- Fig. 2. Ordenanzas del Gremio de Plateros de Bolonia, 1383, códice miniato nr. 23. Bolonia, Archivo de Estado de Bolonia
- Fig. 3. Ordenanzas del Gremio de Plateros de Bolonia, 1572, Bolonia, Biblioteca del Archiginnasio de Bolonia
- Fig. 4. Ordenanzas del Gremio de Plateros de Bolonia, 1672, Bolonia, Archivo de Estado de Bolonia
- Fig. 5. Capilla del Gremio de Plateros de Bolonia, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà
- Fig. 6. San Eloy dando limosna a un pobre, Alessandro Tiarini, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà
- Fig. 7. Muerte de San Eloy, Alessandro Tiarini, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà
- Fig. 8. Tránsito de San Eloy, Alessandro Tiarini, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà
- Fig. 9. San Eloy vence al Diablo, Giacomo Cavedone, 1625, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà
- Fig. 10. San Eloy sana al caballo, Giacomo Cavedone, 1625, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà
- Fig. 11. Báculo pastoral, manufactura florentina, ½ siglo XV, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 12. Cruz, manufactura boloñesa, inicios siglo XVI, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 13. Cruz, manufactura boloñesa, finales siglo XVI, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 14. Servicio para la preparación del Sacro Crisma, 1579, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 15. Diseño nueva sacristía Catedral de San Pedro de Bolonia, ¿siglo XVII?, Bolonia, Archivo Arzobispado de Bolonia
- Fig. 16. Casulla, manufactura romana, ½ siglo XVII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 17. Cáliz, manufactura boloñesa, 1612-1621, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

- Fig. 18. Cáliz, Giovanni y Giacomo Antonio Menegati, 1639-1674, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 19. Cáliz, Giovanni Antonio Vincenti, finales siglo XVII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 20. Cáliz, manufactura boloñesa, 2/2 siglo XVII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 21. Relicario de Santa Ana, Joannes Jacobs, aprox. 1630, Bolonia, Catedral de San Pedro
- Fig. 22. Plato, Francesco Lem, aprox. 1700, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 23. Relicario de los Santos Vitale y Agricola, inicios siglo XVIII, Bolonia, Catedral de San Pedro
- Fig. 24. Relicario de San Apolinar, manufactura boloñesa, 1739, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 25. Relicario del Santo Velo de la Virgen, manufactura boloñesa, 1755, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 26. Relicario de los santos Pedro y Pablo, Bonaventura Gambari, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 27. Marcas Relicario de los santos Pedro y Pablo, Bonaventura Gambari, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 28. Relicario del Beato Niccolò Albergati, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 29. Relicario de San Carlo Borromeo, manufactura romana o napolitana, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 30. Relicario de San Carlo Borromeo, manufactura romana o napolitana, aprox. 1740, Diócesis de Aversa
- Fig. 31. Cáliz, Joseph Politi, ½ mitad siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 32. Cáliz, Inscripción y Marca, Joseph Politi, ½ mitad siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 33. Cáliz, Francesco Beislach, ½ mitad siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 34. Copón, Francesco Beislach, ½ mitad siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 35. Copón, manufactura romana, aprox. 1746, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 36. Cáliz, manufactura romana o veneciana, aprox. 1746, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

- Fig. 37. Ostensorio, manufactura romana, aprox. 1747, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 38. Ostensorio pie, manufactura romana, aprox. 1747, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 39. Ánfora para el óleo santo, manufactura romana, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 40. Bajorrelieve Adoración de los Pastores, manufactura romana, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 41. Aguamanil, manufactura germana (marfil), manufactura romana (plata), siglo XVI (marfil), siglo XVIII (plata), Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 42. Pectoral, Carlo Costanzi, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 43. Acetre, Andrea Valadier, aprox. 1750, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 44. Hisopo, manufactura romana, aprox. 1750, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 45. Ligadura misal romano, manufactura romana, aprox. 1750, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 46. Incensario, Antonio Gigli, aprox. 1750, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 47. Naveta, Antonio Gigli, aprox. 1750, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 48. Altar, Angelo Spinazzi (platero), Filippo Tofani (fundidor), aprox. 1750, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 49. Rosa de Oro, manufactura romana, siglo XVIII, Rímini
- Fig. 50. Bandeja, Giovanni Valadier, 2/2 siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 51. Candelabro (bronce), Giuseppe Boroni, finales siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 52. Cáliz, Giuseppe Boroni, finales siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 53. Cáliz, Giuseppe Boroni, finales siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 54. Aguamanil, manufactura romana, siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 55. Portapaz, Bonaventura Gambari, aprox. 1746, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

- Fig. 56. Portapaz, Bonaventura Gambari, aprox. 1746, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 57. Bandeja, Bonaventura Gambari, aprox. 1746, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 58. Cáliz, Bonaventura Gambari, 1773, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 59. Marcas Cáliz, Bonaventura Gambari, 1773, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 60. Cáliz, Carlo Milesi, siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 61. Copón, Bonaventura Gambari, siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 62. Ostensorio, Taller Gambari, 1774, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 63. Copón, Paolo Casalgrandi, 1786, Bolonia, Tesoro de San Pedro
- Fig. 64. Cáliz, Ludovico Dionigio Malcontenti, 2/2 siglo XVIII, Bolonia, Catedral de San Pedro
- Fig. 65. Campana, Camillo Canali, Bolonia, 2/2 siglo XVIII, Catedral de San Pedro
- Fig. 66. Proyecto Armarios Sacristía, ¿Giuliano Baratta?, 1766, Archivo Arzobispal Bolonia
- Fig. 67. Cáliz, Taller Meller, 1852, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 68. Relicario de San Benedicto Abad (cobre), manufactura emiliana, siglo XVII, Bolonia, Basílica de San Petronio
- Fig. 69. Relicario de la Pasión de Cristo, manufactura romana, siglo XVI-XVII, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio
- Fig. 70. Relicario de San Antonio de Padua, manufactura boloñesa o florentina, aprox. 1668, Bolonia, Basílica de San Petronio
- Fig. 71. Cáliz, Marco Antonio Merlini, 1682, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio
- Fig. 72. Puerta tabernáculo de San Antonio de Padua, Francesco Fanelli, 1666, Bolonia, Basílica de San Petronio
- Fig. 73. Relicario Madera de la Cruz de Cristo, manufactura boloñesa, ½ siglo XVIII, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio
- Fig. 74. Relicario de Santa Rosalía de Palermo, Pasquale Cipolla, 1716-1717, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio
- Fig. 75. Relicario de Santa Rosalía de Palermo (marcas), Pasquale Cipolla, 1716-1717, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio

- Fig. 76. Relicario de San Petronio, Francesco Giardoni, 1742-1743, Bolonia, Basílica de San Petronio
- Fig. 77. Grabado Relicario de San Petronio, Carlo Galli Bibiena (diseñador), Giuseppe Benedetti (grabador), Bolonia, Archivo San Petronio
- Fig. 78. Capilla Aldrovandi, Alfonso Torreggiani (diseñador), 1743-1745, Bolonia, Basílica de San Petronio
- Fig. 79. Cruz procesional, Battista del Gambaro, 1547, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio
- Fig. 80. Cáliz, Cesare Saraceni, inicios siglo XVII, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio
- Fig. 81. Cáliz, manufactura boloñesa, inicios siglo XVII, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio
- Fig. 82. Cáliz, ¿manufactura romana?, siglo XVIII, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio
- Fig. 83. Cáliz, manufactura boloñesa, siglo XVIII, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio
- Fig. 84. Naveta, desconocido, 1580, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 85. Incensario, desconocido, 1580, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 86. Cáliz, Girolamo Corsini, 1685, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 87. Cáliz (marcas), Girolamo Corsini, 1685, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 88. Relicario San Pedro de Arbués, manufactura Boloñesa, 1678, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 89. Iglesia de San Clemente, después de la intervención de 1701-1702, Bolonia, Archivo Real Colegio de España
- Fig. 90. Cáliz, ¿Bonaventura Gambari? ¿manufactura romana?, ½ mitad siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 91. Cáliz, desconocido, 1754, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 92. Copón, ¿taller Gambari?, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 93. Ostensorio, manufactura boloñesa, siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 94. Campana, ¿Camillo Canali?, 1751, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España

- Fig. 95. Vinajeras (plata y cristal de bohemia), ¿Camillo Canali?, 1751, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 96. Sacras (calamina), ¿Matteo Pignoni? ¿Giovanni Gambari?, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 97. Candelabros (calamina), ¿Giovanni Gambari?, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 98. Cruz de altar (calamina), ¿Giovanni Gambari?, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 99. Misal (calamina), ¿Giovanni Gambari?, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 100. Estuche Cáliz, siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 101. Estuche Cáliz (detalle), siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España
- Fig. 102. Farol, siglo XVIII, Bolonia, Real Colegio de España
- Fig. 103. Cubiertos, Vincenzo Caponegri y Gaetano Tombesi, finales siglo XVIII y ½ siglo XIX, Bolonia, Real Colegio de España
- Fig. 104. Cubierto (marcas), Vincenzo Caponegri, finales siglo XVIII, Bolonia, Real Colegio de España
- Fig. 105. Cubierto (marcas), Gaetano Tombesi, ½ siglo XIX, Bolonia, Real Colegio de España
- Fig. 106. Candelabro, ¿Marco Antonio Sartori?, 1752, Bolonia, Real Colegio de España
- Fig. 107. Candelabro (marcas), ¿Marco Antonio Sartori?, 1752, Bolonia, Real Colegio de España
- Fig. 108. Cáliz, Innocenzo Sighicelli, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de los santos Mónica y Agustín
- Fig. 109. Cáliz (marcas), Innocenzo Sighicelli, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de los santos Mónica y Agustín
- Fig. 110. Cáliz, Innocenzo Sighicelli, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de San Gregorio y San Siro
- Fig. 111. Cáliz, Innocenzo Sighicelli, ½ siglo XVII, Bolonia, Bagnarola, Iglesia San Giacomo y San Biagio
- Fig. 112. Bandeja, Joannes Jacobs, 1637, Bolonia, Basílica de Santo Domingo
- Fig. 113. Cáliz, Joannes Jacobs, 1641, Bolonia, Santuario Madonna di San Luca
- Fig. 114. Cáliz, manufactura Boloñesa, 1646-1671, Bolonia

- Fig. 115. Cáliz (marcas), manufactura Boloñesa 1641-1650, Bolonia
- Fig. 116. Incensario, manufactura boloñesa, 1650, Bolonia, Arcoveggio, Iglesia de San Girolamo
- Fig. 117. Naveta, manufactura boloñesa, 1650, Bolonia, Arcoveggio, Iglesia de San Girolamo
- Fig. 118. Aparato Decorativo, Joannes Jacobs, 1625, Bolonia, Santuario Madonna di San Luca
- Fig. 119. Aparato Decorativo (detalle), Joannes Jacobs, 1625, Bolonia, Santuario Madonna di San Luca
- Fig. 120. Relicario de Santa Caterina, Joannes Jacobs, 1625, Bolonia, Basílica de Santo Stefano
- Fig. 121. Relicario de la Venda, Joannes Jacobs, 1626, Bolonia, Basílica de Santo Stefano
- Fig. 122. Relicario de San Ildefonso, Virgilio Fanelli, 1674, Toledo, Catedral Primada de Toledo
- Fig. 123. Relicario San Petronio, Joannes Jacobs, 1625-1640, Bolonia, Iglesia de San Giovanni in Monte
- Fig. 124. Relicario de la Espina, Joannes Jacobs, 1625-1640. Bolonia, Basílica de Santo Domingo
- Fig. 125. Relicario de la Santa Cruz, Joannes Jacobs, 1634, Bolonia, Basílica de Santo Stefano
- Fig. 126. Lámina Virgen con el Niño, Joannes Jacobs, 1646, Bolonia, Colegio de los Flamencos
- Fig. 127. Medalla monograma de la Virgen, desconocido, siglo XVII, Diócesis de Faenza-Modigliana
- Fig. 128. Anillo, desconocido, siglo XVIII, Diócesis de San Marino-Montefeltro
- Fig. 129. Cruz, desconocido, siglo XVII, Diócesis de Faenza-Modigliana
- Fig. 130. Corona, manufactura boloñesa, 1611, Bolonia, Santuario Virgen del Socorro
- Fig. 131. Corona (detalle), manufactura boloñesa, 1611, Bolonia, Santuario Virgen del Socorro
- Fig. 132. Corona, manufactura boloñesa, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de San Bartolomé y Gaetano
- Fig. 133. Cáliz, taller Menegatti, 1648-1674, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro
- Fig. 134. Cáliz (marcas), taller Menegatti, 1648-1674, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

- Fig. 135. Ostensorio, Alessandro Sforza, 1646-1651, Bolonia, Iglesia de San Martino en Soverzano
- Fig. 136. Ostensorio (marcas), Alessandro Sforza, 1646-1651, Bolonia, Iglesia de San Martino en Soverzano
- Fig. 137. Copón, Paolo Riva, 1656, Bolonia, Iglesia de San Agustín
- Fig. 138. Cáliz, Pietro Antonio Calzolari, 2/2 siglo XVII, Bolonia, Iglesia de San Giovanni Battista di Scanello
- Fig. 139. Cáliz, Pietro Antonio Calzolari, 1692, Bolonia, Iglesia de Santa Maria Galliera
- Fig. 140. Cáliz (marcas), Pietro Antonio Calzolari, 1692, Bolonia, Iglesia de Santa Maria Galliera
- Fig. 141. Cáliz, Pietro Zagnoni, 1645, Bolonia, Iglesia de San Girolamo de Arcoveggio
- Fig. 142. Cáliz, Pietro Zagnoni, 1690-1691, Bolonia, Iglesia de San Pablo de Oliveto
- Fig. 143. Cáliz (marcas), Pietro Zagnoni, 1690-1691, Bolonia, Iglesia de San Pablo de Oliveto
- Fig. 144. Escultura-relicario San Felipe Neri, Pietro Zagnoni, 1689, Roma, Convento Santa Maria Vallicella
- Fig. 145. Escultura-relicario Virgen del Rosario, Manufactura boloñesa, siglo XVII, Bolonia, Basílica de Santo Domingo
- Fig. 146. Estudio para relicario, Alessandro Algardi, 1/2 siglo XVII, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Corsini, Volumen 157G2, Inventario 124314
- Fig. 147. Proyecto para ostensorio, Alessandro Algardi, 1/2 siglo XVII, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Corsini, Volumen 157G2, Inventario 124333
- Fig. 148. Proyecto para ostensorio, Ferri Ciro, siglo XVII, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Corsini, Volumen 157G2, Inventario 124332
- Fig. 149. Proyecto para ostensorio, Giacomo Laurentiani, 1632, Madrid, Real Biblioteca de Madrid, PAS/47, Opere per argentieri et altri
- Fig. 150. Ostensorio, Pietro Zagnoni, ¿1694?, Bolonia, Iglesia de San Nicolò de Monte Acuto delle Alpi
- Fig. 151. Ostensorio (marcas), Pietro Zagnoni, ¿1694?, Bolonia, Iglesia de San Nicolò de Monte Acuto delle Alpi
- Fig. 152. Busto de San Aurelio, Zanobio Troni, 1725, Ferrara, Museo della Cattedrale
- Fig. 153. Ostensorio, Zanobio Troni, 1741-1743, Bolonia, Iglesia de San Girolamo de Arcoveggio
- Fig. 154. Ostensorio, Zanobio Troni, 1770, Bolonia, Iglesia de San Giacomo Maggiore

- Fig. 155. Ostensorio, Zanobio Troni, 1762, Bolonia, Iglesia de San Lorenzo de Castiglione dei Pepoli
- Fig. 156. Ostensorio, Marco Antonio Sartori, 1750-1784, Bolonia, de San Sebastian de Renazzo
- Fig. 157. Ostensorio (marcas), Marco Antonio Sartori, 1750-1784, Bolonia, de San Sebastian de Renazzo
- Fig. 158. Ostensorio, Camillo Canali, 1761, Bolonia, Iglesia de San Giovanni Battista en San Giovanni Persiceto
- Fig. 159. Ostensorio (marcas), Camillo Canali, 1761, Bolonia, Iglesia de San Giovanni Battista en San Giovanni Persiceto
- Fig. 160. Ostensorio, Pietro Fontana, 1789, Bolonia, Iglesia de San Antonio di Sàvena
- Fig. 161. Ostensorio, Giuseppe Doria, 1739, Diócesis de Piacenza-Bobbio
- Fig. 162. Ostensorio, manufactura veneciana, siglo XVIII, Diócesis de Ferrara-Comacchio
- Fig. 163. Ostensorio, manufactura veneciana, siglo XVIII, Diócesis de Ravenna-Cervia
- Fig. 164. Ostensorio, Camillo Canali, 1786, Bolonia, Iglesia de San Miguel Arcángel de Longara
- Fig. 165. Ostensorio, manufactura boloñesa, 2/2 siglo XVIII, Bolonia, Iglesia de la Santísima Trinidad
- Fig. 166. Ostensorio, manufactura boloñesa, 2/2 siglo XVIII, Bolonia, Iglesia de San Mamante de Liano
- Fig. 167. Ostensorio, manufactura boloñesa, 1744, Bolonia, Iglesia de los Santos Gervasio y Protasio en Piede di Budrio
- Fig. 168. Relicario, Bonaventura Gambari, 1738, Bolonia, Iglesia de San Martino de Bertalia
- Fig. 169. Relicario (marcas), Bonaventura Gambari, 1738, Bolonia, Iglesia de San Martino de Bertalia
- Fig. 170. Ostensorio, Bonaventura Gambari, 1737, Bolonia, Iglesia de San Sigismondo
- Fig. 171. Ostensorio, Bonaventura Gambari, 1733, Bolonia, Iglesia de Santo Estéfano de Bazzano
- Fig. 172. Ostensorio, Bonaventura Gambari, aprox. 1745, Bolonia, Iglesia de la Magdalena
- Fig. 173. Escultura (diseño), Angelo Piò, aprox. 1745, Bolonia, Iglesia de la Magdalena

- Fig. 174. Ostensorio, Bonaventura Gambari, 1752, Bolonia, Iglesia de San Mamante en Medicina
- Fig. 175. Ostensorio, Bonaventura Gambari, 1779, Bolonia, Iglesia de San Lorenzo de Budrio
- Fig. 176. Ostensorio, Taller Gambari, 1763, Bolonia, Monasterio del Corpus Domini
- Fig. 177. Ostensorio (marcas), Taller Gambari, 1763, Bolonia, Monasterio del Corpus Domini
- Fig. 178. Cáliz, Bonaventura Gambari, 1720, Bolonia, Iglesia de San Biagio de Castel di Casio
- Fig. 179. Cáliz (marcas), Bonaventura Gambari, 1720, Bolonia, Iglesia de San Biagio de Castel di Casio
- Fig. 180. Puerta tabernáculo, Bonaventura Gambari, 1751-1774, Bolonia, Iglesia Madonna di Galliera
- Fig. 181. Puerta tabernáculo, Bonaventura Gambari, 1753, Bolonia, Iglesia Madonna di Galliera
- Fig. 182. Corona, Giovanni Gambari y ¿Bonaventura Gambari?, 1770, Bolonia, Santuario Madonna di San Luca
- Fig. 183. Candelabros, Bonaventura y Giovanni Gambari, 1753-1776, Bolonia, Colección Privada
- Fig. 184. Candelabros (marcas), Bonaventura y Giovanni Gambari, 1753-1776, Bolonia, Colección Privada
- Fig. 185. Maza, Bonaventura y Giovanni Gambari, 2/2 siglo XVIII, Bolonia, Comune di Bagnacavallo
- Fig. 186. Ostensorio, ¿Bonaventura? Y Giovanni Gambari, 1784, Bolonia, Iglesia de Santa Maria della Pietà
- Fig. 187. Ostensorio, Giovanni Gambari, 1788, Bolonia, Iglesia de San Nicolò en Calcara
- Fig. 188. Ostensorio, Giovanni Gambari, 1781, Bolonia, Iglesia de San Procolo
- Fig. 189. Decoración aparato procesional, 2/2 siglos XVIII, Bolonia, Iglesia de San Andrea de Rasiglio
- Fig. 190. Cáliz, Giovanni Gambari y Sebastiano Cavina, 1789, Bolonia, Iglesia de San Bartolomeo e Gaetano
- Fig. 191. Cruz, Giuseppe Gardini, 2/2 siglo XVIII, Decoración altar y puerta tabernáculo, Giovanni Gambari, 1779, Bolonia, Iglesia de Santa Maria della Vita
- Fig. 192. Ostensorio, Manufactura boloñesa, siglo XVIII, Bolonia, Iglesia de Santa Maria della Vita

FIGURAS



Figura 1 Ordenanzas del Gremio de Plateros de Bolonia, 1299, códice miniato nr. 6. Bolonia, Archivo de Estado de Bolonia



Figura 2 Ordenanzas del Gremio de Plateros de Bolonia, 1383, códice miniato nr. 23. Bolonia, Archivo de Estado de Bolonia



Figura 3 Ordenanzas del Gremio de Plateros de Boloña, 1572, Boloña, Biblioteca del Archiginasio de Boloña

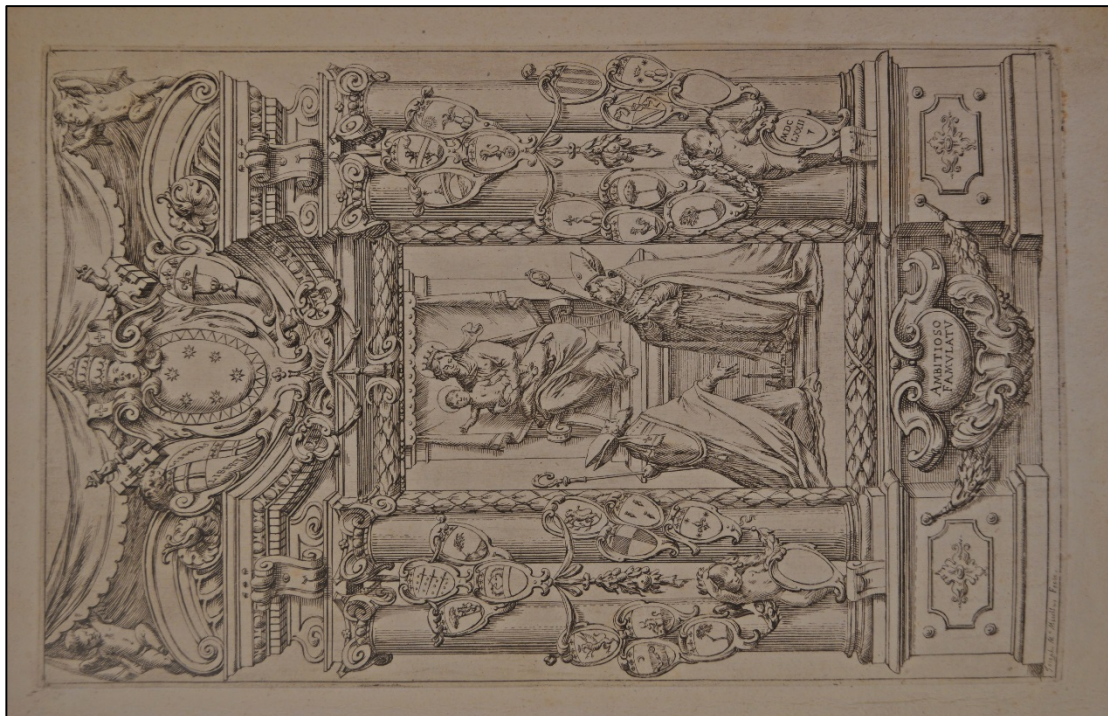


Figura 4 Ordenanzas del Gremio de Plateros de Boloña, 1672, Boloña, Archivo de Estado de Boloña



Figura 5 Capilla del Gremio de Plateros de Bolonia, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà



Figura 6 San Eloy dando limosna a un pobre, Alessandro Tiarini, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà



Figura 7 Muerte de San Eloy, Alessandro Tiarini, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà



Figura 8 Tránsito de San Eloy, Alessandro Tiarini, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà



Figura 9 San Eloy vence al Diablo, Giacomo Cavedone, 1625, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà



Figura 10 San Eloy sana al caballo, Giacomo Cavedone, 1625, Bolonia, Iglesia de Santa María della Pietà

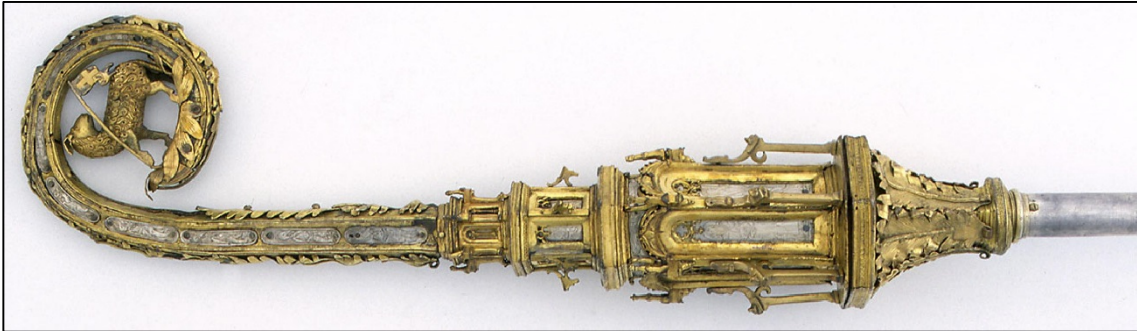


Figura 11 Báculo pastoral, manufactura florentina, ½ siglo XV, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 12 Cruz, manufactura boloñesa, inicios siglo XVI, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 13 Cruz, manufactura boloñesa, finales siglo XVI, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 14 Servicio para la preparación del Sacro Crisma, 1579, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

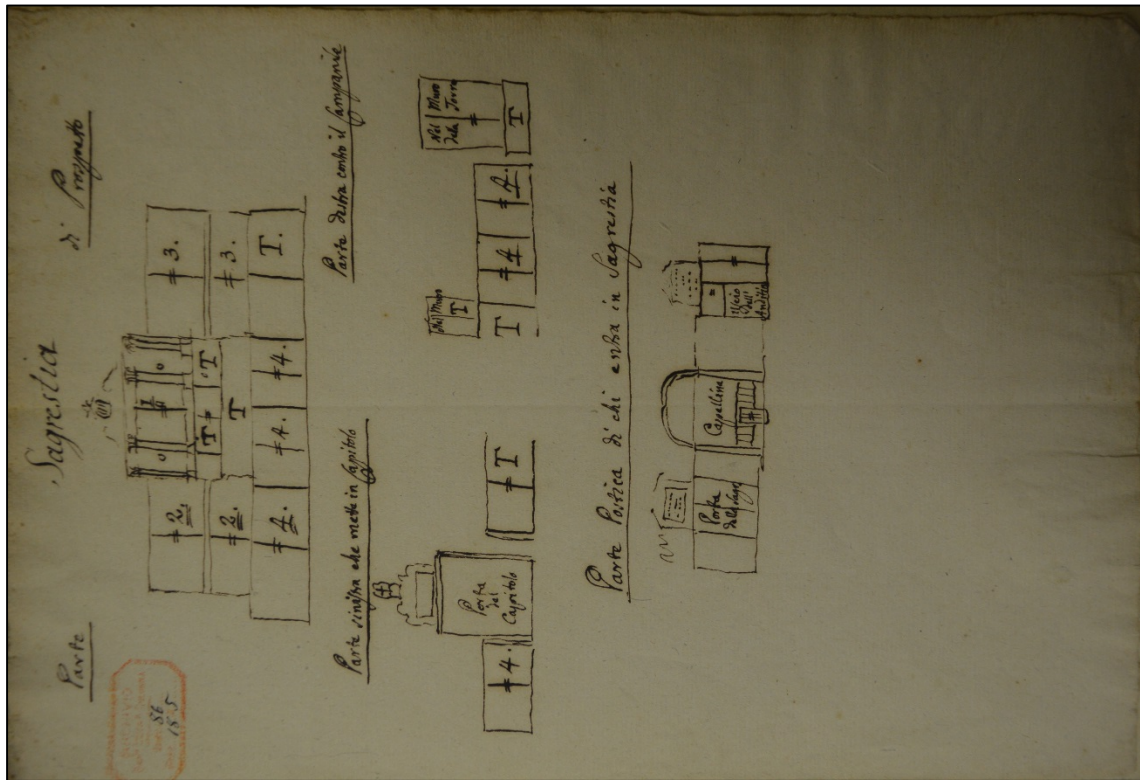


Figura 15 Diseño nueva sacristia Catedral de San Pedro de Bolonia, ¿siglo XVII?, Bolonia, Archivo Arzobispado de Bolonia



Figura 16 Casulla, manufactura romana, 1/2 siglo XVII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 17 Cáliz, manufactura boloñesa, 1612-1621, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

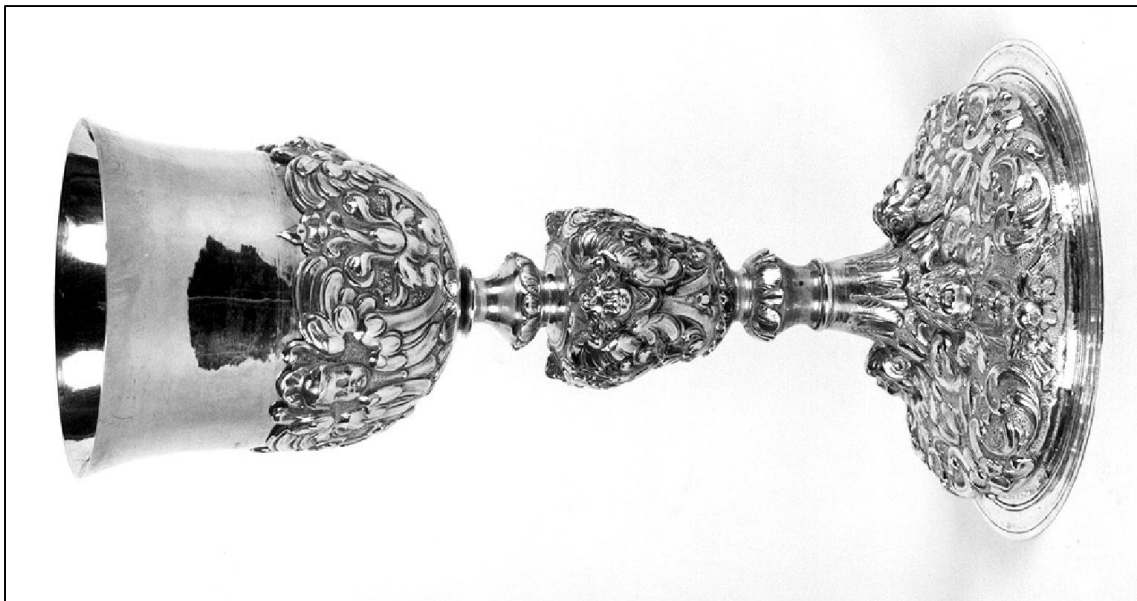


Figura 18 Cáliz, Giovanni y Giacomo Antonio Menegati, 1639-1674, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 19 Cáliz, Giovanni Antonio Vincenti, finales siglo XVII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 20 Cáliz, manufactura boloñesa, 2/2 siglo XVII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

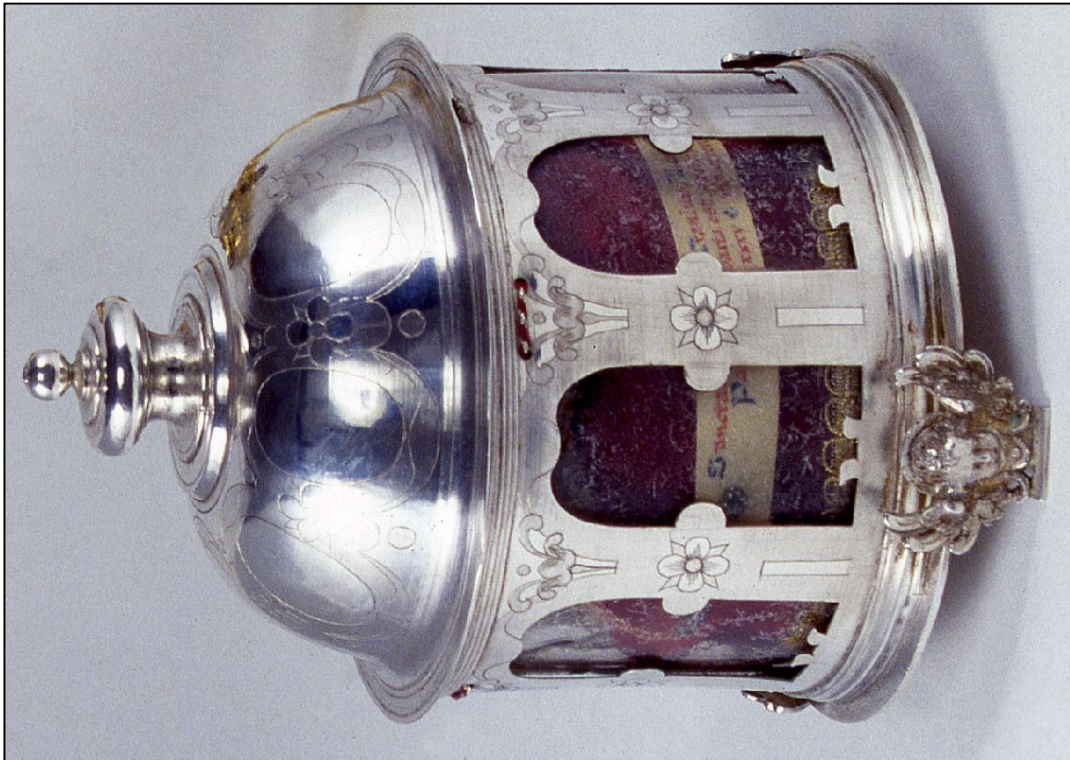


Figura 21 Relicario de Santa Ana, Joannes Jacobs, aprox. 1630, Bolonia, Catedral de San Pedro



Figura 22 Plato, Francesco Lem, aprox. 1700, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 23 Relicario de los Santos Vitale y Agricola, inicios siglo XVIII, Bolonia, Catedral de San Pedro



Figura 24 Relicario de San Apolinario, manufactura boloñesa, 1739, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 25 Relicario del Santo Velo de la Virgen, manufactura boloñesa, 1755, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

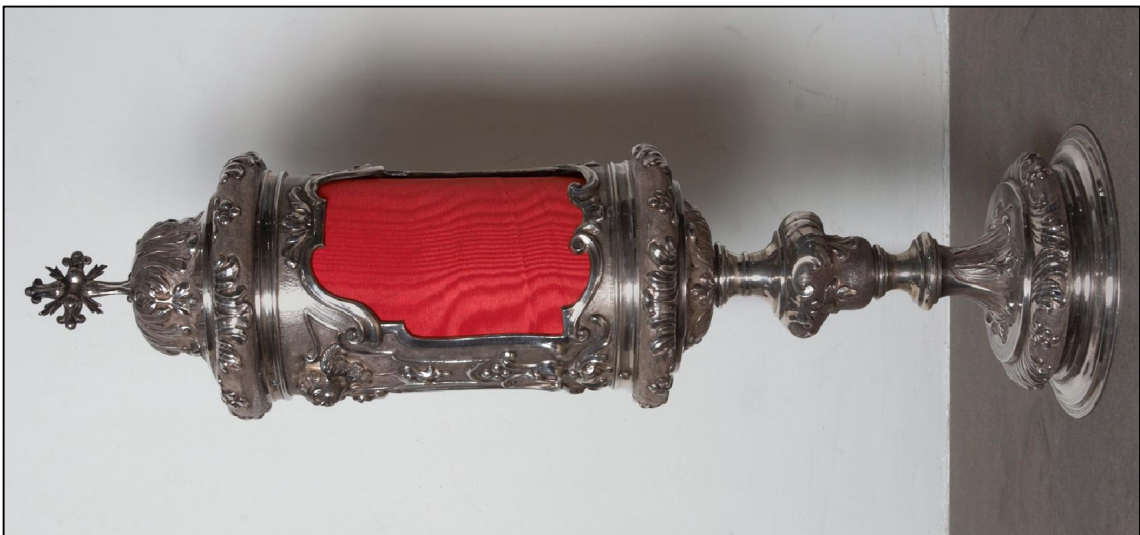


Figura 26 Relicario de los santos Pedro y Pablo, Bonaventura Gambari, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 27 Marcas Relicario de los santos Pedro y Pablo, Bonaventura Gambari, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 28 Relicario del Beato Niccolò Albergati, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 29 Relicario de San Carlo Borromeo, manufactura romana o napolitana, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

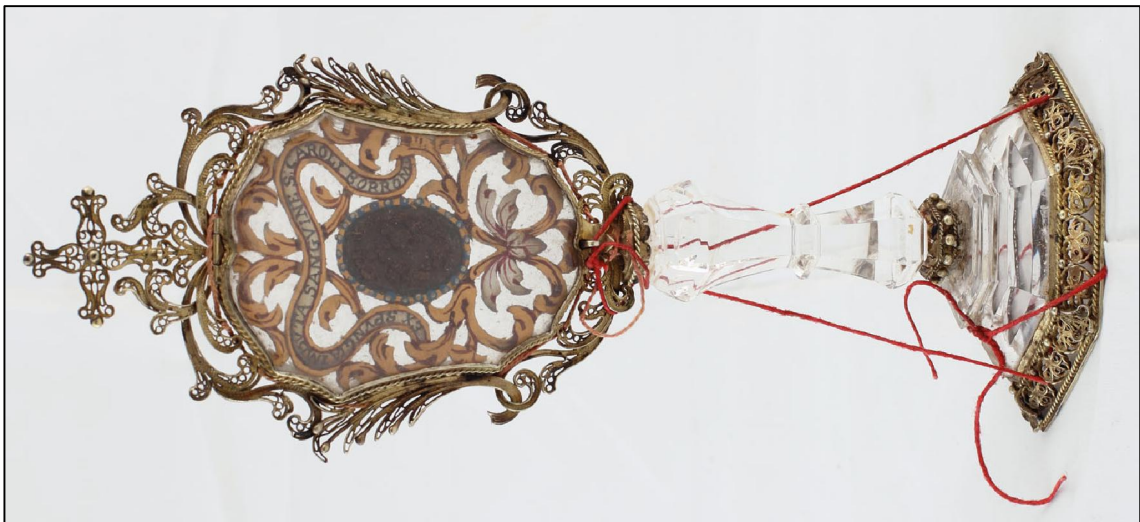


Figura 30 Relicario de San Carlo Borromeo, manufactura romana o napolitana, aprox. 1740, Diócesis de Aversa



Figura 31 Cáliz, Joseph Politi, 1/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 32 Cáliz, Inscripción y Marca, Joseph Politi, 1/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 33 Cáliz, Francesco Beislach, ½ mitad siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 34 Copón, Francesco Beislach, ½ mitad siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 35 Copón, manufactura romana, aprox. 1746, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 36 Cáliz, manufactura romana o veneciana, aprox. 1746, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

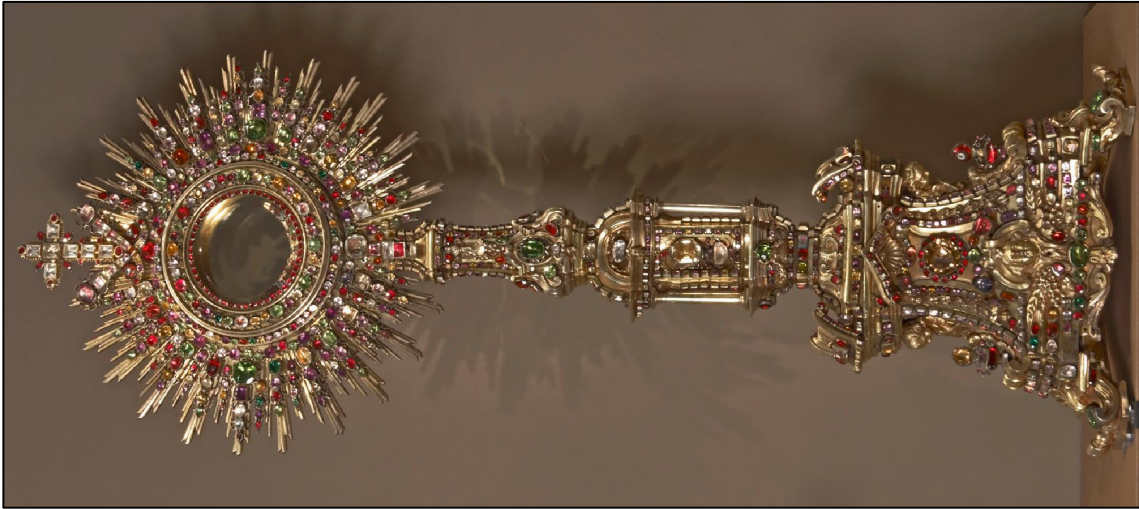


Figura 37 Ostensorio, manufactura romana, aprox. 1747, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 38 Ostensorio pie, manufactura romana, aprox. 1747, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 39 *Ánfora para el óleo santo, manufactura romana, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro*



Figura 40 *Bajorrelieve Adoración de los Pastores, manufactura romana, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro*



Figura 41 Aguamanil, manufactura germana (marfil), manufactura romana (plata), siglo XVI (marfil), siglo XVIII (plata), Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 42 Pectoral, Carlo Costanzi, aprox. 1740, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 43 Acetre, Andrea Valadier, aprox. 1750, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 44 Hisopo, manufactura romana, aprox. 1750, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 45 Ligadura misal romano, manufactura romana, aprox. 1750, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 46 Incensario, Antonio Gigli, aprox. 1750, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 47 Naveta, Antonio Gigli, aprox. 1750, Bologna, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 48 Altar, Angelo Spinazzi (platero), Filippo Tofani (fundidor), aprox. 1750, Bologna, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 49 Rosa de Oro, manufactura romana, siglo XVIII, Rimini



Figura 50 Bandeja, Giovanni Valadier, 2/2 siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 51 Candelabro (bronce), Giuseppe Boroni, finales siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 52 Cáliz, Giuseppe Boroni, finales siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 53 Cáliz, Giuseppe Boroni, finales siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 54 Aguamanil, manufactura romana, siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 55 Portapaz, Bonaventura Gambari, aprox. 1746, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 56 Portapaz, Bonaventura Gambari, aprox. 1746, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 57 Bandeja, Bonaventura Gambari, aprox. 1746, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 58 Cáliz, Bonaventura Gambari, 1773, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 59 Marcas Cáliz, Bonaventura Gambari, 1773, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 60 Cáliz, Carlo Milesi, siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 61 Copón, Bonaventura Gambari, siglo XVIII, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 62 Ostensorio, Taller Gambari, 1774, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 63 Copón, Paolo Casalgrandi, 1786, Bolonia, Tesoro de San Pedro



Figura 64 Cáliz, Ludovico Dionigio Malcontenti, 2/2 siglo XVIII, Bolonia, Catedral de San Pedro



Figura 65 Campana, Camillo Canali, Bologna, 2/2 siglo XVIII, Catedral de San Pedro



Figura 66 Proyecto Armarios Sacristía, ¿Giuliano Baratta?, 1766, Archivo Arzobispal Bologna



Figura 67 Cáliz, Taller Meller, 1852, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 68 Relicario de San Benedicto Abad (cobre), Manufactura emiliana, siglo XVII, Bolonia, Basilica de San Petronio



Figura 69 Relicario de la Pasión de Cristo, manufactura romana, siglo XVI-XVII, Bolonia, Museo Basilica de San Petronio



Figura 70 Relicario de San Antonio de Padua, manufactura boloñesa o florentina, aprox. 1668, Bolonia, Basilica de San Petronio



Figura 71 Cáliz, Marco Antonio Merlini, 1682, Bolonia, Museo Basílica de San Petronio



Figura 72 Puerta tabernáculo de San Antonio de Padua, Francesco Fanelli, 1666, Bolonia, Basílica de San Petronio



Figura 73 Relicario Madera de la Cruz de Cristo, Manufactura boloñesa, ½ siglo XVIII, Bolonia, Museo Basilica de San Petronio



Figura 74 Relicario de Santa Rosalía de Palermo, Pasquale Cipolla, 1716-1717, Bolonia, Museo Basilica de San Petronio



Figura 75 Relicario de Santa Rosalía de Palermo (marcas), Pasquale Cipolla, 1716-1717, Bologna, Museo Basílica de San Petronio

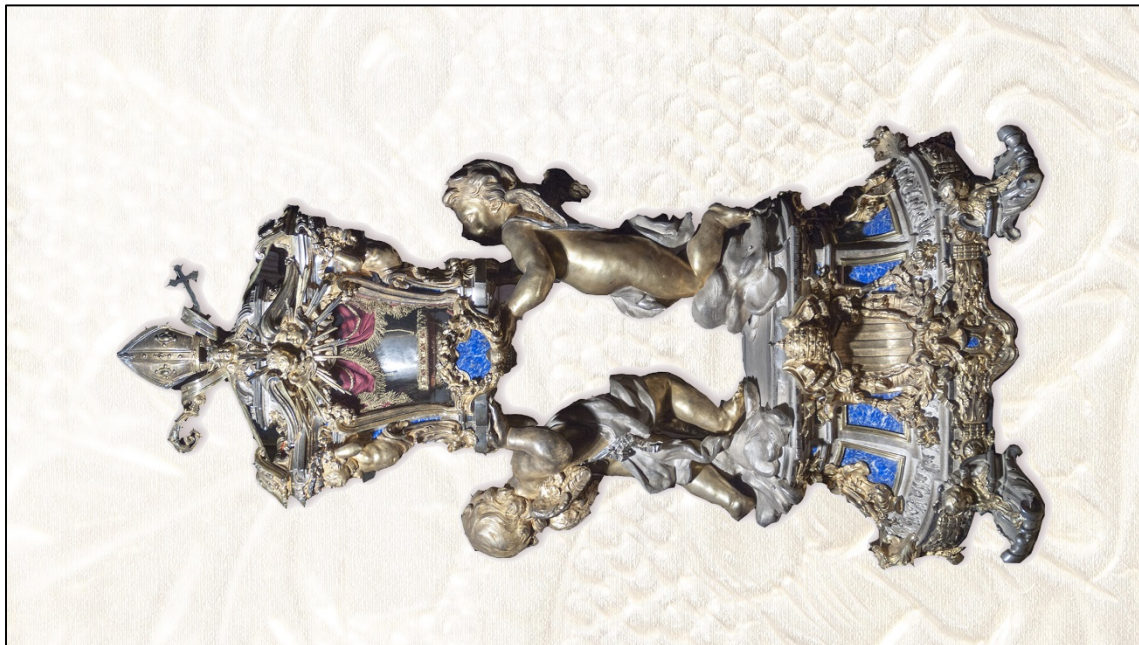


Figura 76 Relicario de San Petronio, Francesco Giardoni, 1742-1743, Bologna, Basílica de San Petronio

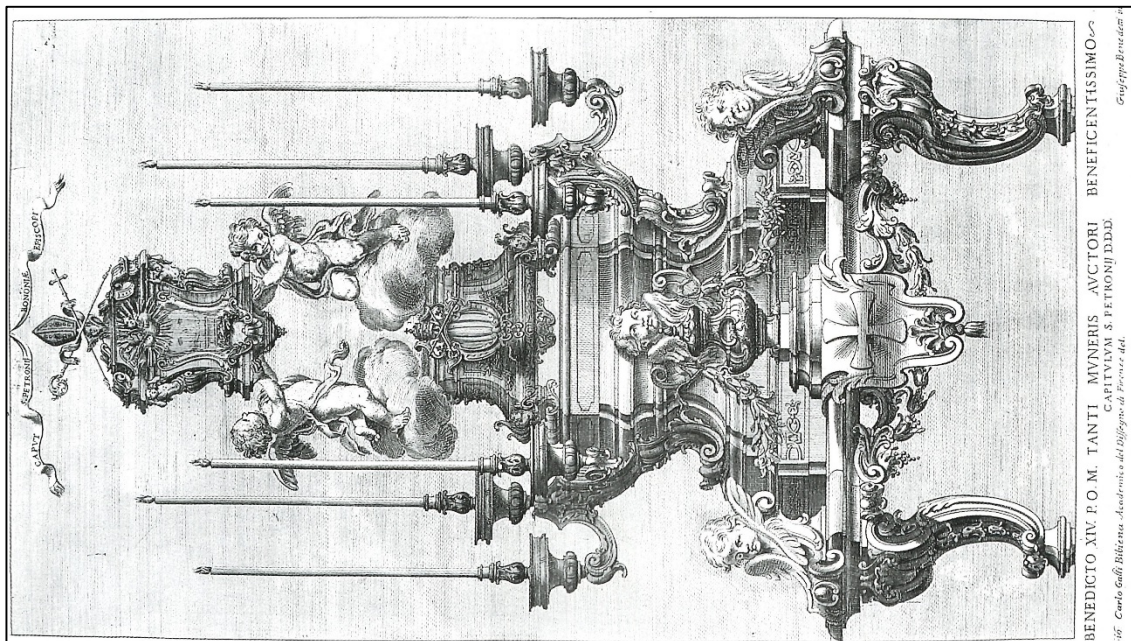


Figura 77 Grabado Relicario de San Petronio, Carlo Galli Bibiena (diseñador), Giuseppe Benedetti (grabador), Bologna, Archivo San Petronio



Figura 78 Capilla Aldrovandi, Alfonso Torreggiani (diseñador), 1743-1745, Bologna, Basilica de San Petronio



Figura 79 Cruz procesional, Battista del Gambaro, 1547, Bolonia, Museo Basilica de San Petronio



Figura 80 Cáliz, Cesare Saraceni, inicios siglo XVII, Bolonia, Museo Basilica de San Petronio



Figura 81 Cáliz, manufactura boloñesa, inicios siglo XVII, Bolonia, Museo Basilica de San Petronio



Figura 82 Cáliz, ¿manufactura romana?, siglo XVIII, Bolonia, Museo Basilica de San Petronio



Figura 83 Cáliz, manufactura boloñesa, siglo XVIII, Bolonia, Museo Basilica de San Petronio



Figura 84 Naveta, desconocido, 1580, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 85 Incensario, Desconocido, 1580, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 86 Cáliz, Girolamo Corsini, 1685, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 87 Cáliz (marcas), Girolamo Corsini, 1685, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 88 Relicario San Pedro de Arbués, Manufactura Boloñesa, 1678, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España

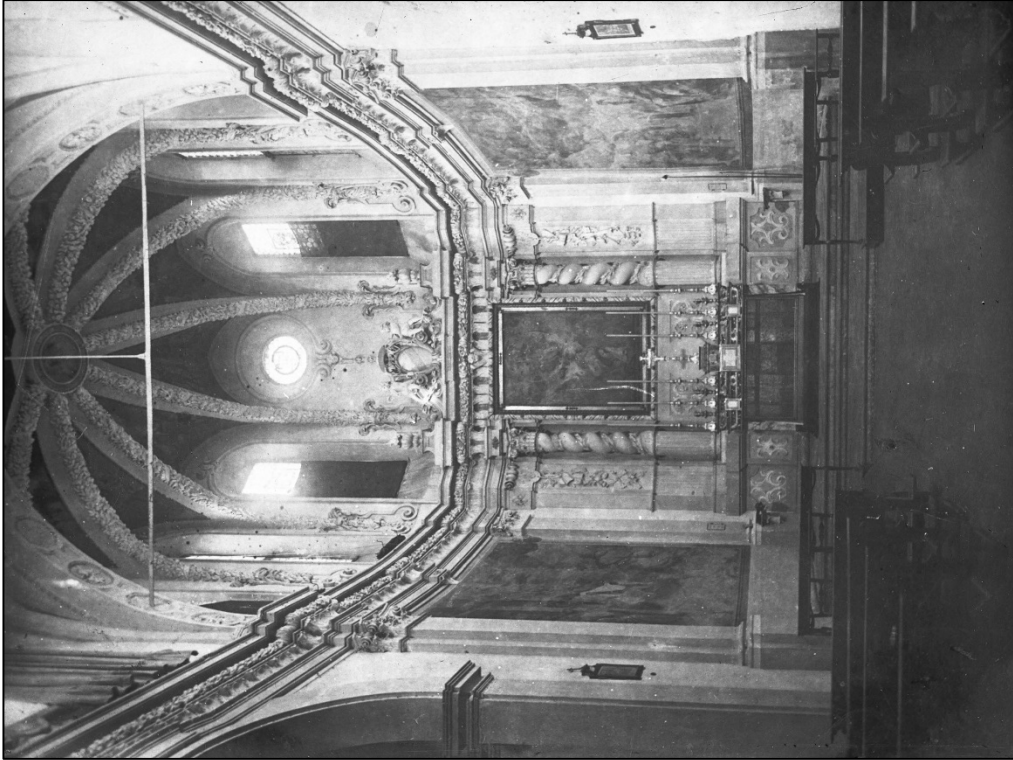


Figura 89 Iglesia de San Clemente, después de la intervención de 1701-1702, Bolonia, Archivo Real Colegio de España



Figura 90 Cáliz, ¿Bonaventura Gambari? ¿manufactura romana?, 1/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 91 Cáliz, 1754, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 92 Copón, ¿taller Gambari?, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 93 Ostensorio, manufactura boloñesa, siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España

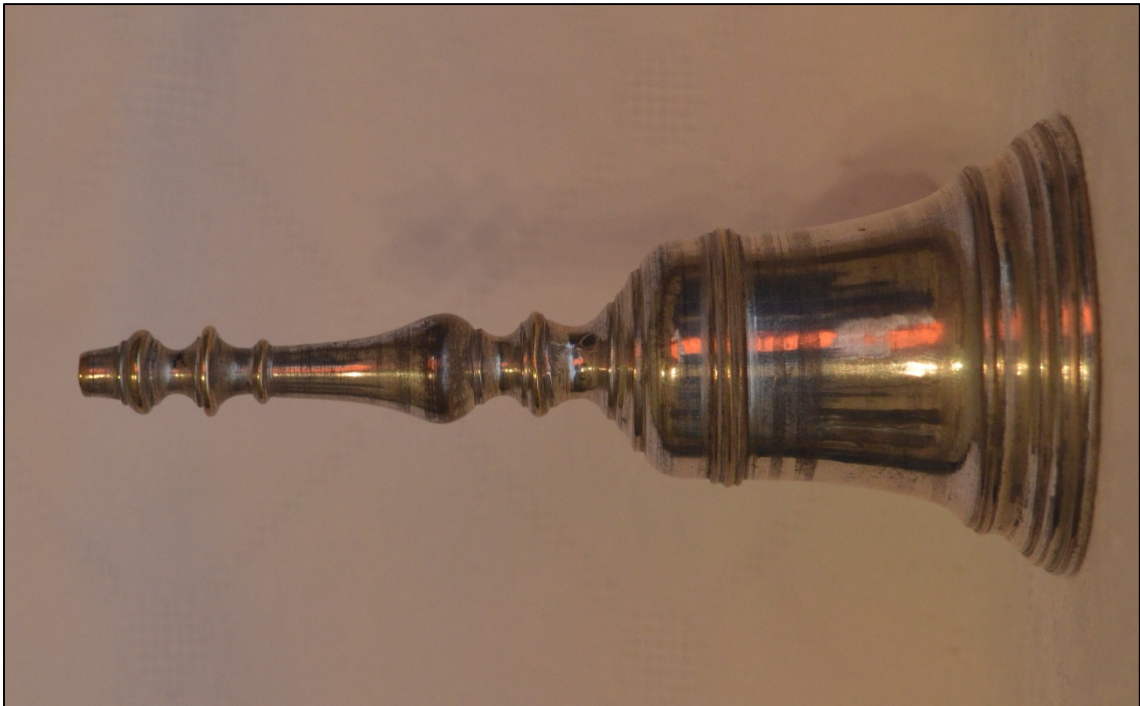


Figura 94 Campana, ¿Camillo Canali?, 1751, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 95 Vinajeras (plata y cristal de bohemia), ¿Camillo Canali?, 1751, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 96 Sacras (calamina), ¿Matteo Pignoni? ¿Giovanni Gambari?, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 97 Candelabros (calamina), ¿Giovanni Gambari?, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Iglesia Real Colegio de España



Figura 98 Cruz de altar (calamina), ¿Giovanni Gambari?, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 99 Misal (calamina), ¿Giovanni Gambari?, 2/2 mitad siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 100 Estuche Cáliz, siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 101 Estuche Cáliz (detalle), siglo XVIII, Bolonia, Sacristía Iglesia Real Colegio de España



Figura 102 Farol, siglo XVIII, Bolonia, Real Colegio de España



Figura 103 Cubiertos, Vincenzo Caponegri y Gaetano Tombesi, finales siglo XVIII y ½ siglo XIX, Bolonia, Real Colegio de España



Figura 104 Cubierto (marcas), Vincenzo Caponegri, finales siglo XVIII, Bolonia, Real Colegio de España



Figura 105 Cubierto (marcas), Gaetano Tombesi, 1/2 siglo XIX, Bolonia, Real Colegio de España



Figura 106 Candelabro, ¿Marco Antonio Sartori?, 1752, Bolonia, Real Colegio de España



Figura 107 Candelabro (marcas), ¿Marco Antonio Sartori?, 1752, Bolonia, Real Colegio de España



Figura 108 Cáliz, Innocenzo Sighicelli, 1/2 siglo XVII, Bolonia, Iglesia de los santos Mónica y Agustín



Figura 109 Cáliz (marcas), Innocenzo Sighicelli, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de los santos Mónica y Agustín

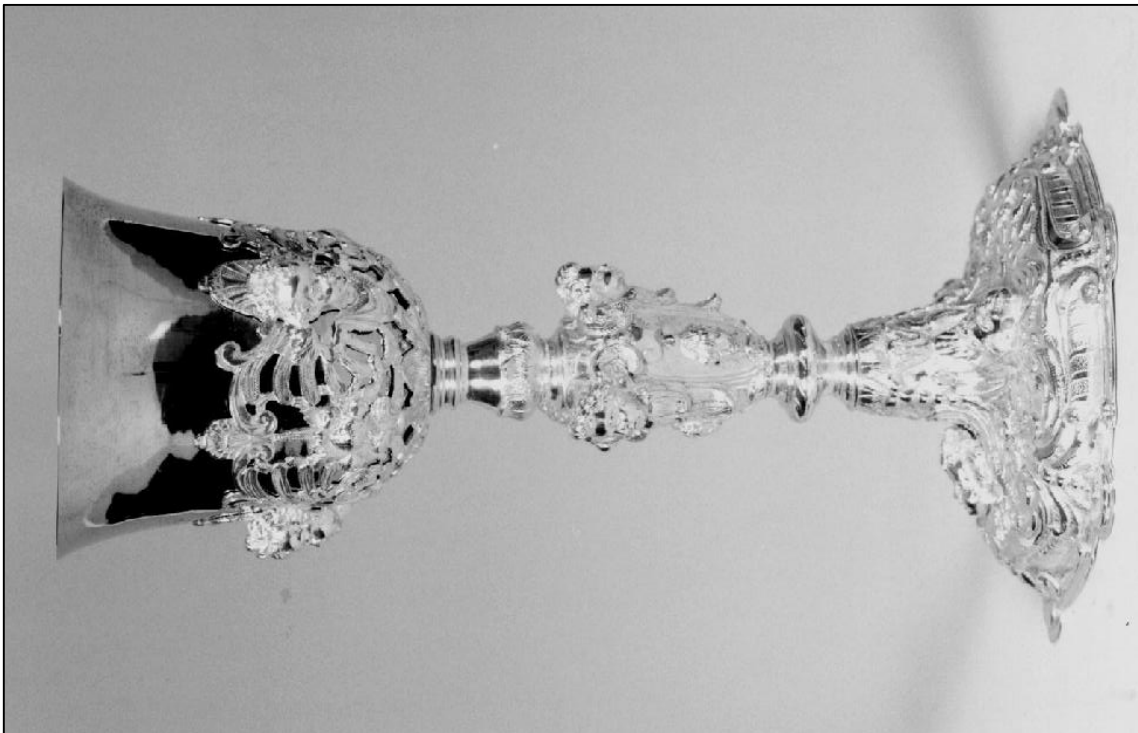


Figura 110 Cáliz, Innocenzo Sighicelli, ½ siglo XVII, Bolonia, Iglesia de San Gregorio y San Siro

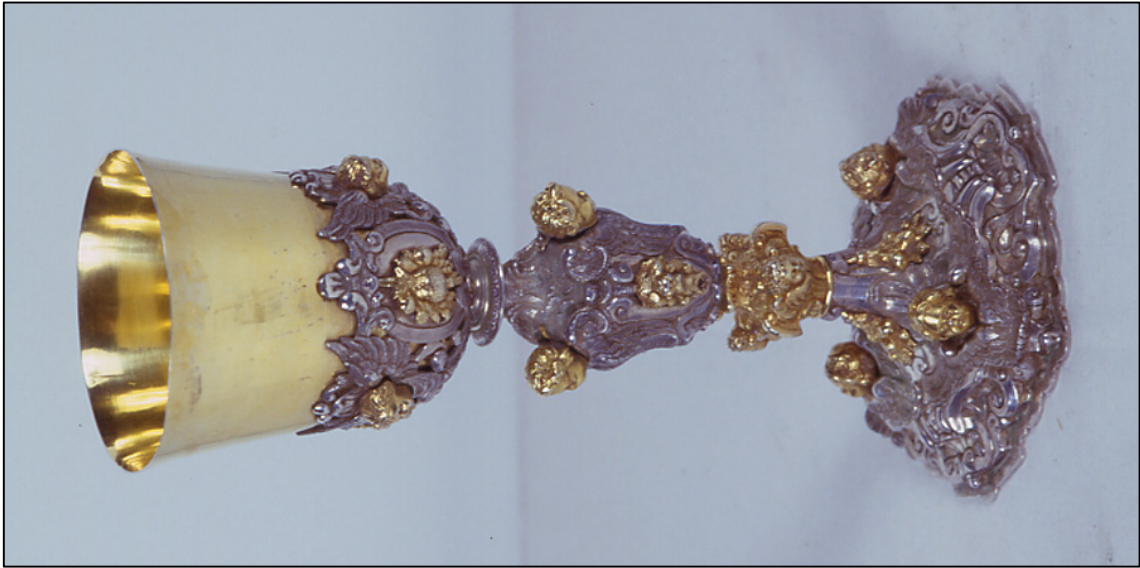


Figura 111 Cáliz, Innocenzo Sighicelli, ½ siglo XVII, Bolonia, Bagnarola, Iglesia San Giacomo y San Biagio



Figura 112 Bandeja, Joannes Jacobs, 1637, Bolonia, Basilica de Santo Domingo



Figura 113 Cáliz, Joannes Jacobs, 1641, Bolonia, Santuario Madonna di San Luca



Figura 114 Cáliz, manufactura Boloñesa, 1646-1671, Bolonia



Figura 115 Cáliz (marcas), manufactura Boloñesa 1641-1650, Bolonia



Figura 116 Incensario, manufactura boloñesa, 1650, Bolonia, Arcoveggio, Iglesia de San Girolamo

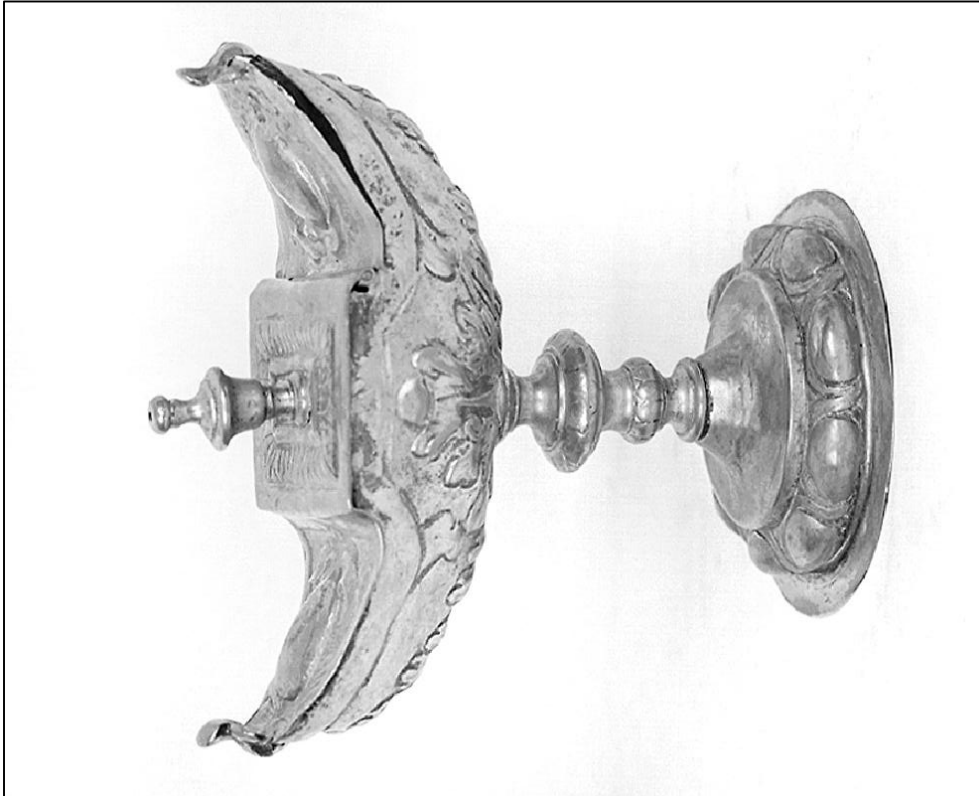


Figura 117 Naveta, manufactura boloñesa, 1650, Bolonia, Arcoveggio, Iglesia de San Girolamo



Figura 118 Aparato Decorativo, Joannes Jacobs, 1625, Bolonia, Santuario Madonna di San Luca



Figura 119 Aparato Decorativo (detalle), Joannes Jacobs, 1625, Bolonia, Santuario Madonna di San Luca



Figura 120 Relicario de Santa Caterina, Joannes Jacobs, 1625, Bolonia, Basilica de Santo Stefano



Figura 121 Relicario de la Venda, Joannes Jacobs, 1626, Bolonia, Basilica de Santo Stefano



Figura 122 Relicario de San Ildefonso, Virgilio Fanelli, 1674, Toledo, Catedral Primada de Toledo



Figura 123 Relicario San Petronio, Joannes Jacobs, 1625-1640, Bologna, Iglesia de San Giovanni in Monte



Figura 124 Relicario de la Espina, Joannes Jacobs, 1625-1640. Bologna, Basilica de Santo Domingo



Figura 125 Relicario de la Santa Cruz, Joannes Jacobs, 1634, Bolonia, Basilica de Santo Stefano



Figura 126 Lámina Virgen con el Niño, Joannes Jacobs, 1646, Bolonia, Colegio de los Flamencos



Figura 127 Medalla monograma de la Virgen, desconocido, siglo XVII, Diócesis de Faenza-Modigliana



Figura 128 Anillo, desconocido, siglo XVIII, Diócesis de San Marino-Montefeltro

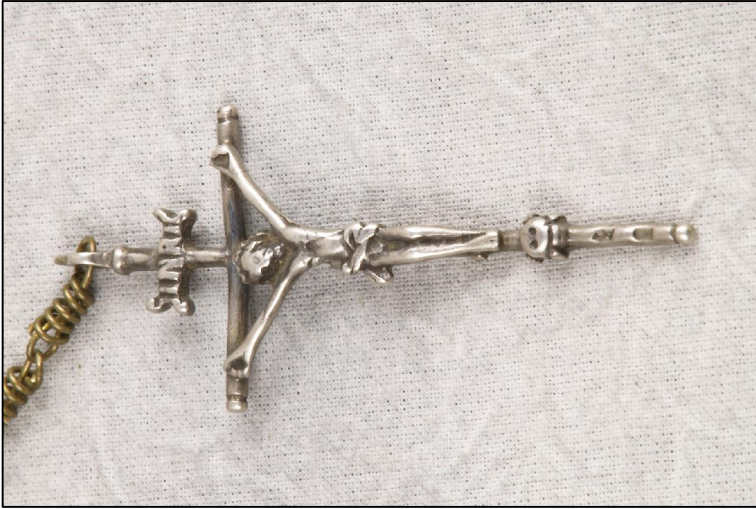


Figura 129 Cruz, desconocido, siglo XVII, Diócesis de Faenza-Modigliana



Figura 130 Corona, manufactura boloñesa, 1611, Bolonia, Santuario Virgen del Socorro



Figura 131 Corona (detalle), manufactura boloñesa, 1611, Bolonia, Santuario Virgen del Socorro



Figura 132 Corona, manufactura boloñesa, 1/2 siglo XVII, Bolonia, Iglesia de San Bartolomé y Gaetano



Figura 133 Cáliz, Taller Menegatti, 1648-1674, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro



Figura 134 Cáliz (marcas), taller Menegatti, 1648-1674, Bolonia, Tesoro Catedral de San Pedro

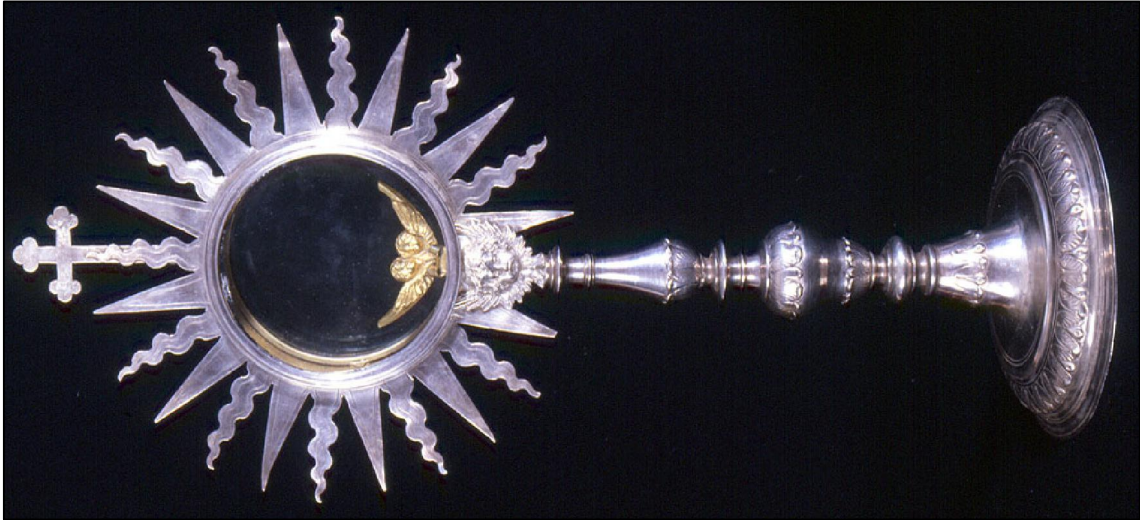


Figura 135 Ostensorio, Alessandro Sforza, 1646-1651, Bologna, Iglesia de San Martino en Soverzano



Figura 136 Ostensorio (marcas), Alessandro Sforza, 1646-1651, Bologna, Iglesia de San Martino en Soverzano



Figura 137 Copón, Paolo Riva, 1656, Bologna, Iglesia de San Agustín

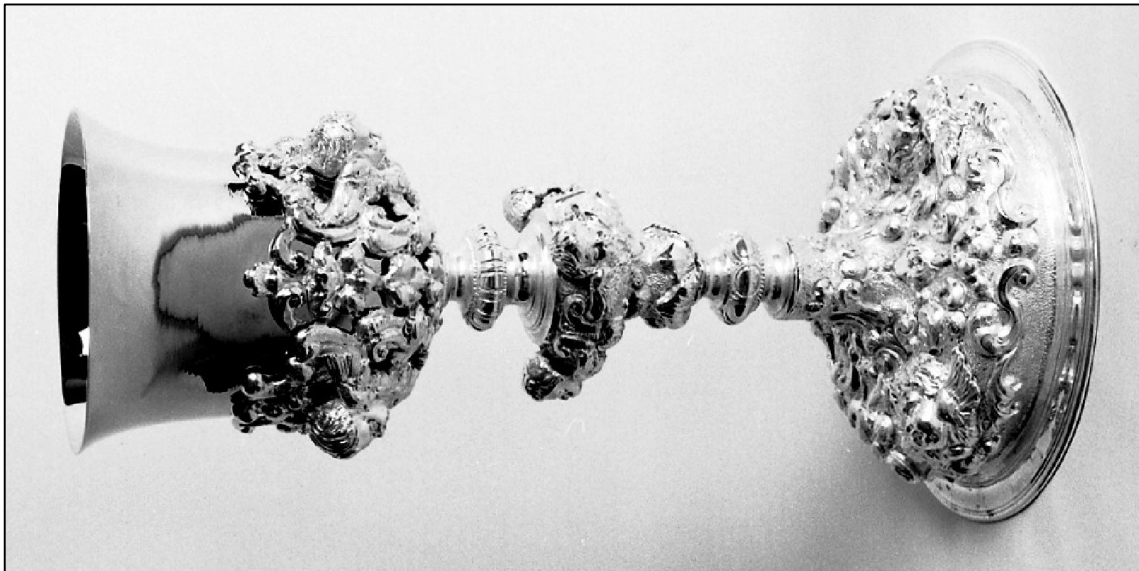


Figura 138 Cáliz, Pietro Antonio Calzolari, 2/2 siglo XVII, Bologna, Iglesia de San Giovanni Battista di Scanello

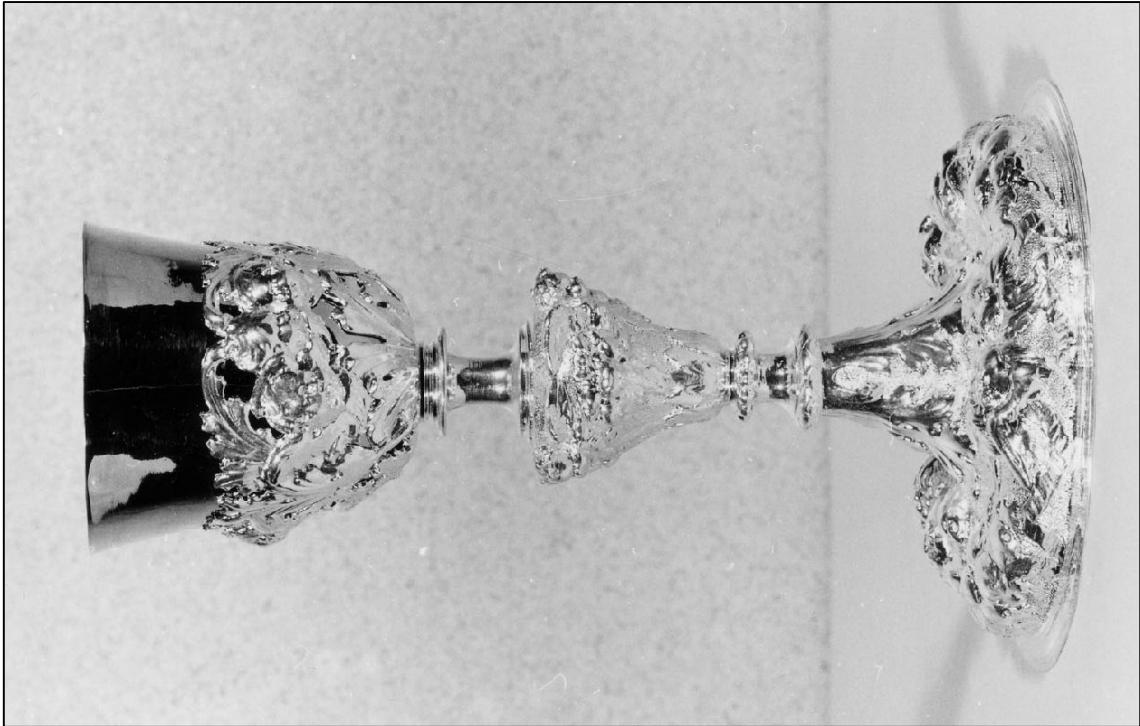


Figura 139 Cáliz, Pietro Antonio Calzolari, 1692, Bolonia, Iglesia de Santa Maria Galliera



Figura 140 Cáliz (marcas), Pietro Antonio Calzolari, 1692, Bolonia, Iglesia de Santa Maria Galliera



Figura 141 Cáliz, Pietro Zagnoni, 1645, Bolonia, Iglesia de San Girolamo de Arcoveggio



Figura 142 Cáliz, Pietro Zagnoni, 1690-1691, Bolonia, Iglesia de San Pablo de Oliveto



Figura 143 Cáliz (marcas), Pietro Zagnoni, 1690-1691, Bolonia, Iglesia de San Pablo de Oliveto



Figura 144 Escultura-relicario San Felipe Neri, Pietro Zagnoni, 1689, Roma, Convento Santa Maria Vallicella

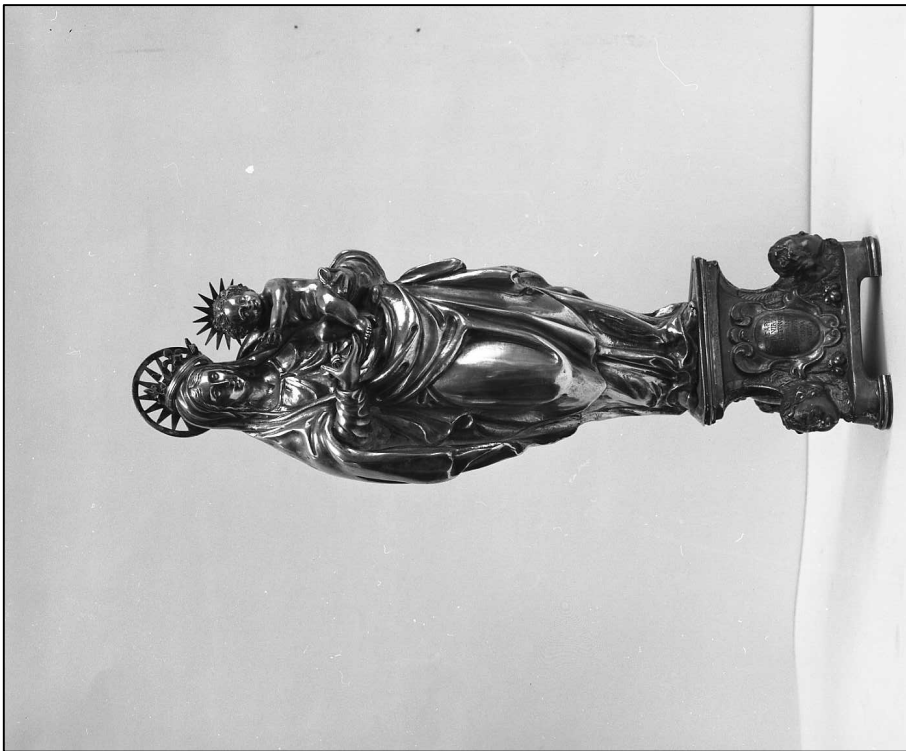


Figura 145 Escultura-relicario Virgen del Rosario, Manufactura boloñesa, siglo XVII, Bolonia, Basílica de Santo Domingo

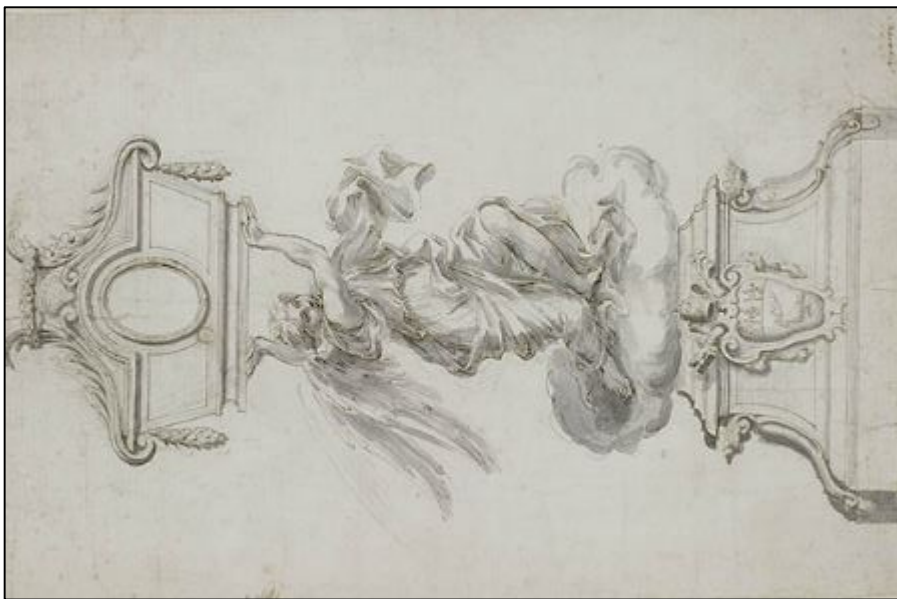


Figura 146 Estudio para relicario, Alessandro Algardi, 1/2 siglo XVII, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Corsini, Volumen 157G2, Inventario 124314

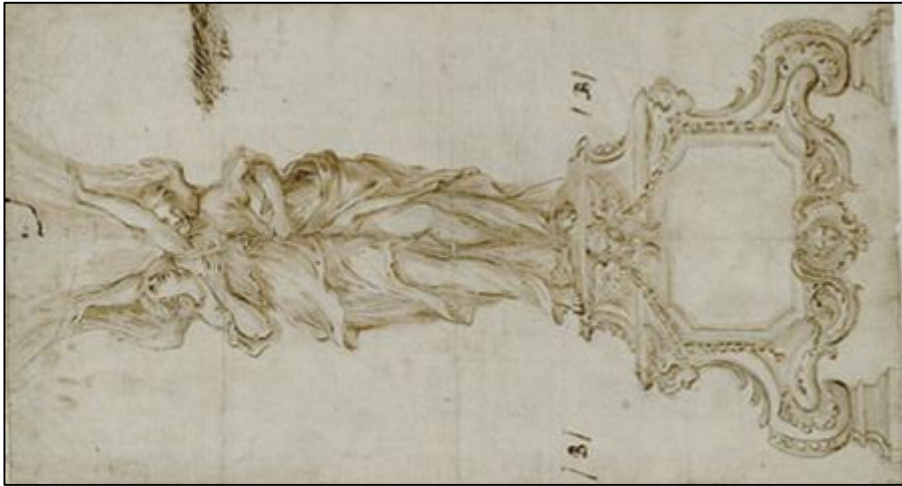


Figura 147 Proyecto para ostensorio, Alessandro Algardi, 1/2 siglo XVII, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Corsini, Volumen 157G2, Inventario 124333



Figura 148 Proyecto para ostensorio, Ferro Ciro, siglo XVII, Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Fondo Corsini, Volumen 157G2, Inventario 124332

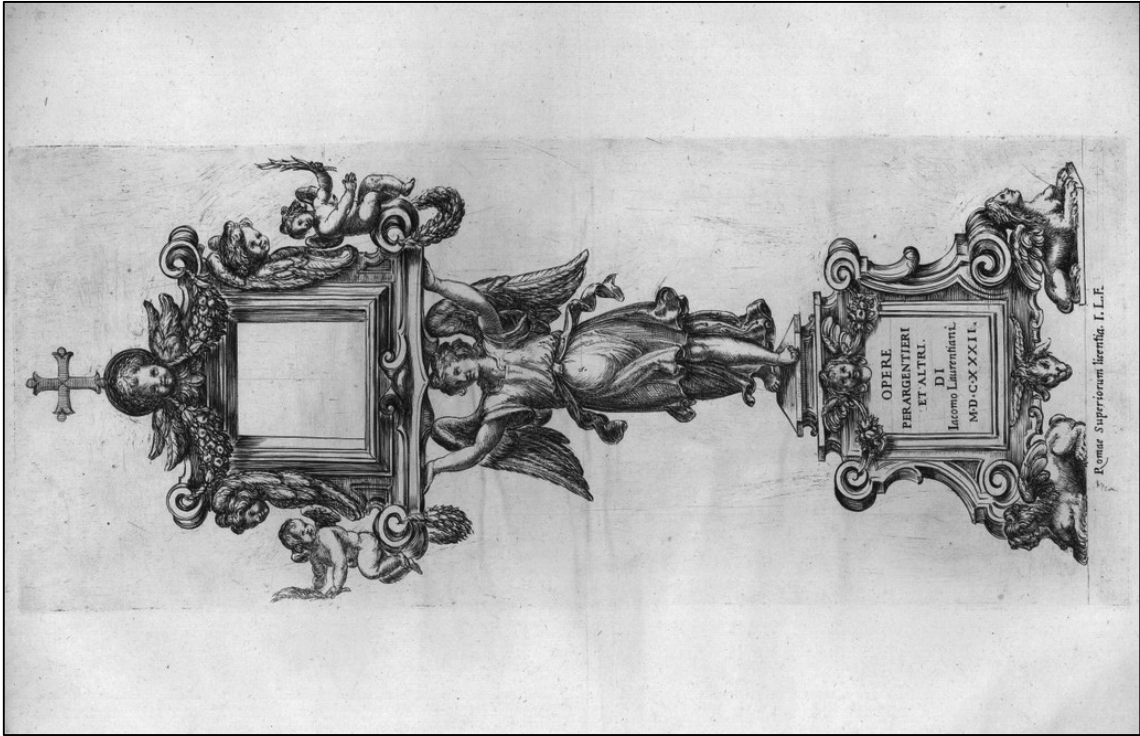


Figura 149 Proyecto para ostensorio, Giacomo Laurentiani, 1632, Madrid, Real Biblioteca de Madrid, PAS/47, Opere per argentieri et altri

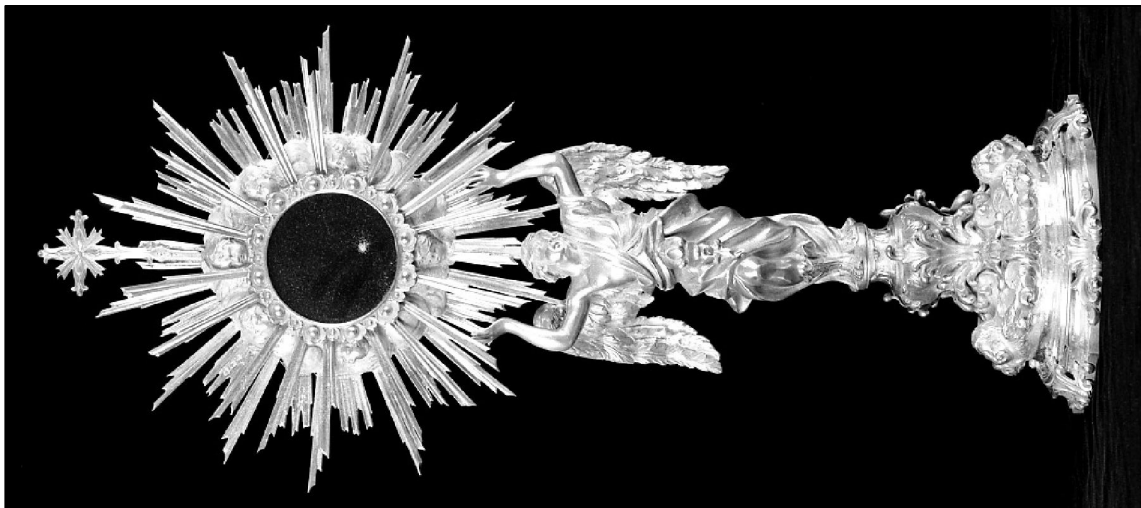


Figura 150 Ostensorio, Pietro Zagnoni, ¿1694?, Bologna, Iglesia de San Nicolò de Monte Acuto delle Alpi



Figura 151 Ostensorio (marcas), Pietro Zagnoni, ¿1694?, Bologna, Iglesia de San Nicolò de Monte Acuto delle Alpi



Figura 152 Busto de San Maurelio, Zanobio Troni, 1725, Ferrara, Museo della Cattedrale



Figura 153 Ostensorio, Zanobio Troni, 1741-1743, Bologna, Iglesia de San Girolamo de Arcoveggio



Figura 154 Ostensorio, Zanobio Troni, 1770, Bologna, Iglesia de San Giacomo Maggiore



Figura 155 Ostensorio, Zanobio Troni, 1762, Bologna, Iglesia de San Lorenzo de Castiglione dei Pepoli



Figura 156 Ostensorio, Marco Antonio Sartori, 1750-1784, Bologna, de San Sebastian de Renazzo

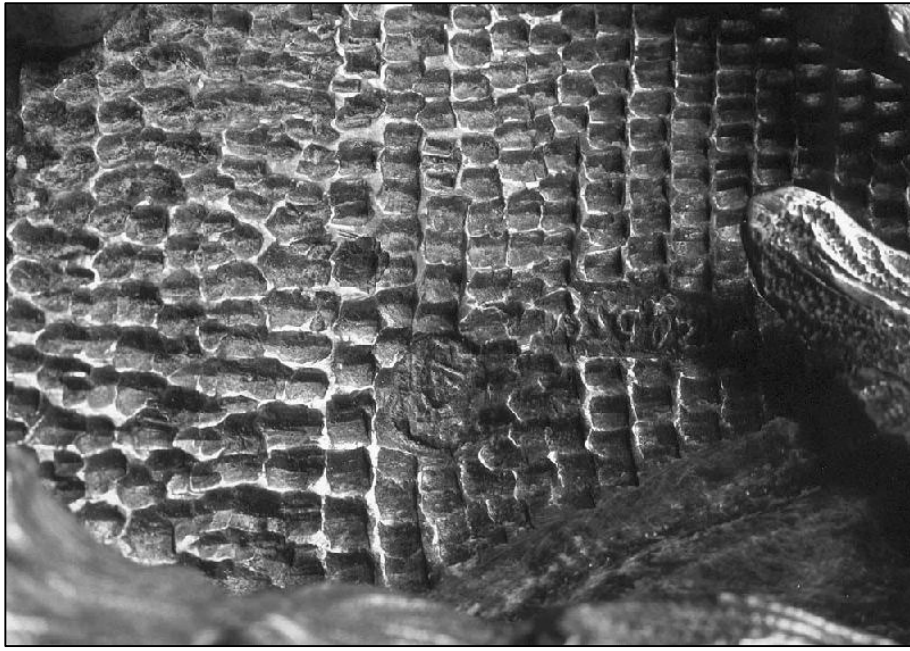


Figura 157 Ostensorio (marcas), Marco Antonio Sartori, 1750-1784, Bologna, de San Sebastian de Renazzo



Figura 158 Ostensorio, Camillo Canali, 1761, Bologna, Iglesia de San Giovanni Battista en San Giovanni Persiceto



Figura 159 Ostensorio (marcas), Camillo Canali, 1761, Bologna, Iglesia de San Giovanni Battista en San Giovanni Persiceto

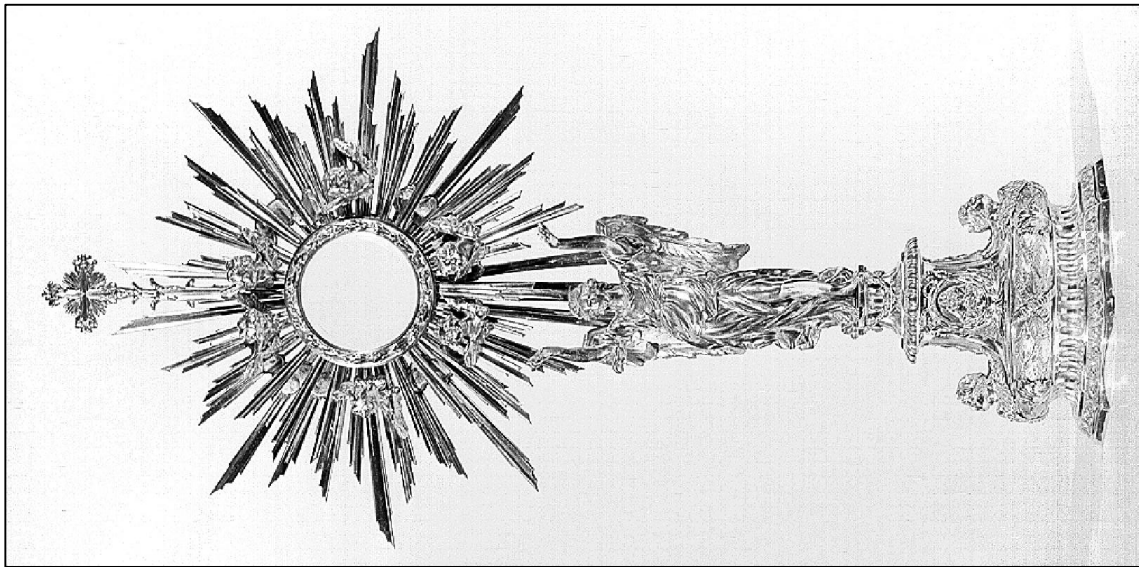


Figura 160 Ostensorio, Pietro Fontana, 1789, Bologna, Iglesia de San Antonio di Sàvena



Figura 161 Ostensorio, Giuseppe Doria, 1739, Diócesis de Piacenza-Bobbio



Figura 162 Ostensorio, manufactura veneciana, siglo XVIII, Diócesis de Ferrara-Comacchio



Figura 163 Ostensorio, manufactura veneciana, siglo XVIII, Diócesis de Ravenna-Cervia



Figura 164 Ostensorio, Camillo Canali, 1786, Bolonia, Iglesia de San Miguel Arcángel de Longara



Figura 165 Ostensorio, manufactura boloñesa, 2/2 siglo XVIII, Bolonia, Iglesia de la Santísima Trinidad

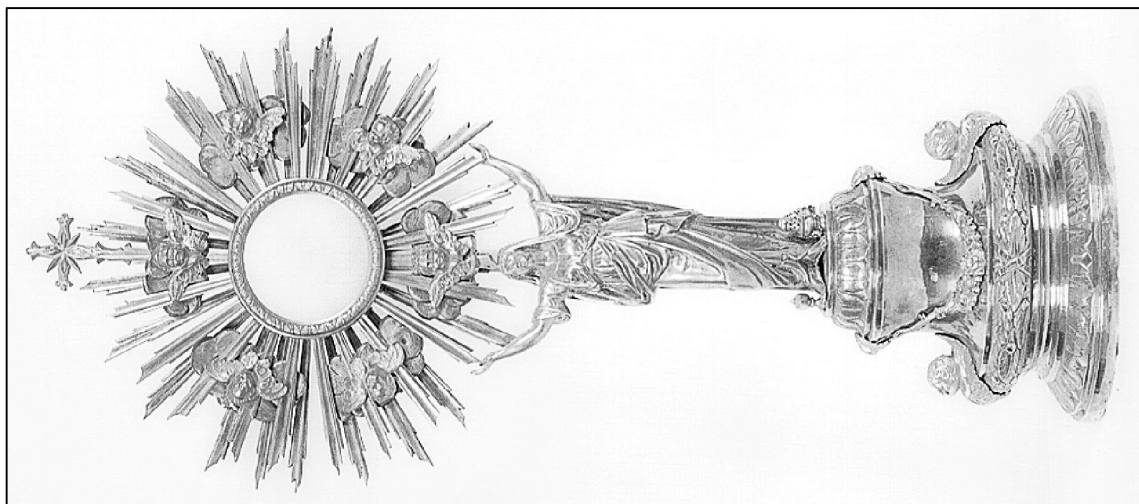


Figura 166 Ostensorio, manufactura boloñesa, 2/2 siglo XVIII, Bolonia, Iglesia de San Mamante de Liano

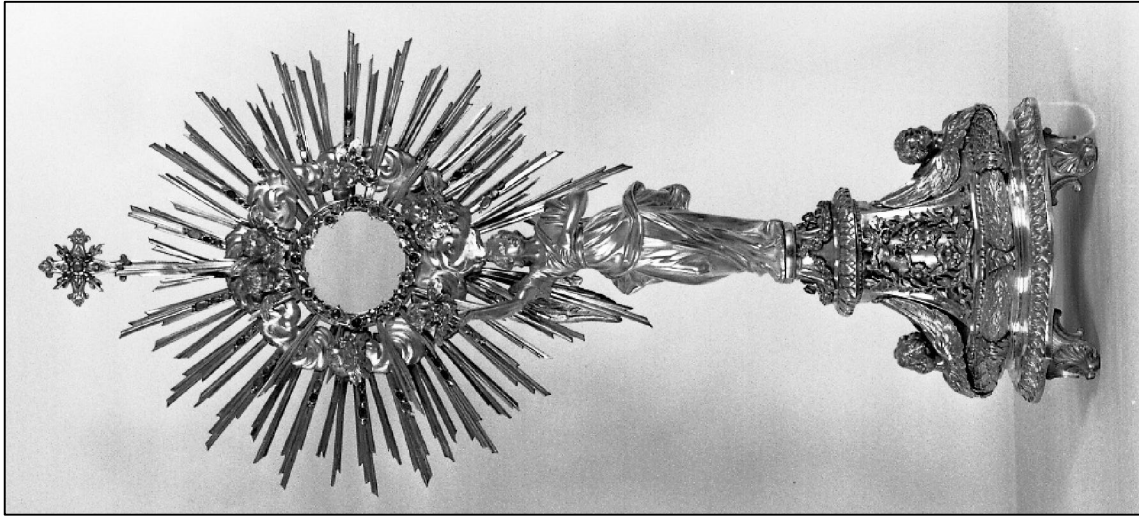


Figura 167 Ostensorio, manufactura boloñesa, 1744, Bolonia, Iglesia de los Santos Gervasio y Protasio en Piede di Budrio



Figura 168 Relicario, Bonaventura Gambari, 1738, Bolonia, Iglesia de San Martino de Bertalia



Figura 169 Relicario (marcas), Bonaventura Gambari, 1738, Bologna, Iglesia de San Martino de Bertalia



Figura 170 Ostensorio, Bonaventura Gambari, 1737, Bologna, Iglesia de San Sigismondo

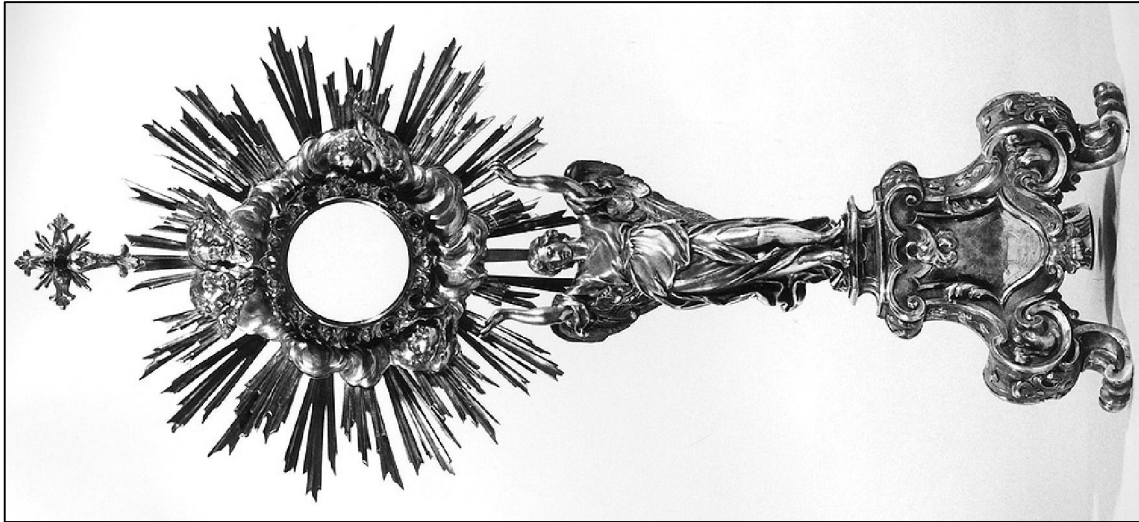


Figura 171 Ostensorio, Bonaventura Gambari, 1733, Bolonia, Iglesia de Santo Estéfano de Bazzano



Figura 172 Ostensorio, Bonaventura Gambari, aprox. 1745, Bolonia, Iglesia de la Magdalena

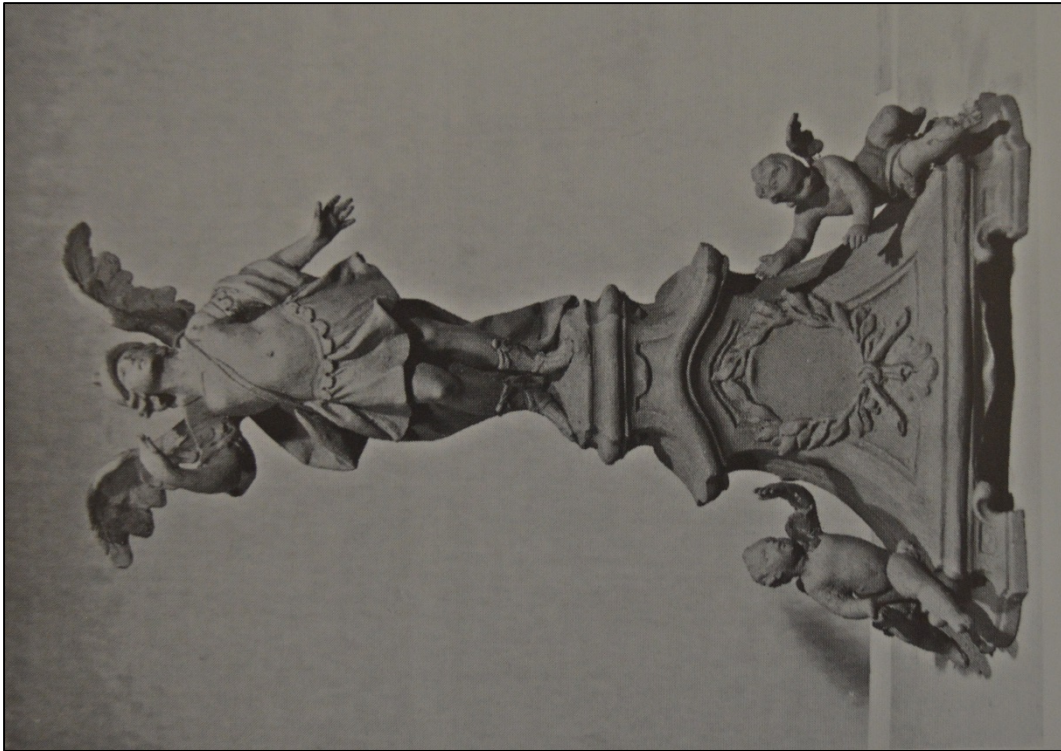


Figura 173 Escultura (diseño), Angelo Piò, aprox. 1745, Bolonia, Iglesia de la Magdalena

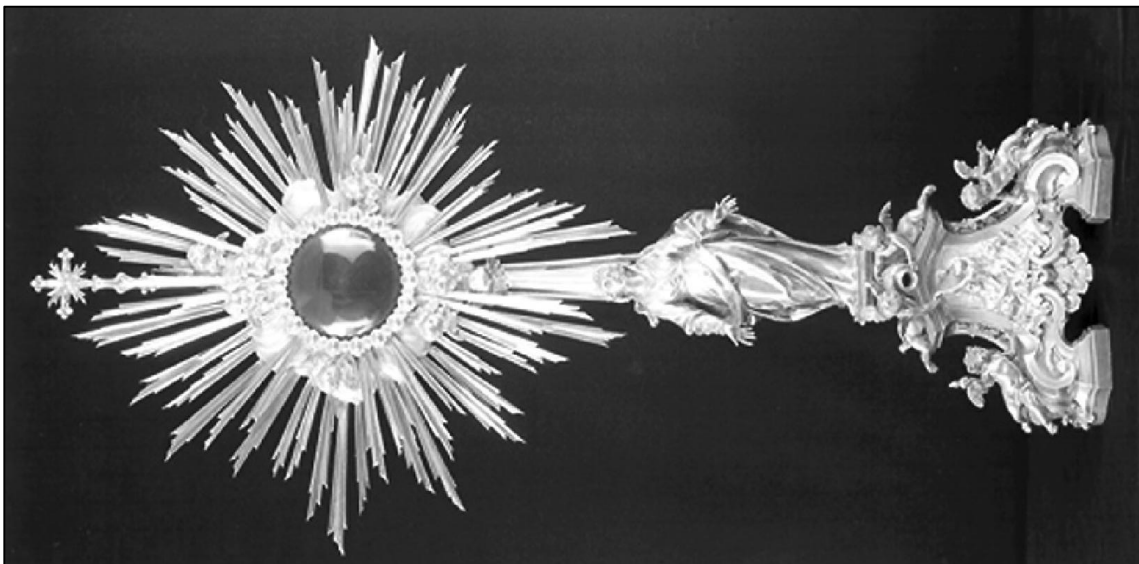


Figura 174 Ostensorio, Bonaventura Gambari, 1752, Bolonia, Iglesia de San Mamante en Medicina



Figura 175 Ostensorio, Bonaventura Gambari, 1779, Bologna, Iglesia de San Lorenzo de Budrio

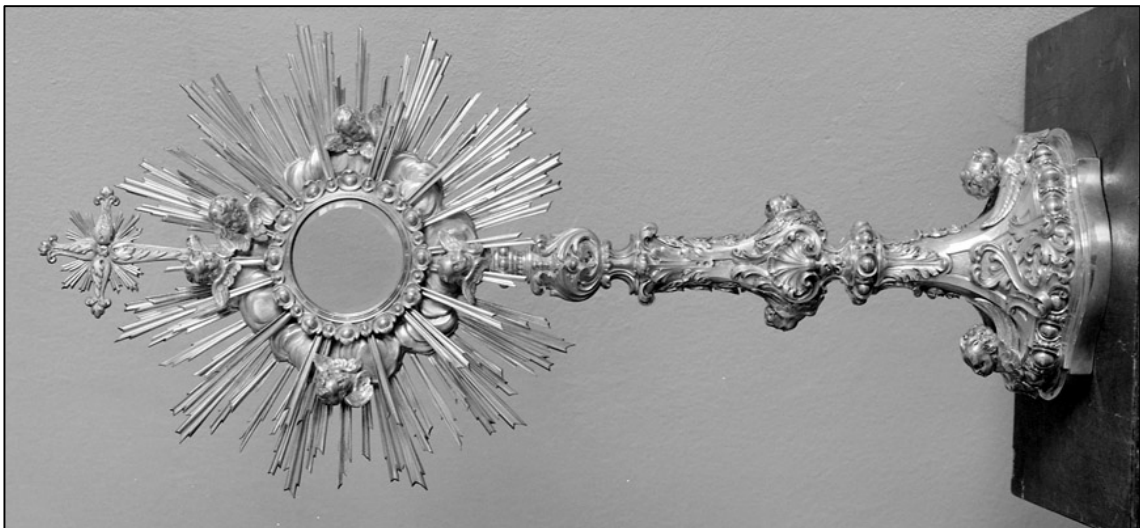


Figura 176 Ostensorio, taller Gambari, 1763, Bologna, Monasterio del Corpus Domini



Figura 177 Ostensorio (marcas), taller Gambari, 1763, Bologna, Monasterio del Corpus Domini

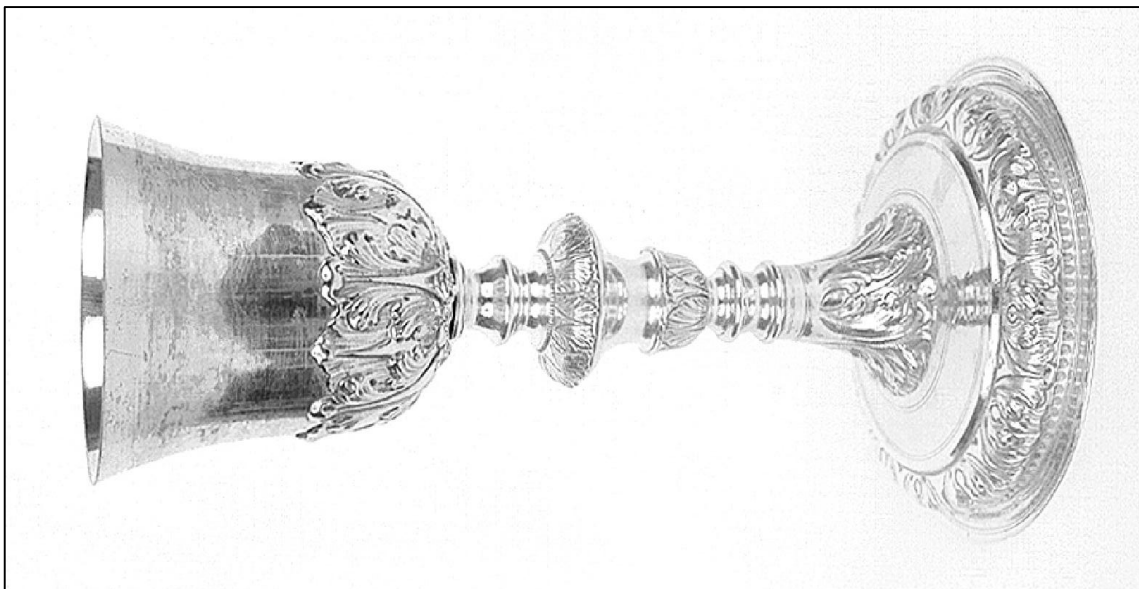


Figura 178 Cáliz, Bonaventura Gambari, 1720, Bologna, Iglesia de San Biagio de Castel di Casio

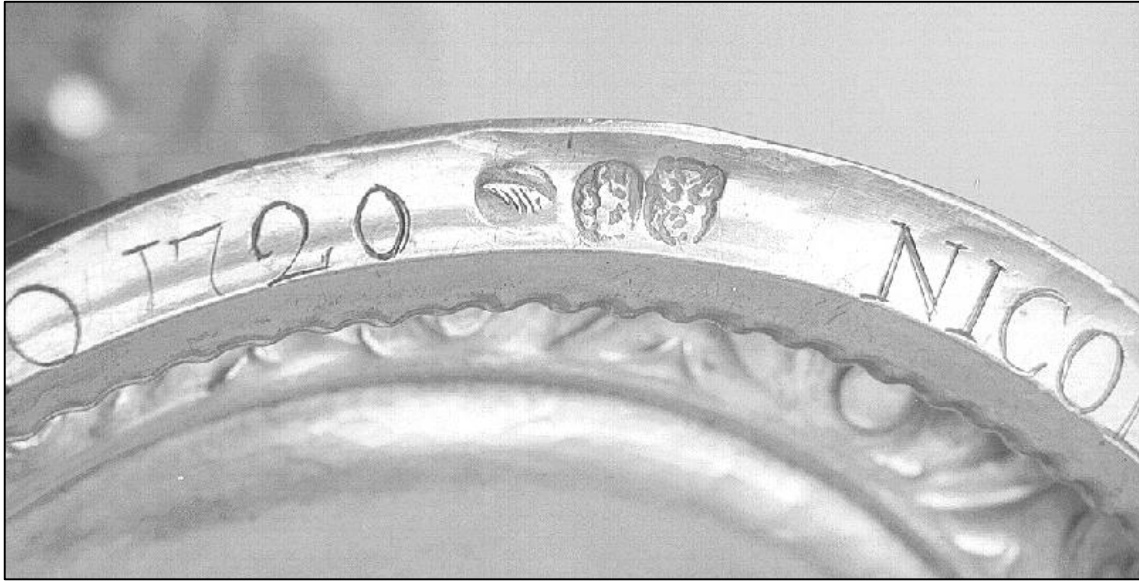


Figura 179 Cáliz (marcas), Bonaventura Gambari, 1720, Bologna, Iglesia de San Biagio de Castel di Casio



Figura 180 Puerta tabernáculo, Bonaventura Gambari, 1751-1774, Bologna, Iglesia Madonna di Galliera



Figura 181 Puerta tabernáculo, Bonaventura Gambari, 1753, Bologna, Iglesia Madonna di Galliera



Figura 182 Corona, Giovanni Gambari y ¿Bonaventura Gambari?, 1770, Bologna, Santuario Madonna di San Luca



Figura 183 Candelabros, Bonaventura y Giovanni Gambari, 1753-1776, Bolonia, Colección Privada



Figura 184 Candelabros (marcas), Bonaventura y Giovanni Gambari, 1753-1776, Bolonia, Colección Privada



Figura 185 Maza, Bonaventura y Giovanni Gambari, 2/2 siglo XVIII, Bologna, Comune di Bagnacavallo



Figura 186 Ostensorio, ¿Bonaventura? Y Giovanni Gambari, 1784, Bologna, Iglesia de Santa Maria della Pietà



Figura 187 Ostensorio, Giovanni Gambari, 1788, Bologna, Iglesia de San Nicolò en Calcara

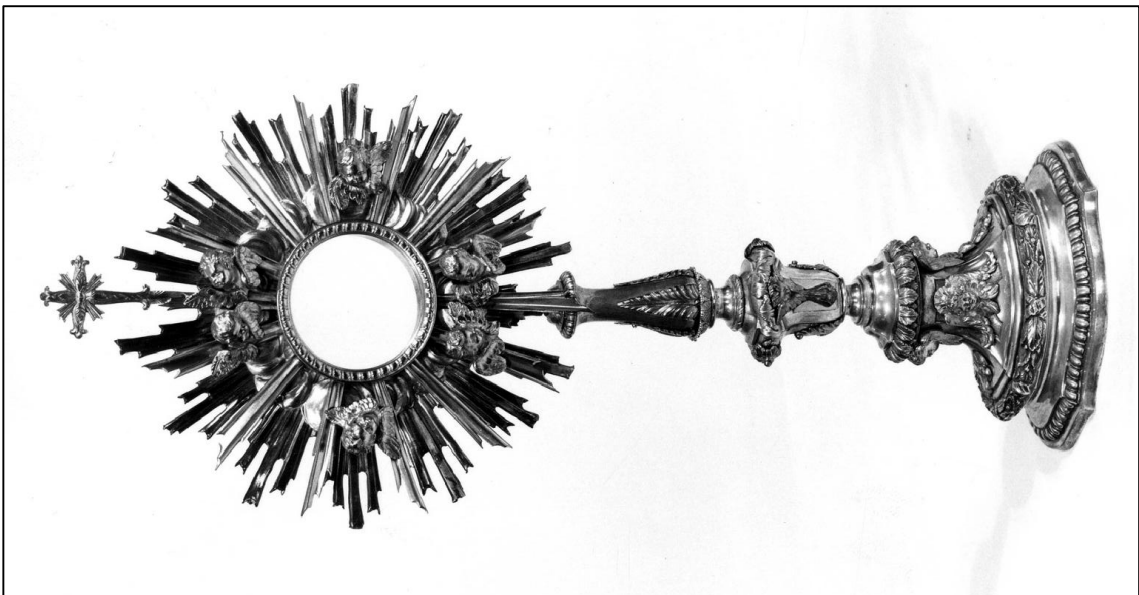


Figura 188 Ostensorio, Giovanni Gambari, 1781, Bologna, Iglesia de San Procolo



Figura 189 Decoración aparato procesional, 2/2 siglos XVIII, Bolonia, Iglesia de San Andrea de Rasiglio



Figura 190 Cáliz, Giovanni Gambari y Sebastiano Cavina, 1789, Bolonia, Iglesia de San Bartolomeo e Gaetano



Figura 191 Cruz, Giuseppe Gardini, 2/2 siglo XVIII, Decoración altar y puerta tabernáculo, Giovanni Gambari, 1779, Bologna, Iglesia de Santa Maria della Vita



Figura 192 Ostensorio, Manufactura boloñesa, siglo XVIII, Bologna, Iglesia de Santa Maria della Vita

BIBLIOGRAFÍA

- Abbate, Vincenzo. “La Committenza Artistica Del Seicento Palermitano: Un Esempio.” In *Ori E Argenti Di Sicilia Dal Quattrocento Al Settecento*, edited by Maria Concetta Di Natale, 45–56. Milano: Electa, 1989.
- . “Matta Me Pixit: La Congiuntura Flanco-Iberica E La Cultura Figurativa Nell’entroterra Madonita.” In *Vincenzo Degli Azani Da Pavia E La Cultura Figurativa in Sicilia Nell’eta Di Carlo V*, edited by Teresa Viscuso, 197–207. Palermo: Ediprint, 1999.
- . “Palermo 1700: I Contatti Con Bologna E La Committenza Del Marchese Di Regalmici.” In *Barocco Mediterraneo: Sicilia, Lecce, Sardegna, Spagna*, edited by Maria Luisa Madonna and Lucia Trigilia, III., 295–338. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1992.
- Accascina, Maria. *I Marchi Delle Argenterie E Oreficerie Siciliane*. Busto Arsizio: Bramante, 1976.
- . “Oreficeria Bizantina E Limosina in Sicilia.” *Bollettino d’Arte Del Ministero Della Pubblica Istruzione*, no. 11 (1928): 551–66.
- . *Oreficeria Di Sicilia Dal XII Al XIX Secolo*. Palermo: S.F. Flaccovio, 1974.
- . “Oreficeria Senese in Sicilia.” *La Diana. Rassegna D’arte E Di Vita Senese V*, no. 111 (1930): 207–14.
- . “Quattrocento Sicilian Goldsmiths’ Work.” *International Studio*, 1930, 36–39.
- Ackerman, James. “Disegni Di Palladio per La Facciata Di San Petronio.” In *Una Basilica per Una Città: Sei Secoli in San Petronio. Atti Del Convegno Di Studi per Il Sesto Centenario Di Fondazione Della Basilica Di San Petronio (1390-1990)*, edited by Mario Fanti and Deanne Lenzi, 251–58. Bologna: Tripoarte, 1994.
- Adamoli, Ippolita. “Chiese Della Controriforma a Bologna.” *Strenna Storica Bolognese*, no. 56 (1996): 11–24.
- Agnoletti, Stefania, Chiara Valcepina, Maria Baruffetti, Giulia Basilissi, Stefano Casu, and Arianna Vecchierelli. “Il Restauro Dei Quattro Candelieri Di Santa Maria Della Morte.” In *Tra La Vita E La Morte: Due Confraternite Bolognesi Tra Medioevo E*

- Età Moderna*, edited by Massimo Medica and Mark Gregory, 57–59. Bologna: Silvana, 2015.
- Agricola, Giorgio. *De L'arte Dei Metallii*. Basilea, 1563.
- Agüera Ros, Jose Carlos. “Sant’Eligio Degli Orefici, Un Conjunto Relevante de Encargo Artístico En Roma.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, edited by Jesús Rivas Carmonas, 19–32. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.
- Albero Muñoz, María del Maria, and Manuel Pérez Sánchez. “Giacomo Laurentiani Y Sus Opere per Argentieri et Altri.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2012*, edited by Jesús Rivas Carmona, 59–76. Murcia: Universidad de Murcia, 2012.
- Alberti, Romano. *Origine E Progresso dell’Accademia Del Disegno de Pittori, Scultori & Architetti Di Roma*. Pavia: Pietro Bartoli, 1604. <https://archive.org/stream/origineetprogre00vatigoog#page/n8/mode/2up>.
- Alessio, Carlo, and Clemente Maria Fratelli Sassi. *Distinta Relazione Della Solenne Sagra Funzione Fattasi Li 29 Giugno 1751 in Occasione Della Tradizione Della Rosa D’oro, Trasmessa in Regalo Dalla Santità Di Nostro Signore Benedetto XIV, Alla Sua Chiesa Arcivescovile Di San Pietro in Bologna*. Bologna, 1751.
- Aliberti Gaudioso, Filippa Maria. *Pisanello: I Luoghi Del Gotico Internazionale Nel Veneto*. Milano: Electa, 1996.
- Alonso Benito, Javier. “Los Oficios Civiles Dependientes de La Catedral de León: El Cargo de Maestro Platero.” In *En Torno a La Catedral de León*, edited by Jesús Paniagua Pérez and Felipe Ramos, 411–26. León: Universidad de León, 2004.
- Angulo Iñiguez, Diego. *La Orfebrería En Sevilla*. Sevilla, 1925.
- Anselmo, Salvatore. “Appunti Sul Tesoro Della Chiesa Madre Di Pollina.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2010*, edited by Jesús Rivas Carmona, 77–88. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.
- . “Argenti E Gioielli Del Settecento Nell’area Madonita.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2012*, edited by Jesús Rivas Carmona, 77–92. Murcia: Universidad de Murcia, 2012.
- Arioti, Elisabetta, and Salvatore Alongi, eds. *Il “passato Davanti a Noi”: 140 Anni*

- dell'Archivio Di Stato Di Bologn. Bologna: Il Chiostro dei Celestini, 2016.
- Arteta de Monteseuro, Antonio. *Disertación Sobre El Aprecio de Las Artes Prácticas Y de Los Que Las Exercen Con Honradez Inteligencia Y Aplicacion*. Zaragoza: Blas Miedes Impresor de la Real Sociedad, 1781.
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015027394603;view=1up;seq=7>.
- Bacchi, Andrea. "Rome: Alessandro Algardi." *The Burlington Magazine* 1, no. 141 (1999): 695–97.
- Baldini, Isabella, and Maria Teresa Guaitoli. *Oreficeria Antica E Medievale: Tecniche, Produzione, Società*. Bologna: Ante Quem, 2009.
- Balestracci, Duccio. "La Corporazione Dei Muratori Dal XIII Al XVI Secolo." In *Il Colore Della Citta: Siena*, edited by Maurizio Boldrini, 25–34. Siena: Protagon Editori Toscani, 1993.
- Balsa de la Vega, Rafael. *Orfebrería Gallega*. Madrid: Hauser y Menet, 1912.
- Barbaro, Daniele Matteo. *I Dieci Libri dell'Architettura Di Vitruvio Tradotti E Commentati Da Monsignor Barbaro*. Venezia: Francesco Marcolini, 1556.
<http://www.e-rara.ch/zut/content/titleinfo/1980172>.
- Barberini, Maria Giulia. "Alessandro Algardi." *L'idea Del Bello*, no. 2 (2000): 374–93.
- Barbier de Montault, Xavier. "Les Orfèvres et Joilliers À Rome." *Revue de l'Art Chrétien*, 1889.
- Barbieri, Costanza, Sofia Barchiesi, and Daniela Ferrari. *Santa Maria in Vallicella: Chiesa Nuova*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1995.
- Barbieri, Patrizia, Maria Cristina Casali, and Giovanna Degli Esposti. *Conoscere Una Città: Il Patrimonio Artistico E Storico Di Bagnacavallo*. Edited by Grazia Agostini and Luisa Ciammitti. Bologna: Alfa, 1982.
- Barchiesi, Sofia. "Sant'Eligio Degli Orefici." *Roma Sacra*, no. 11 (1997): 59–63.
- Barocchi, Paola. *I Fondatori dell'Accademia Del Disegno (in Italia)*. Firenze: Olschki, 1964.
- . *Trattati D'arte Del Cinquecento Fra Manierismo E Contrariforma*. Bari: Laterza, 1960.

- Barraja, Silvano. "La Confraternita Di Sant'Eligio." In *Le Confraternite dell'Arcidiocesi Di Palermo. Storia E Arte*, edited by Maria Concetta Di Natale. Palermo: Ofte, 1993.
- Barton Thurber, T. "Tra Magnificencia E Comodità: La Ricostruzione Della Cattedrale Di Bologna Dal Tardo Cinquecento All'inizio Del Seicento." In *La Cattedrale Di San Pietro a Bologna*, edited by Roberto Terra, 56–65. Milano: Silvana, 1997.
- Battaglia, Salvatore. *La Letteratura Italiana: Medioevo E Umanesimo*. Firenze: Sansoni, 1971.
- Battista Alberti, Leon. *Tratado de Pintura*. Edited by Carlos Pérez Infante. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
- Battisti, Eugenio. *L'antirinascimento*. Milano: Feltrinelli, 1962.
- Baviera, Salvatore, and Jadranka Bentini. *Mistero E Immagini: L'Eucaristia Nell'arte Dal XVI Al XVIII Secolo*. Bologna: Electa, 1997.
- Belda Navarro, Cristóbal. "El Triunfo de Las Artes Liberales En La Murcia Del Barroco." In *Murcia Barroca*, 25–27. Ayuntamiento de Murcia, 1990.
- . *La Ingenuidad de Las Artes En La España Del Siglo XVIII*. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 1993.
- . "Sin Ciencia E Noticia de Las Artes Liberales." In *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, edited by Jesús Rivas Carmona, 109–25. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- Bellettini, Athos. *La Popolazione Di Bologna Dal Secolo XV all'Unificazione Italiana*. Bologna: Zanichelli, 1961.
- Beltrami, Luca. *L'arte Negli Arredi Sacri Della Lombardia*. Milano: U. Hoepli, 1897.
- Benati, Silvia, Mirtide Gavelli, and Fiorenza Tarozzi. *Tommaso De' Buoi. Diario Delle Cose Principali Accadute Nella Città Di Bologna dall'Anno 1796 Fino all'Anno 1821*. Bologna: Bononia University Press, 2005.
- Beneyto Pérez, Juan. *El Cardenal Alborno: Hombre de Iglesia Y de Estado En Castilla Y En Italia*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1986.
- Bentini, Jadranka. "Oreficerie E Metalli." In *L'arte Del Settecento Emiliano. L'arredo*

- Sacro E Profano a Bologna E Nelle Legazioni Pontificie. La Raccolta Zambeccari*, edited by Jadranka Bentini, 85–109. Bologna: Edizioni Alfa, 1979.
- Bergamini, Giuseppe, Gabriella Bucco, and Paolo Goi. *Storia Dell'oreficeria in Friuli*. Milano: Skira, 2008.
- Bergomi, Ombretta. “Gli Apparati Decorativi.” In *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna2*, edited by Roberto Terra, 127–40. Bologna: Minerva, 2002.
- . “Un Apparato Di Flaminio Minozzi in Memoria Di Padre De Angelis.” *Strenna Storica Bolognese* LIII (2003): 59–75.
- Bergonzoni, Franco. *Santa Maria Della Pietà Detta De' Mendicanti*. Bologna: Spillato, 1998.
- Bernardi, Marisa. *Oreficeria Litúrgica Della Diocesi Vicentina: Il Vicariato Di Dueville*. Padova: Università degli Studi di Padova, 2002.
- Berselli, Aldo. “Bologna in Età Contemporanea (1796-1914). Da Napoleone Alla Grande Guerra.” In *Storia Di Bologna. Bologna in Età Contemporanea 1796-1914*, edited by Aldo Berselli and Angelo Varni, 1–135. Bologna: Bononia University Press, 2010.
- Bertani, Lucia, and Elisabetta Nardinocchi. *I Tesoro Di San Lorenzo: 100 Capolavori Di Oreficeria Sacra*. Firenze: Arnaud, 1995.
- Berti, Lanfranco. *Giovanni Il Bentivoglio. Il Potere Politico a Bologna Nel Secolo Decimoquinto*. Bologna: Ponte Nuovo, 1976.
- Bertoli Barsotti, Anna Maria. “Argenteria Ecclesiastica.” In *Ecclesia : I Beni Ecclesiastici Del Territorio Di Castelfranco Emilia*, edited by Luca Cesari and Diana Neri, 81–89. Castelfranco Emilia: Comune di Castelfranco Emilia, 2005.
- . *Argenteria Sacra a Bologna. Secc. XVII-XVIII. Il Tesoro Del Santuario Della Madonna Di San Luca*. Bologna: Università di Bologna, 1995.
- . *Joannes Jacobs Bruxellensis 1575-1650: Orefice a Bologna Fondatore El Collegio Dei Fiamminghi*. Bologna: Bononia University Press, 2014.
- Bertrán Roigé, Primo. *Catálogo Del Archivo Del Colegio de España*. Bolonia: Real

- Colegio de España, 1981.
- . “Enrico Haffner En El Colegio de España.” In *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdera y Tuells, V., 235–43. Bologna: Real Colegio de España, 1979.
- Biagi Maino, Donatella. *Il Museo dell’Osservanza Di Bologna*. Bologna: Costa Editore, 2003.
- . *Ubaldo Gandolfi*. Torino: Allemandi, 1990.
- Bianchi, Ilaria. *La Politica Delle Immagini Nell’età Della Controriforma: Gabriele Paleotti Teorico E Committente*. Bologna: Compositori, 2008.
- Bianco, Rosanna. “Culto E Iconografia Di sant’Eligio in Puglia Tra Medioevo Ed Età Moderna.” *Studi Bitontini*, no. 95–98 (n.d.): 7–26.
- Blunt, Anthony. *Le Teorie Artistiche in Italia: Dal Rinascimento Al Manierismo*. Edited by Livia Moscone. Torino: Einaudi, 2001.
- Boccolari, Giorgio. “L’ Arte Degli Orefici a Modena E a Reggio Emilia.” In *Contributi per La Storia Dell’oreficeria, Argenteria E Gioielleria*, edited by Piero Pazzi, 296–99. Venezia: Biblioteca orafa di Sant’Antonio abate, 1996.
- Bologna, Ferdinando. *Dalle Arti Minori All’industrial Design: Storia Di Una Ideologia*. Bari: Laterza, 1972.
- Bologna, Ivana. *Oreficeria Sacra Nell’astigiano: La Bottega Di Giovanni Tommaso Groppa Tra Sei E Settecento*. Asti: Rotary Club Asti, 2007.
- Bolognini, Amorini, Antonio. “Vita Del Conte Canonico Carlo Cesare Malvasia.” In *Vite Dei Pittori Ed Artefici Bolognesi Scritte Dal Marchese Antonio Bolognini Amorini*, 9–22. Bologna: Tipi Governativi alla Volpe, 1841.
- Bonet Correa, Antonio. *Historia de Las Artes Aplicadas E Industriales En España*. Madrid: Cátedra, 1982.
- Boraccesi, Giovanni. *Oreficeria Sacra in Puglia: Tra Medioevo E Rinascimento*. Foggia: Claudio Grenzi, 2005.
- Bortolotti, Luigi. *Bologna Dentro Le Mura Nella Storia E Nell’arte*. Bologna: Grafica Emiliana, 1977.

- Bottari, Stefano. "Una Tavoleta Del Maestro Di San Severino." *Arte Antica E Moderna*, no. 2 (1960): 160–62.
- Bracciolini, Poggio. *Opera, Collatione Emendatorum Exemplarium Recognita*. Firenze, 1538. <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5326752864;view=1up;seq=7>.
- Brandolese, Pietro. *Del Genio De' Lendinaresi per La Pittura E Di Alcune Pregevoli Pitture Di Lendinara*. Padova: Stamperia Seminario, 1795. <https://archive.org/details/delgeniodelendin00bran>.
- Brasas Egado, José Carlos. *La Platería Vallisoletana Y Su Difusión*. Valladolid: Institución Cultural Simancas, 1980.
- Brighetti, Antonio. *Bologna E La Peste Del 1630: Con Documenti Inediti dell'Archivio Segreto Vaticano*. Bologna: A. Gaggi, 1968.
- . *Le Botteghe Di Bologna Alla Fine Del 1700 Dal Catasto Urbano Del 1796*. Bologna, 1999.
- Brugnoli. "Su Raffaello Architetto. La Cappella Chigi E La Chiesa Di Sant'Eligio." *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia E Storia dell'Arte*, no. 16 (1969): 1--31.
- Buchi, Silvia. *Gli Orafi a Milano: La Corporazione Di San Eligio Dal XIV Al XIX Secolo*. Milano: Associazione Orafa Lombarda, 1979.
- Budriesi, Roberta. "San Pietro Come Prima 'cattedrale' di Bologna: Problemi E Aspetti." *Atti E Memorie Della Deputazione Di Storia Patria per La Province Di Romagna XLII* (1991): 43–86.
- Bugini, Mariaelena. "Lineamenti Di Iconografia Musicale in Un Nucleo Di Tarsie Rinascimentali: Fra Giovanni Da Verona a Napoli." *Napoli Nobilissima : Rivista Di Topografia Ed Arte Napoletana*, 2011, 3–14.
- Buitoni, Antonio. "Arredi E Paramenti: Provenienze E Peripezie." In *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, edited by Mario Fanti, 29–82. Bologna: Costa Editore, 2003.
- . "I Doni Di Benedetto XIV Alla Cattedrale Di Bologna." *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 25 (1999): 159–86.
- . "I Reliquiari Da San Francesco a San Petronio." In *I Reliquiari Della Basilica*

- Di San Petronio*, edited by Antonio Buitoni, 9–31. Bologna: Basilica di San Petronio, 2010.
- Bulgari, Costantino. *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia : Notizie Storiche E Raccolta Dei Loro Contrassegni Con La Riproduzione Grafica Dei Punzoni Individuali E Dei Punzoni Di Stato*. Roma. I. Roma: Del Turco, 1958.
- . *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia : Notizie Storiche E Raccolta Dei Loro Contrassegni Con La Riproduzione Grafica Dei Punzoni Individuali E Dei Punzoni Di Stato*. Roma. II. Roma: Del Turco, 1959.
- . *Argentieri, Gemmari E Orafi d'Italia. Notizie Storiche E Raccolta Del Loro Contrassegni Con La Riproduzione Grafica Dei Bolli Individuali E Dei Bolli Di Garanzia. Emilia*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1974.
- Burns, Howard. “Gli Architetti Rinascimentali E Gli Edifici Preesistenti: Il Contesto Dei Progetti per La Facciata Della Basilica Di San Petronio.” In *Una Basilica per Una Città: Sei Secoli in San Petronio. Atti Del Convegno Di Studi per Il Sesto Centenario Di Fondazione Della Basilica Di San Petronio (1390-1990)*, edited by Mario Fanti and Deanne Lenzi, 259–62. Bologna: Tripoarte, 1994.
- Cabibbo, Sara. *Santa Rosalia Tra Terra E Cielo: Storia, Rituali, Linguaggi Di Un Culto Barocco*. Palermo: Sellerio, 2004.
- Caffi, Michele. “Arte Antica Lombarda. Oreficeria. Lorenzo Da Clivate Ed Altri Orafi Ed Argentieri in Milano.” *Archivio Storico Lombardo* VII, no. 3 (1880): 590–612.
- Calcaterra, Carlo. *Alma Mater Studiorum: l'Università Di Bologna Nella Storia Della Cultura E Della Civiltà*. Bologna: Bononia University Press, 2009.
- Calzoni, Lorenzo. “Bonaventura E Giovanni Gambari, Due Argentieri Bolognesi Del ‘700.” *Strenna Storica Bolognese* LII (2002): 125–44.
- . “Su Alcuni Capolavori Dell’oreficeria Del Settecento Bolognese.” *Strenna Storica Bolognese* LVI (2006): 131–46.
- . “Zanobio Troni Argentiere Bolognese Del ‘700.” *Strenna Storica Bolognese* LIII (2003): 91–108.
- Camurri, Daniela. *L'arte Perduta: Le Requisizioni Di Opere D'arte a Bologna in Età*

- Napoleonica (1796-1815)*. Bologna: Minerva, 2003.
- . “Una Città Senza Difese.” In *Per Diritto Di Conquista. Napoleone E La Spoliazione Dei Monti Di Pietà Di Bologna E Ravenna*, edited by Angelo Varni, 151–85. Bologna: Il Mulino, 1996.
- Capella, Miguel, and Antonia Tascón. *Los Cinco Gremios Mayores de Madrid. Estudio Crítico-Histórico*. Madrid: Imprenta Saez, 1957.
- Capitani, Ovidio, ed. *Storia Di Bologna. Bologna Nel Medioevo*. Bologna: Bononia University Press, 2007.
- Capitano, Antonella. *Arte Orafa E Controriforma: La Toscana Come Crocevia*. Livorno: Sillabe, 2001.
- . *Oreficerie Francesi Nella Toscana Occidentale: Occasioni E Tracce*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1996.
- Carapelli, Riccardo. “Un Importante Collezionista Bolognese Del Seicento: Ferdinando Cospi E I Suoi Rapporti Con La Firenze Medicea.” *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 14 (1998): 99–114.
- Carmona Moreno, Félix. “Cuarenta Horas: Culto Eucarístico Con Siglos de Tradición.” In *Religiosidad Y Ceremonia En Torno a La Eucaristía*, edited by Francisco Javier Campos and Francisco de Sevilla, II., 633–52. Madrid: Ediciones Escorialenses: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2003.
- Carrara, Eliana. “La Nascita Dell’accademia Del Disegno Di Firenze: Il Ruolo Di Borghini, Torelli E Vasari.” In *Les Académies Dans l’Europe Humaniste. Idéaux et Pratiques*, 129–62. Genève: Librairie Droz, 2008.
- Cartari, Carlo. *La Rosa D’oro Pontificia, Racconto Istorico Consagrado Alla Santita Di N.S. Innocenzo XI*. Roma: Stamperia della Rev. Camera Apostolica, 1681.
- Casa D’Aste Pandolfini. *Argenti Italiani Ed Europei*. Firenze, 2017.
- Caselli, Letizia, and Ettore Merkel. *Oreficeria Sacra a Venezia E Nel Veneto: Un Dialogo Tra Le Arti Figurative*. Treviso: Canova, 2007.
- Castelfranchi Vegas, Liana. *Le Arti Minori Nel Medioevo*. Milano: Jaca Book, 1994.
- Cavallucci, Camillo Jacopo. *Notizie Storiche Intorno Al Dossale D’argento E Ai*

- Reliquiari Appartenenti Alla Chiesa Di San Giovanni Di Firenze*. Firenze, 1869.
- Cavazza, Marta. *Settecento Inquieto : Alle Origini dell'Istituto Delle Scienze Di Bologna*. Bologna: Il Mulino, 1990.
- Ceccarelli, Francesco, and Deanna Lenzi, eds. *Domenico E Pellegrino Tibaldi: Architettura E Arte a Bologna Nel Secondo Cinquecento*. Venezia: Marsilio, 2011.
- Celli Giorgini, Maria Rosaria. "Archivi E Istituzioni: Un Confronto Tipologico Tra Gli Archivi Di Alcune Fabbricerie dell'Italia Centro-Settentrionale E Quello Della Fabbriceria Di San Petronio." In *Una Basilica per Una Città: Sei Secoli in San Petronio. Atti Del Convegno Di Studi per Il Sesto Centenario Di Fondazione Della Basilica Di San Petronio (1390-1990)*, edited by Mario Fanti and Deanna Lenzi, 195–204. Bologna: Tripoarte, 1994.
- Cennini, Cennino. *El Libro Del Arte*. Edited by Fernando Olmeda Latorre. Madrid: Akal, 2009.
https://books.google.it/books?id=fXCCRfYfZMUC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.
- Centa, Claudio. *Una Dinastia Episcopale Nel Cinquecento: Lorenzo, Tommaso E Filippo Maria Campeggi Vescovi Di Feltre (1512-1584)*. Roma: Centro liturgico vincenziano, 2004.
- Chadour, Anna Beatriz. "Der Altarsatz Des Antonio Gentili in St. Peter Zu Rom." *Wallrad-Richartz-Museen Jahrbuch*, no. 43 (1982): 133–93.
- Cicatelli, Amelia. "Di Alcune Opere Di Giacomo Cavedoni." *Bollettino D'arte Del Ministero Della Educazione Nazionale*, 1930, 417–30.
- Cicognara, Leopoldo. *Storia Della Scultura Dal Suo Risorgimento in Italia Fino Al Secolo Di Canova*. Prato: Frat. Giachetti, 1823.
- Clark, Kenneth. *Il Revival Gotico*. Torino: Einaudi, 1970.
- Coliva, Anna, Mina Gregori, and Sergey Androsov. *Da Guercino a Caravaggio: Sir Denis Mahon E L'arte Italiana Del XVII Secolo*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2014.
- Collura, Paolo. *Santa Rosalia Nella Storia E Nell'arte*. Palermo: Santuario del

- Montepellegrino, 1977.
- Conti. “Il Dossale Di Argento Di S. Giovanni E Il Nuovo Museo dell’Opera Di S. Maria Del Fiore.” *Arte E Storia* VII, no. 20 (1887): 147–48.
- Corelli Grappadelli, Imelde. “Orafi E Argentieri a Bologna Nei Secoli XIII E XIV.” *Strenna Storica Bolognese* LII (2002): 180–87.
- Cots Morató, Francisco de Paula. “De Arte Y Oficio a Colegio: El Título de Artistas Para Los Plateros de Valencia.” *Estudios de Historia Del Arte: Centenario Del Laboratorio de Arte (1907-2007)*, 2009, 351–62.
- Crespi, Luigi. *Vite De’ Pittori Bolognesi Non Descritte Nella Felsina Pittrice Alla Maesta Di Carlo Emanuele III Re Di Sardegna*. Roma: Stamperia di Marco Pagliarini, 1769.
- Cros Gutiérrez, Almudena. “The Artistic Patronage Of Gil De Albornoz (1302-1367), A Cardinal In Context.” University of Warwick, 2008.
- Cruz Valdovinos, José Manuel. “El Platero Juan de Arfe Y Villafañe.” *Iberjoya*, 1983, 3–32.
- . “Eucaristía, Liturgia Y Platería.” In *Camino de Paz: Mane Nobiscum Domine*, edited by Marcelina Calvo Domínguez, 267–83. Ourense: Junta de Galicia, 2005.
- . “La Función de Las Artes Suntuarias En Las Catedrales: Ritos, Ceremonias Y Espacios de Devoción.” In *Las Catedrales Españolas En La Edad Moderna. Aproximación a Un Nuevo Concepto Del Espacio Sagrado*, edited by Miguel Ángel Castillo Oveja, 149–70. Madrid: Fundación BBVA, 2001.
- . *Los Plateros Madrileños: Estudio Histórico-Jurídico de Su Organización Corporativa*. Madrid: Gremio de Joyeros y Plateros, 1983.
- . *Platería Religiosa En Úbeda Y Baeza*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 1978.
- Cuccia. “Filippo Quattrocchi Scultore in Legno.” *Kalos. Arte in Sicilia*, no. 4 (2004): 29–33.
- D’Amico, Rosalba. “Spettacolarità E Valore Rituale: L’arredo Del Santuario Tra Seicento E Ottocento.” In *La Madonna Di San Luca in Bologna: Otto Secoli Di Storia, Di Arte E Di Fede*, edited by Giancarlo Roversi and Mario Fanti, 233–40. Bologna:

- Cassa di risparmio in Bologna, 1993.
- D'Amico, Rosalba, and Renzo Grandi, eds. *Il Tramonto Del Medioevo a Bologna. Il Cantiere Di San Petronio*. Bologna: Nuovo Alfa, 1987.
- Dal Pane, Luigi. *Economia E Societa' a Bologna Nell'eta' Del Risorgimento*. Bologna: Zanichelli, 1968.
- Davillier, Jean-Charles. *Recherches Sur L'orfèvrerie En Espagne Au Moyen Âge et À La Renaissance. Documents Inédits Tirés Des Archives Espagnoles*. Paris: Quentin, 1879.
- Degli Esposti, Carlo. "L'arte Nella Chiesa Della SS. Trinità." In *La Chiesa Della SS. Trinità in Bologna*, edited by Mario Fanti, 143–210. Bologna: Costa Editore, 2001.
- Dell'Utri, Felice. "Opere Dei Biangardi a Mussomeli." In *I Biangardi. La Vita L'epoca Le Opere*, edited by Felice Dell'Utri. Caltanissetta: Lussografica, 1992.
- Donati, Paolo. *Taddeo Gaddi*. Firenze: Sansoni, 1966.
- Dondarini, Rolando. *Breve Storia Di Bologna*. Bologna: Pacini Editore, 2007.
- Duca, Rosario La. *Il Peccato Di «fare»*. Palermo: Edizioni e Ristampe Siciliane, 1983.
- Duran Canyameras, Félix. "La Orfebrería Catalana." *Revista de Archivos, Bibliotecas Y Museos*, 1916.
- Duràn i Sanpere, Agustí. *Orfebrería Catalana. La Creu de Sant Nicolau de Cervera. Els Argenters de Cervera*. Barcelona: L'Avenç, 1917.
- Emiliani, Andrea. "Alessandro Algardi E Bologna." In *Algardi: L'altra Faccia Del Barocco*, edited by Jennifer Montagu, 27–32. Roma: De Luca, 1999.
- . *I Carracci: Capolavori Giovanili Di Ludovico, Agostino E Annibale: Nel Passaggio Dal Manierismo Al Barocco*. Modena: Zanasi foundation, 2015.
- . "Il Tesoro Della Cattedrale Di Bologna." In *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, edited by Roberto Terra, 169–78. Bologna: Minerva, 2002.
- Erlande Brandenburg, Alian. *La Catedral*. Madrid: Akal, 1993.
- Facundo Riaño, Juan. *The Industrial Arts in Spain*. London: Chapman and Hall, 1879.

- Fanti, Mario. "Contributi per Carlo Francesco Dotti E Alfonso Torreggiani: Spigolature D'archivio per La Storia Dell'arte a Bologna." *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 7 (1981): 147–66.
- . *Gli Archivi Delle Parrocchie Di Bologna Soppresse: Inventario*. Bologna: Costa Editore, 2006.
- . "Il Concorso per La Facciata Di San Petronio Nel 1933-1935." *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 2 (1976): 159–76.
- . *Il Museo Di San Petronio in Bologna. Catalogo*. Bologna: Editrice Patron, 1970.
- . "Il Santo Patrono Di Bologna E Le Sue Reliquie. Devozionalità E Interessi Religiosi E Politici Intorno Alle Reliquie Di San Petronio E All'abbazia Di Santo Stefano Fra Medioevo Ed Età Moderna." In *Iacopo Roseto E Il Suo Tempo. Il Restauro Del Reliquiario Di San Petronio*, edited by Franco Faranda. Forli: Filograf, 1992.
- . *L'Archivio Capitolare Della Cattedrale Metropolitana Di San Pietro in Bologna (Secoli X-XX). Inventario*. Bologna: Costa Editore, 2010.
- . *L'Archivio Della Fabbriceria Di San Petronio in Bologna: Inventario*. Bologna: Costa Editore, 2008.
- . "L'Archivio Generale Arcivescovile." In *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, edited by Roberto Terra, 267–77. Bologna: Minerva, 2002.
- . *L'Archivio Generale Arcivescovile Di Bologna. Inventario-Guida Dei Fondi Ordinati E Consultabili*. Bologna: Costa Editore, 2015.
- . "L'Archivio Storico Della Fabbriceria Di San Petronio E Il Suo Riordinamento." In *Una Basilica per Una Città: Sei Secoli in San Petronio. Atti Del Convegno Di Studi per Il Sesto Centenario Di Fondazione Della Basilica Di San Petronio (1390-1990)*, edited by Mario Fanti and Deanna Lenzi, 187–94. Bologna: Tripoarte, 1994.
- . , ed. *La Cappella Di San Petronio (Cappella Aldrovandi) E Il Suo Restauro*. Bologna: Costa Editore, 2002.
- . "La Cattedrale Di San Pietro Dal X Al XV Secolo." In *La Cattedrale Di San*

- Pietro a Bologna*, edited by Roberto Terra, 30–38. Milano: Silvana, 1997.
- . *La Chiesa Di Sant’Antonio Di Sàvena in Bologna. Una Storia Di Otto Secoli, 1203-2003*. Bologna: Costa Editore, 2004.
- . *La Fabbrica Di San Petronio in Bologna Dal XIV Al XX Secolo. Storia Di Una Istituzione*. Roma: Herder, 1980.
- . *La Facciata Di San Petronio: La Secolare Storia Di Un’opera Incompiuta*. Bologna: Anibaldi, 1984.
- . “Le Classi Sociali Ed Il Governo Di Bologna All’inizio Del Secolo XVII in Un’opera Inedita Di Camillo Baldi.” *Strenna Storica Bolognese* XI (1961): 133–79.
- . “Per La Storia Del Culto Eucaristico a Bologna.” In *Mistero E Immagine. L’Eucaristia Nell’arte Dal XVI Al XVIII Secolo*, edited by Salvatore Baviera and Jadranka Bentini, 54–71. Bologna: Electa, 1997.
- . “Reliquie E Reliquiari in San Petronio: Vicende Deol Secolo Ventesimo.” In *I Reliquiari Della Basilica Di San Petronio*, edited by Antonio Buitoni, 33–43. Bologna: Basilica di San Petronio, 2010.
- . “Sulla Figura E L’opera Di Marcello Oretti: Spigolature D’archivio per La Storia Dell’arte Di Bologna.” *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 8 (1982): 125–43.
- . “Tentativi Di Reforma Del Collegio Di Spagna.” In *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdera y Tuells, II., 465–520. Bolonia: Real Colegio de España, 1972.
- . “Un Capolavoro Dell’oreficeria Bolognese Del Cinquecento: La Croce Del Museo Di San Petronio E Il Suo Autore.” *Strenna Storica Bolognese* XVIII (1968): 163–83.
- Fanti, Mario, Antonio Buitoni, and Massimo Medica. *Il Museo Di San Petronio in Bologna*. Bologna: Costa Editore, 2003.
- Fanti, Mario, and Carlo Degli Esposti. *Basilica Di San Petronio in Bologna. Guida a Vedere E a Comprendere*. Bologna: Silvana, 1986.
- . *La Chiesa Cattedrale E Metropolitana Di San Pietro in Bologna: Guida a*

- Vedere E a Comprendere*. Firenze: Vallecchi, 1995.
- Fanti, Mario, and Giancarlo Roversi. *Il Santuario Della Madonna Del Soccorso Nel Borgo di San Pietro in Bologna*. Bologna: Grafica Emiliana, 1975.
- Faranda, Franco. *Argentieri E Argenteria Sacra in Romagna Dal Medioevo Al XVIII Secolo*. Rimini: Luisi Editori, 1990.
- Fattori, Maria Teresa. "I Papi Bolognesi E La Città." In *Storia Di Bologna. Bologna nell'Età Moderna. Cultura, Istituzioni Culturali, Chiesa E Vita Religiosa*, edited by Adriano Prosperi, II., 1267–1308. Bologna: Bononia University Press, 2008.
- Feinblatt, Ebra. "A Letter by Enrico Haffner." *The Burlington Magazine* 112, no. 805 (1970): 229–33.
- Felici, Lucia. *La Riforma Protestante nell'Europa Del Cinquecento*. Roma: Carocci, 2016.
- Feo, Giovanni, and Francesca Roversi Monaco, eds. *Bologna E Il Secolo XI: Storia, Cultura, Economia, Istituzioni E Diritto*. Bologna: Bononia University Press, 2011.
- Ferrer Arellano, Joaquín. *Lutero Y La Reforma Protestante*. Madrid: Ediciones Palabra, 1996.
- Filippini, Francesco. *Il Cardinale Egidio Albornoz*. Bologna: Zanichelli, 1933.
- Fini, Marcello. *Bologna Sacra: Tutte Le Chiese in Due Millenni Di Storia*. Bologna: Pendragon, 2007.
- Finzi, Claudio. "La Polemica Sulla Nobiltà nell'Italia Del Quattrocento." *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 30, no. 2 (2010): 341–80.
- Fiorio, Maria Teresa, and Mercedes Garberi. *La Pinacoteca Del Castello Sforzesco*. Milano: Electa, 1987.
- Foratti, Aldo. *Alfonso Torreggiani: 1682-1764*. Bologna: Comune di Bologna, 1935.
- . *Giampietro Zanotti E La Sua Critica D'arte*. Bologna: Deputazione di storia patria, 1936.
- Forlai, Marta. "Il Palazzo Arcivescovile Tra '600 E '700." In *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, edited by Roberto Terra, 89–93. Bologna: Minerva, 2002.

- Fortunati, Vera. “La Dimora Celeste Dipinta Da Prospero Fontana Nella Volta a Crociera Di San Pietro.” In *La Cattedrale Di San Pietro in Bologna*, edited by Roberto Terra, 78–85. Milano: Silvana, 1997.
- . “Le ‘pitture Fiere et Orrende’ nel Teatro Sacro Di Gabriele Paleotti.” In *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, edited by Roberto Terra, 83–88. Bologna: Minerva, 2002.
- Franceschini, Pietro. *Il Dossale D’argento Del Tempio Di S. Giovanni in Firenze. Memoria Storica*. Firenze: A. Ciardi, 1894.
- Francesconi, Cristiana. “Intorno All’ostensorio Di Bonaventura Gambari per La Confraternita Del Suffragio Di Medicina.” *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 26 (2000): 157–66.
- . “Oreficeria per Il Santo: Note Di Iconografia.” In *Petronio E Bologna. Il Volto Di Una Storia. Arte, Storia E Culto Del Santo Patronor*, edited by Beatrice Buscaroli and Roberto Sernicola, 209–18. Ferrara: Sate, 2001.
- Frapiccini, David. *L’età Aurea Di Giulio II Arti, Cantieri E Maestranze Prima Di Raffaello*. Roma: Gangemi, 2013.
- Galasso, Elio. *Oreficeria Medievale in Campania*. Federazione Orafi Campani, 2005.
- Galeati, Domenico Maria. *Diario 1763-1771*. Bologna, n.d.
- Gállego Serrano, Julián. *El Pintor de Artesano a Artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976.
- García Cantús, Dolores. *El Gremio de Plateros de Valencia En Los Siglos XVIII Y XIX*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1985.
- García Mahiques, Rafael. *Iconografía E Iconología. La Historia Del Arte Como Historia Cultural*. Madrid: Encuentro, 2008.
- García Valdecasas, José Guillermo. “Álvarez de Albornoz, Gil.” In *Diccionario Biográfico Español*, III., 426–33. Madrid: Real Academia de la Historia, 2009.
- García Zapata, Ignacio José. “Alhajas, Ropas Y El Trono de La Virgen Del Sagrario, Obra Del Platero Italiano Virgilio Fanelli.” *Toletana: Cuestiones de Teología E Historia*, no. 29 (2013): 273–307.

- . “El Gremio de Plateros de Toledo En Los Siglos XVII Y XVIII: Patrimonio, Culto Y Fiestas.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, edited by Jesús Rivas Carmona, 183–97. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- . “El Milanés Carlos Zaradatti Y El Esplendor de La Platería Murciana En El Siglo XVIII.” *Rivista dell’Osservatorio per Le Arti Decorative in Italia*, no. 13 (2016).
- . “La Importancia de Los Inventarios En El Estudio de La Platería Catedralicia: El Inventario Del Sagrario, de 1588 Y 1619, de La Santa Iglesia Catedral Primada de Toledo. Oro, Plata Y Piedras Preciosas.” In *El Greco En Su IV Centenario: Patrimonio Hispánico Y Diálogo Intercultural*, edited by Esther Almarcha, Palma Martínez-Burgos, and Elena Sainz, 1025–39. Toledo: Universidad de Castilla La-Mancha, 2016.
- . “Le Arti Decorative E Suntuarie Nell XXI Secolo: Il Caso Degli Studi Di Argenteria nell’Università Di Murcia.” *Intrecci d’Arte Dossier*, no. 2 (2017): 96–104.
- Gardi, Andrea. “Lineamenti Della Storia Politica Di Bologna: Da Giulio II a Innocenzo X.” In *Storia Di Bologna. Bologna nell’Età Moderna. Istituzioni, Forme Del Potere, Economia E Società*, edited by Renato Zangheri, 3–59. Bologna: Bononia University Press, 2008.
- Gatti, Angelo. *Catalogo Del Museo Di San Petronio*. Bologna: Tipografia Arcivescovile, 1893.
- . *La Fabbrica Di San Petronio: Indagini Storiche*. Bologna: Regia Tipografia, 1889.
- Gazzoli, Giorgio. *Chiesa Della Madonna Di Galliera Dei Padri Filippini: Piccola Guida Storic-Artistica*. Bologna: Grafica Emiliana, 1979.
- Gherardi, Luciano. *San Bartolomeo - Descrizione Minuta Della Chiesa Di San Bartolomeo Di Piazza Ravegnana - Su Capelle, Pitture, Ornamenti E Sepolcri. Anonimo Teatino Secolo XVIII*. Bologna: Labanti & Manni, 1987.
- Gheza Fabbri, Lia. *L’organizzazione Del Lavoro in Una Economia Urbana. Le Società d’Arti a Bologna Nei Secoli XVI E XVII*. Bologna: CLUEB, 1988.
- Giacomelli, Alfeo. “Corporazioni d’Arte E Famiglie Cittadine in Relazione Con La

- Basilica Di San Petronio (Secoli XVI-XVIII).” In *Una Basilica per Una Città: Sei Secoli in San Petronio. Atti Del Convegno Di Studi per Il Sesto Centenario Di Fondazione Della Basilica Di San Petronio (1390-1990)*, edited by Mario Fanti and Deanne Lenzi, 101–35. Bologna: Tripoarte, 1994.
- . “Valori Simbolici Del Santuario E Del Portico Nel Contesto Politico-Culturale Bolognese Del Sei-Settecento.” In *La Madonna Di San Luca in Bologna: Otto Secoli Di Storia, Di Arte E Di Fede*, edited by Mario Fanti and Giancarlo Roversi, 185–98. Bologna: Cassa di risparmio in Bologna, 1993.
- Giannatiempo López, Maria. *Ori E Argenti: Capolavori Di Oreficeria Sacra Nella Provincia Di Macerata*. Macerata: Fondazione Cassa di risparmio della Provincia di Macerata, 2001.
- Giansante, Massimo. “Gli Statuti Delle Corporazioni. Iconografia E Ideologia.” In *Petronio E Bologna. Il Volto Di Una Storia. Arte, Storia E Culto Del Santo Patrono*, edited by Beatrice Buscaroli and Roberto Sernicola, 85–91. Ferrara: Sate, 2001.
- Giedion, Sigfried. *L’era Della Meccanizzazione*. Milano: Feltrinelli, 1967.
- Giner de los Rios, Francisco. *Estudios Sobre Artes Industriales*. Madrid: Libreria de José Jorro, 1892.
- Giner de los Rios, Hermenegildo. *Artes Industriales: Desde El Cristianismo Hasta Nuestros Días*. Barcelona, n.d.
- Giometti, Cristiano. “Modelli Di Scultori Nella Pratica Degli Argentieri Romani Tra Sei E Settecento.” In *Sculture Preziose: Oreficeria Sacra Nel Lazio Dal XIII Al XVIII Secolo*, edited by Benedetta Montevecchi, 49–54. Roma: Gangemi, 2015.
- Giorgi, Francesco. *L’Archivio Della Fabbriceria Di San Petronio Di Bologna*. Bologna: Tipografia Luigi Parma, 1931.
- Giovanna, Perini Folesani. “Marcello Oretti E Gli Altri: La Storiografia Artistica a Bologna Nella Seconda Meta Del Settecento.” In *Pitture in Diverse Citta, Marcello Oretti E Le Marche Del Settecento*, edited by Antonio Iacobini, Cecilia Prete, and Marina Massa, 20–32. Firenze: Edifir, 2002.
- Giovannucci Vigi, Berenice, and Giovanni Sassu. *Museo Della Cattedrale Di Ferrara. Catalogo Generale*. Ferrara: Edisai, 2010.

- Giunchi Zanardi, Zita. “Ars Aurificum: Gli Orafi a Bologna.” *Strenna Storica Bolognese* XLV (1995): 341–52.
- Giunta di Roccagiovine, Zenaide. *Il Settecento a Roma*. Roma, 1959.
- Gmelin, Leopold. *L’oreficeria Medioevale Negli Abruzzi*. Teramo: Tip. del Corriere Abruzzese, 1891.
- Gombrich, Ernst Hans. *El Sentido Del Orden. Estudio Sobre La Psicología de Las Artes Decorativas*. Madrid: Debate, 2004.
- . *Symbolic Image: Studies in the Art of the Renaissance*. London: Phaidon, 1972.
- González-Palacios, Alvar. *L’oro Di Valadier: Un Genio Nella Roma Del Settecento*. Roma: Palombi Editori, 1997.
- González-Varas Ibáñez, Ignacio. *Dietro Il Muro Del Collegio Di Spagna*. Bologna: CLUEB, 1998.
- González Sugrañés, Miguel. *Contribució a La Historia Dels Antichs Gremis Dels Arts Y Oficis de La Ciutat de Barcelona*. Barcelona: Estampa d’Henrich, 1918.
- Gozzadini, Giovanni. “Di Alcuni Gioielli Notati in Un Libro Di Ricordi Del Secolo 16. E Di Un Quadro Di Lavinia Fontana.” *Atti E Memorie Della Deputazione Di Storia Patria per La Provincie Di Romagna* I (1883): 1–16.
- Gozzi, Isabella. “Il Monte Di Bologna Violato: Storia Di Una Controversia.” In *Per Diritto Di Conquista. Napoleone E La Spoliazione Dei Monti Di Pietà Di Bologna E Ravenna*, edited by Angelo Varni, 187–244. Bologna: Il Mulino, 1996.
- Grimaldi, Emanuela. “Oreficerie E Metalli.” In *Il Museo dell’Osservanza Di Bologna*, edited by Donatella Biagi Maino, 136–62. Bologna: Costa Editore, 2003.
- Griseri, Angela. *Oreficeria Barocca*. Novara: De Agostini, 1985.
- Gropius, Walter. *Programa de La Staatliches Bauhaus de Weimar*, 1919.
- Guida Artistica Della Chiesa Abbaziale Del Santissimo Salvatore*. Bologna: Luigi Parma, 1929.
- Guidicini, Giuseppe di Giovanni Battista. *Cose Notabili Della Città Di Bologna: Ossia, Storia Cronologica De’ Suoi Stabili Sacri, Pubblici E Privati*. Bologna: Tipografia

- delle Scienze di Giuseppe Vitali, 1868.
- Guido, Sante. *L'oreficeria Sacra Dei Castellani in Vaticano*. Città del Vaticano: Edizioni Capitolo Vaticano, 2011.
- Guizzardi, Andrea. "Oreficeria Popolare a Bologna All'inizio Dell'eta Moderna." *Il Carrobbio : Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 36 (2010): 93–108.
- . "Oreficeria Popolare a Bologna Nel Basso Medioevo." *Il Carrobbio : Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 35 (2009): 17–34.
- . "Orefici a Bologna Tra Duecento E Trecento." In *Nella Città Operosa: Artigiani E Cretido Fra Duecento E Quattrocento*, 197–220. Bologna: Il Mulino, 2016.
- Gutiérrez de los Rios, Gaspar. *General Para La Estimación de Las Artes, Y de La Manera En Que Se Conocer Las Liberales de Las Que Son Mecánicas Y Serviles, Con Una Exhortación a La Honra de La Virtud Y Del Trabajo Contras Los Ociosos, Y Otras Particulares Para Las Personas de Todos Est.* Madrid, 1600. <https://archive.org/stream/noticiageneralpa00guti#page/16/mode/2up>.
- Hamilton, Nicholas Esterhazy Stephen Armytage, ed. *Gesta Pontificum Anglorum*. London, 1870.
- Hauser, Arnold. *Historia Social de La Literatura Y El Arte*. Edited by A. Tovar and F.P. Varas-Reyes. Madrid, 1978.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones Sobre La Estética*. Edited by Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 1989.
- Hellwig, Karin. *La Literatura Artística Española Del Siglo XVII*. Madrid: Antonio Machado, 1999.
- Heredia Moreno, María del Carmen. "De Arte Y de Devociones Eucarísticas: Las Custodias Portátiles." In *Estudios de Platería: San Eloy 2002*, 163–81. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- . *Estudio de Los Contratos de Aprendizaje Artístico En Sevilla a Comienzos Del Siglo XVIII*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1974.
- . "Iconografía Del Ostensorio Mexicano Del Siglo XVIII Con Astil de Figura." *Cuadernos de Arte E Iconografía IV*, no. 7 (1991): 321–30.

- Hernández Perera, José. *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955.
- Igual Úbeda, Antonio. *El Gremio de Plateros: Ensayo Para Una Historia de La Platería Valenciana*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1956.
- Jack, Mary Ann. "The Accademia Del Disegno in Late Renaissance Florence." *The Sixteenth Century Journal* 7, no. 2 (1976): 3–20.
- Jones, Owen. *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*. London, 1845.
<https://archive.org/stream/Planselevations2Gour#page/n7/mode/2up>.
- . *The Grammar of Ornament*. London: Bernard Quaritch, 1868.
<https://archive.org/stream/grammarofornamen00joneuoft#page/n5/mode/2up>.
- Kaftal, George. *Saint in Italian Art. Iconography of the Saint in Central and South Italian Schools of Painting*. Firenze, 1965.
- Kiene, Michael. "L'architettura Del Collegio Di Spagna Di Bologna: Organizzazione Dello Spazio E Influssi Sulla Edilizia Universitaria Europea." *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 9 (1983): 234–42.
- Klingender, Francis Donald. *Arte E Rivoluzione Industriale*. Torino: Einaudi, 1979.
- La Basilica Di San Paolo Maggiore. Della Congregazione Dei Chierici Regolari Di San Paolo -Barnabiti-*. Bologna: Grafica Emiliana, 1979.
- Lario Ramírez, Dámaso de. "Conflictos Y Reformas Del Colegio de España En Bolonia Durante La Impermeabilización Habsburguesa (1568-1659)." In *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdera y Tuells, IV., 499–577. Bolonia: Real Colegio de España, 1979.
- Lassaigne, Jacques. *La Peintura Flamande. Le Siècle de Van Eyck*. Genova: Skira, 1957.
- Leguina y Vidal, Enrique. *La Plata Española*. Madrid: Fernando Fé, 1894.
- Lipinsky, Angelo. "Altari Aurei Ed Argentei Del Medioevo in Italia: Il Paliotto Di Monza." *L'Orafo Italiano* VIII, no. 8 (1954): 38–40.
- . "Arte Orafa Medievale in Campania." *Capys : Annuario Degli Amici Di Capua* IV (1970): 35–45.
- . "Gli Arredi Sacri Di Benedetto XIV per San Pietro Di Bologna." *Fede E Arte*,

- no. 4 (1963): 186–208.
- . “La Croce Degli Orsini Del 1344 E L’arte Orafa Napoletana.” *Napoli Nobilissima : Rivista Di Topografia Ed Arte Napoletana* VI (1967): 123–34.
- . *Marchi Dell’argenteria E Oreficeria Europee Dal XVI Al XIX Secolo*. Novara: Istituto geografico De Agostini, 1966.
- . “Monumenti Di Oreficeria Medievale in Calabria.” *Per l’Arte Sacra*, 1935.
- . *Oreficeria E Argenteria in Europa Dal XVI Al XIX Secolo*. Novara: Istituto geografico De Agostini, 1965.
- . “Oreficerie Medievali Nel Tesoro Di S. Pietro in Vaticano.” *L’Illustrazione Vaticana* IV, no. 1 (1933).
- Lodi, Enzo. *I Santi Della Chiesa Bolognese Nella Liturgia E Pieta Popolare: Saggio Storico-Culturale-Iconografico*. Bologna: Tamari Editori, 1987.
- López-Yarto Elizalde, Amelia. *La Orfebrería En El Siglo XVI En La Provincia de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1998.
- Lorenzini, Lorenzo. “L’artigianato Artistico a Bologna per Il Culto dell’Eucaristia: Alcune Considerazioni.” In *Mistero E Immagine. L’Eucaristia Nell’arte Dal XVI Al XVIII Secolo*, edited by Salvatore Baviera and Jadranka Bentini, 273–82. Bologna: Electa, 1997.
- Lucco, Mauro. “Gli Affreschi Di Camillo Procaccini Nel Collegio Di Spagna.” In *El Cardenal Albornozy Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdery Tuells, V., 217–25. Bologna: Real Colegio de España, 1979.
- . “Lippo Di Dalmasio E Biagio Pupini Nel Collegio Di Spagna.” In *El Cardenal Albornozy Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdery Tuells, V., 57–60. Bologna: Real Colegio de España, 1979.
- Lucie-Smith, Edward. *Storia Dell’artigianato*. Bari: Laterza, 1984.
- Maffei, Giampietro. *Degli Annali Di Gregorio XIII*. Roma: Stamperia di Girolamo Mainardi, 1717.
- Magalhaes Vale, Teresa Leonor. “Das Aquisições Da Companhia de Jesus Às Do Magnânimo. As Obras de Prata Barroca Italiana Nas Coleções Do Museu de S.

- Roque Da Santa Casa Da Misericórdia de Lisboa.” In *A Misericórdia de Vila Real E as Misericórdias No Mundo de Expressao Portuguesa*, edited by Natália Marinho Ferreira-Alves, 615–34. Porto: CEPSE, 2011.
- . “Eighteenth-Century Roman Silver for the Chapel of St John the Baptist in the Church of S.Roque, Lisbon.” *The Burlington Magazine*, no. 152 (2010): 528–35.
- Magli, Luigi. “Il Tesoro Di S. Francesco Prima Del 1798.” *Miscellanea Francescana* XXI, no. 1 (1920): 25–29.
- Malvasia, Carlo Cesare. *Felsina Pittrice Vite de Pittori Bolognesi Alla Maesta Christianissima Di Luigi XIV Re Di Francia E Di Nauarra Il Sempre Vittorioso Consagrata Dal Co. Carlo Cesare Malvasia Fra Gelati l’Ascoso*. Bologna: Erede di Domenico Barbieri, 1678.
- Marcelli, Umberto. “La Crisi Economica E Sociale Di Bologna Nel 1796.” In *Studi in Memoria Di Luigi Simeoni*, II., 87–169. Bologna: Deputazione di storia patria, 1953.
- Marchesina, Sara. “Alcune Considerazioni Su Antonio Di Paolo Masini (1599-1691).” *Strenna Storica Bolognese*, no. 53 (2003): 203–22.
- Marchi, Andrea de, and Federico Zeri. *Dipinti. La Spezia Museo Civico Amedeo Lia*. Milano: Silvana, 1997.
- Marchini, Giuseppe. “Il Collegio Di Spagna, Edificio Monumentale.” In *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdera y Tuells, V., 9–28. Bolonia: Real Colegio de España, 1979.
- Maria, Sandro De, and Manuel Parada López de Corselas. “Antonio Agustín, Bologna E L’antiquaria Del Cinquecento.” In *L’impero E Le Hispaniae Da Traiano a Carlo V: Classicismo E Potere Nell’arte Spagnola*, edited by Sandro De Maria and Manuel Parada López de Corselas, 331–56. Bologna: Bononia University Press, 2014.
- Marinangeli, Bonaventura. “Tesori Della Basilica E Del S. Convento Di S. Francesco Di Assisi. Due Calici Fratelli.” *Miscellanea Francescana* XX, no. 1–4 (1919): 84–87.
- Marti, Berthe Marie. “The Spanish College versus the Executors of Cardinal Albornoz’s Testament.” In *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdera y Tuells, II., 95–129. Bolonia: Real Colegio de España, 1972.

- Martín González, Juan José. *El Artista En La Sociedad Española Del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.
- Martínez Martínez, María. “Cofradías de Oficio Y Actividades Suntuarias: El Arte de La Platería Y Sus Orfebres En La Murcia Medievales (Siglos XIII-XV).” In *Homenaje Al Profesor Eloy Benito Ruano, II.*, 493–519. Murcia: Universidad de Murcia, 2010.
- Marzadori, Eugenio. “Il Tesoro Della Cattedrale.” In *La Cattedrale Di San Pietro in Bologna*, edited by Roberto Terra, 143–47. Milano: Silvana, 1997.
- Masini, Antonio di Paolo. *Bologna Perlustrata, in Cui Si Fa Mentione Ogni Giorno in Perpetuo Delle Fontioni Sacre, E Profane Di Tutto L’anno. Delle Chiese, E Loro Feste, Indulgenze, Reliquie, Corpi Santi*. Bologna: Carlo Zenero, 1650.
- . *Guida Spirituale Che Serue Ogni Giorno in Perpetuo per Visitare Tutte Le Chiese Di Bologna Doue Sono Feste, Indulgenze, Reliquie, E Corpi Santi. Con La Notitia Delle Diuotioni, Essercitij Spirituali, Fontioni, Costumi, E Piu Cose Notabili Della Citta*. Bologna: Giacomo Monti & Carlo Zenero, 1640.
- Matteucci Armandi, Anna Maria. “La Facciata: Dal Seicento Al Novecento.” In *La Basilica Di San Petronio in Bologna*, I., 29–42. Bologna: Cassa di risparmio in Bologna, 1984.
- Mattiocco, Ezio. *Gli Antichi Marchi Dell’oreficeria Abruzzese*. Sulmona: Museo Civico, 1997.
- Mazzone, Umberto. “Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597).” In *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, edited by Roberto Terra, 213–24. Bologna: Minerva, 2002.
- . “Prospero Lambertini Tra Chiesa Universale E Patria Bolognese.” In *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, edited by Roberto Terra, 225–36. Bologna: Minerva, 2002.
- Medica, Massimo. “I Corali Della Basilica Di San Petronio.” In *Il Museo Di San Petronio in Bologna*, edited by Mario Fanti, 83–88. Bologna: Costa Editore, 2003.
- Medica, Massimo, and Mark Gregory D’Apuzzo. *Tra La Vita E La Morte. Due Confraternite Bolognesi Tra Medioevo E Età Moderna*. Bologna: Silvana, 2015.

- Medin, Antonio. “La Leggenda Popolare Di S. Eligio E La Sua Iconografia.” *Atti Del Reale Istituto Veneto Di Scienze, Lettere Ed Arti* LXX (1911): 775–802.
- Menarini, Alberto. “Terminologia Dialettale Dell’oreficeria Bolognese.” *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 7 (1981): 263–72.
- Miguéliz Valcarlos, Ignacio. “El Ajuar de Plata de Las Iglesias Guipuzcoanas a Través de Sus Inventarios.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, edited by Jesús Rivas Carmona, 301–14. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- Mischiati, Oscar. “L’organo Al Collegio Di Spagna Di Bologna.” In *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdera y Tuells, V., 271–99. Bolonia: Real Colegio de España, 1979.
- Missirini, Melchior. *Memorie per Serville Alla Storia Della Romana Accademia Di S. Luca Fi No Alla Norte Di Antonio Canova*. Roma, 1823.
- Montagu, Jennifer. *Alessandro Algardi*. V. I. New Haven: Yale University, 1985.
- . *Algardi: L'altra Faccia Del Barocco*. Roma: De Luca, 1999.
- Montalbani, Ovidio. *L'onore Dei Collegi Delle Arti Della Città Di Bologna, Breve Trattato Fisico, Politico E Legale Storico*. Bologna, 1670.
- Montalvo Martín, Francisco José. “El Concilio de Trento, La Eucaristía Y La Platería.” In *Concilio de Trento: Innovar En La Tradición, Historia, Teología Y Proyección*, 411–22. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2016.
- Monte, Guidobaldo del. *Le Meccaniche Dell’illustrissimo Sig. Guido Ubaldo De’ Marchesi Del Monte, Tradotte in Volgare Dal Sig. Filippo Pigafetta, Nelle Quali Si Contiene La Vera Dottrina Di Tutti Gli Istrumenti Principali Da Mover Peso Grandissimi Con Picciola Forza*. Venezia, 1581.
- Montefusco Bignozzi, Francesca. “Gli Arredi.” In *La Basilica Di San Petronio in Bologna*, II., 299–312. Bologna: Cassa di risparmio in Bologna, 1984.
- . “Opere Plastiche Dal Medioevo Al Barocco.” In *La Basilica Di San Petronio in Bologna I*, II., 117–42. Bologna: Cassa di risparmio in Bologna, 1984.
- Montevecchi, Benedetta. *Sculture Preziose: Oreficeria Sacra Nel Lazio Dal S. XIII Al S. XVIII*. Roma: Gangemi, 2015.

- Morant, Henry de. *Historia de Las Artes Decorativas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1980.
- Mordacci, Alessandra. *Argenti E Argentieri a Parma Tra '700 E '800*. Parma: Fondazione Cassa di Risparmio di Parma, 1997.
- Morellato, Fabio. *Le Chiesi Di Bologna*. Bologna: L'Inchiostroblu, 2009.
- Morelli, Anna Lina, and Isabella Baldini. *Oreficeria in Emilia Romagna : Archeologia E Storia Tra Età Romana E Medioevo*. Bologna: Ante Quem, 2010.
- Mostra D'arte Sacra in San Francesco Di Bologna*. Bologna: Prem. stab. tip. succ. Monti, 1900.
- Müntz, Eugène. "L'oreficeria a Roma Durante Il Regno Di Clemente VII (1523-1534)." *Archivio Storico dell'Arte* I, no. 1 (1888): 14–23.
- . "L'orfèvrerie Romaine de La Renaissance, Avec Une Étude Spéciale Sur Caradosso." *Gazette Del Beaux-Arts* XXV, no. 5 (1883): 492–504.
- Müntz, Eugène, and Arthur Frothingham. "Il Tesoro Della Basilica Di S. Pietro in Vaticano, Dal XIII Al XV Secolo, Con Una Scelta Di Inventarii Inediti." *Archivio Della Società Romana Di Storia Patria* VI, no. 1 (1883).
- Nagler, Georg Kaspar. *Neues Allgemeines Künstler-Lexicon Oder Nachrichten von Den Leben Und Den Werken Der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lighographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, Etc.* Leipzig, n.d.
- Natale, Maria Concetta Di. "El Esplendor de La Orfebrería Siciliana." In *Estudios de Platería: San Eloy 2008*, edited by Jesús Rivas Carmona, 215–32. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.
- . "El Splendor de La Orfebrería Siciliana." In *Estudios de Platería: San Eloy 2008*, edited by Jesús Rivas Carmona, 215–32. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.
- . "La Raccolta Di Argenteria Sacra Nel Museo Diocesano Di Palermo." In *Arti Decorative Nel Museo Diocesano Di Palermo. Dalla Città Al Museo, Dal Museo Alla Città*, edited by Maria Concetta Di Natale. Palermo: O. DI. PA., 1999.
- . "Oreficeria Barocca in Sicilia: I Rami Fioriti." In *Contributi per La Storia Dell'oreficeria, Argenteria E Gioielleria, Collana Di Studi Sull'oreficeria*, edited by

- Piero Pazzi. *Biblioteca orafa di Sant'Antonio abate*, 1996.
- . “Oreficeria E Argenteria Nella Sicilia Occidentale Al Tempo Di Carlo V.” In *Vincenzo Degli Azani Da Pavia E La Cultura Figurativa in Sicilia Nell'età Di Carlo V.*, edited by Teresa Viscuso. Palermo: Arnaldo Lombardi Editore, 1999.
- . *Ori E Argenti Di Sicilia: Dal Quattrocento Al Settecento. Catalogo Della Mostra*. Sicilia: Electa, 1989.
- . *Santa Rosalia Nelle Arti Decorative*. Palermo, 1991.
- Negri Arnoldi, Francesco. “Eligio-Iconografia.” In *Bibliotheca Sanctorum*, IV., 1069–73. Roma: Città Nuova, 1964.
- Nicolau Castro, Juan. “Esculturas de Oro, Bronce Y Plata Italianas Y Españolas En Los Siglos XVII Y XVIII Existentes En Toledo.” *Archivo Español de Arte*, no. 65 (1992): 53–72.
- . “Unos Bronces de Alessandro Algardi En El Monasterio Toledano de Las Madres Capuchinas.” *Archivo Español de Arte*, no. 63 (1990): 1–14.
- Nieto Sánchez, Carlos. *San Clemente de Bolonia (1788-1889): El Fin Del Antiguo Régimen En El Último Colegio Mayor Español*. Madrid: Universidad Carlos II de Madrid, 2012.
- Noehles, Karl. “Apparati Berniniani per Canonizzazioni.” In *Barocco Italiano E Barocco Romano. Il Teatro L'effimero L'allegoria, Numerosi Documenti*, edited by Marcello Fagiolo and Maria Luisa Madonna, 100–108. Roma: Gangemi, 1985.
- Onofri, Gianfranco. *Opere Della Bibliografia Bolognese Edite Dal 1889 Al 1992*. Bologna: Pàtron Editore, 1988.
- Oretti, Marcello. *Descrizione Delle Pitture Che Sono State Esposte Nelle Strade Di Bologna in Occasione Degli Apparati Fatti Negli Anni 1759-1786 per Le Processioni Generali Del SS.mo Sacramento Che Si Fanno Ogni Dieci Anni in Bologna*. Bologna, n.d.
- . *Le Pitture Nelle Chiese Della Città Di Bologna Descritte Nell'anno 1767, 1767*.
- . *Notizie de Professori Del Disegno Cioe' Pittori, Scultori E' Architetti Bolognesi E de Forestieri Di Sua Scuola Raccolte Ed in Piu Tomi Divise Da' Marcello Oretti*

- Accademico D'onore dell' Instituto Delle Scienze Di Bologna*. Bologna, n.d.
- Orioli, Francesco. "Lavoro D'oreficeria Dei Principi Del Secolo XV D'artefice Viterbese." *Album*, 1856.
- Orselli, Alba Maria. "Spirito Cittadino E Temi Politico Culturali Nel Culto Di San Petronio." In *La Coscienza Cittadina Nei Comuni Italiani Del Duecento*, 283–343. Todi: Accademia Tudertina, 1972.
- Paleotti, Alfonso. *Il Compendio Degli Ordini Dati Al Clero E Al Popolo Di Bologna dall'Illustriss. Sig. Card. Paleotti. Di Felice Memoria; E Da Mons. Alfonso Arcives. Presente, per Lo Buon Governo Delle Anime, E Delle Cose Ecclesiastiche*. Bologna: Heredi di Giovanni Rossi, 1603.
- Paleotti, Gabrielle. *Discorso Intorno Alle Imagini Sacre E Profane*. Bologna, 1582. http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf.
- Panofsky, Erwin. *La Perspectiva Com a Forma Simbólica I Altres Assaigs de Teoría de L'art*. Edited by Tomás Escuder. Barcelona: Diputación de Barcelona, 1987.
- Paoletti, Vincenzo. *Pietro Vannini E La Scuola Di Oreficeria Ascolana Nel Quattrocento*. Ascoli Piceno: Istituto Superiore di Studi Medievali Cecco d'Ascoli, 2009.
- Paolini, Lorenzo. "Niccolò Albergati, Riformatore Ecclesiastico E Diplomatico Della Pace." In *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, edited by Roberto Terra, 199–211. Bologna: Minerva, 2002.
- Parada López de Corselas, Manuel. "El Cáliz de San Segundo de La Catedral de Ávila." *Revista de Arqueología*, no. 338 (2009): 23–45.
- . "El Cáliz de San Segundo Entre La Realidad Y El Mito: Avatares de Un Camino de Santidad." *ArqueoUCA: Revista Digital Científica Independiente de Arqueología*, no. 2 (2012): 109–23.
- Parada López de Corselas, Manuel, and Almudena Cros Gutiérrez. "En Torno Al Cardenal Don Gil Alvarez de Albornoz Y El Platero Sienés Andrea Petrucci: El Relicario de La Mano de Santa Lucía Y El Cáliz de San Segundo." *Anales de Historia Del Arte*, no. 24 (2014): 401–19.
- Parga y Bassadra, Gregorio de. *El Fenix de Bolonia En Ocasion de Celebrar La Venida*

- de Felipe V a Italia*. Bolonia: Imprenta Pier Maria Monti, 1702.
- Pastina, F. “Francesco Giordoni. Fonditore Camerale.” In *L’angelo E La Città*, edited by Bruno Contardi and Marica Mercalli, 73–81. Roma, 1987.
- Pazzi, Piero. *I Punzoni Dell’argenteria E Oreficeria Veneta Ovvero Breve Compendio Di Bolli E Marche Dell’argenteria E Oreficeria Veneta Fino Alla Caduta Della Repubblica Aristocratica, E Piu Esattamente Fino Al Giorno Di Natale Del 1810 Quando Cessa Ufficialmente Il S.* Venezia: Monastero di San Lazzaro degli Armeni, 1990.
- . *Itinerari Attraverso L’oreficeria Veneta in Istria E Dalmazia*. Treviso: Tipografia Zoppelli, 1994.
- Pelta Resano, Raquel. “El Diseño Y El Debate Internacional Sobre Esta Disciplina En El Primer Cuarto Del Siglo XX.” *Además de Revista on Line de Artes Decorativas Y Diseño*, no. 1 (2015): 10–11.
- Peña Velasco, Concepción de la. “Algunas Reflexiones Sobre El Valor de La Escultura En Las Custodias Portátiles Del Siglo XVIII En España.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, edited by Jesús Rivas Carmona, 403–25. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- Pérez Hernández, Manuel. *La Congregación de Plateros de Salamanca*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1990.
- Pérez Sánchez, Manuel. “El Maestro Platero de La Catedral de Murcia.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, edited by Jesús Rivas Carmona, 427–44. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- . “La Contribución de La Familia Lucas a La Orfebrería de La Catedral de Murcia: Una Propuesta de Estudio Del Patronazgo de Los Canónigos.” *Verdolay: Revista Del Museo Arqueológico de Murcia*, no. 6 (1994): 153–59.
- . “La Custodia Con Astil de Figura: Del Barroco a La Ilustración a Través de Los Ejemplos Del Sureste Español. La Impronta de Salzillo.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2013*, edited by Jesús Rivas Carmona, 399–420. Murcia: Universidad de Murcia, 2013.
- . “La ‘Rosa de Oro’ para Las Reinas de España (1868-1923).” In *Estudios de*

- Platería: San Eloy 2016*, edited by Jesús Rivas Carmona, 487–503. Murcia: Universidad de Murcia, 2016.
- . “La Significación Del Inventario En El Estudio de Los Tesoros Catedralicios. El Ejemplo de La Catedral de Murcia a Través Del Inventario Del Tesoro de 1807.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, edited by Jesús Rivas Carmona, 445–66. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.
- Pérez Varela, Ana. “La Iconografía Eucarística Del Pelicano: Ejemplos En Plata.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, edited by Jesús Rivas Carmona, 421–38. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- Piccirilli, Pietro. “Il Tesoro Del Duomo Di Aquila E Alcune Opere Di Arte Senese.” *Rassegna d’Arte XVI*, no. 6 (1916).
- . “Oreficeria Medioevale Aquilana. Due Cimeli Nel Victoria and Albert Museum Di Londra.” *L’Arte. Rivista Di Storia Dell’arte Medievale E Moderna VIII*, no. 6 (1905).
- . “Pietro Piccirilli, “Il Tesoro Del Duomo Di Aquila E Alcune Opere Di Arte Senese.” *L’Arte. Rivista Di Storia Dell’arte Medievale E Moderna*, 1905.
- Piglione, Cinzia. *Le Arti Minori Nei Secoli XV E XVI: Centri Di Produzione in Italia*. Milano: Jaca Book, 2000.
- Pigozzi, Marinella, ed. *Il Concilio Di Trento E Le Arti 1563-2013*. Bologna: Bononia University Press, 2015.
- . “Il Decoro E La Storia. Gli Esiti Del Concilio Di Trento. La Pittura Devozionale a Bologna Da Bartolomeo Passerotti Ai Carracci a Francesco Cavazzoni.” In *Il Concilio Di Trento E Le Arti 1563-2013*, edited by Marinella Pigozzi, 7–51. Bologna: Bononia University Press, 2015.
- Pini, Antonio Ivan. “Alle Origini Delle Corporazioni Medievali: Il Caso Di Bologna.” In *Città, Comuni E Corporazioni Nel Medioevo Italiano*, edited by Antonio Ivan Pini, 219–58. Bologna: CLUEB, 1986.
- . “La Ripartizione Topografica Degli Artigiani a Bologna Nel 1294: Un Esempio Di Demografia Sociale.” In *Città Medievali E Demografia Storica: Bologna, Romagna, Italia: Sec. XIII-XV*, edited by Antonio Ivan Pini, 149–78. Bologna:

- CLUEB, 1996.
- . “Le Arti in Processione. Professioni, Prestigio E Potere Nella Città Stato dell’Italia Padana Medievale.” In *Città, Comuni E Corporazioni Nel Medioevo Italiano*, 259–91. Bologna: CLUEB, 1986.
- Pini, Raffaella. “Cento Anni Di Storia Degli Orefici Bolognesi Attraverso La Lettura Degli Statuti 1288-1383.” *L’Archiginnasio* XCIX (2004): 143–96.
- . “La Statua Di Bonifacio VIII, Manno Da Siena E Gli Orafi a Bologna.” In *Le Culture Di Bonifacio VIII*, 231–40. Roma: Istituto storico italiano per il medio evo, 2006.
- . *Oreficeria E Potere a Bologna Nei Secoli XIV E XV*. Bologna: CLUEB, 2007.
- Piro, Francesco. “Sistema Fiscale, Struttura E Congiuntura in Un’economia ‘preindustriale’. Il Caso Di Bologna (1564-1666).” *Annali Dell’istituto Italo-Germanico Di Trento*, no. 2 (1976): 117–81.
- Pirondini, Massimo, and Emilio Negro. *La Scuola Di Guido Reni*. Modena: Banco San Geminiano e San Prospero, 1992.
- Pirotta, Luigi. “La Insigne Accademia Nazionale Di San Luca.” *Rivista Studi Romani*, no. 3 (1955): 601–8.
- Pizzi, G. “Jacopo Roseto Orafo.” *Culta Bononia* III (1971): 200–219.
- Poli, Marco. *La Chiesa Canonica Del Santissimo Salvatore: Un Complesso Architettonico Innovativo Nel Cuore Di Bologna*. Bologna: Costa Editore, 2001.
- Porreño, Baltasar. *Vida Y Hechos Hazañosos Del Gran Cardenal Don Gil de Albornoz, Arçobispo de Toledo*. Cuenca: Domingo de la Iglesia, 1621.
- Porte des Vaultx, Jean-Pierre Armand de La. *Un Artiste Du VIIe Siècle : Eligius Aurifaber, Saint Eloi, Patron Des Ouvriers En Métaux*. Lille: L. Lefort, 1865.
- Prodi, Paolo. *Il Cardinale Gabriele Paleotti, 1522-1597*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1959.
- . “Il Più Bolognese Dei Papi: Benedetto XIV, Ovvero Prospero Lambertini.” In *Congresso Eucaristico Nazionale*, 10–11. Bologna: Poligrafici editoriale, 1997.

- Prodi, Paolo, and Lorenzo Paolini. *Storia Della Chiesa Di Bologna*. Bergamo: Bolis, 1997.
- Prosperi, Adriano, ed. *Storia Di Bologna. Bologna nell'Età Moderna. Istituzioni, Forme Del Potere, Economia E Società*. I. Bologna: Bononia University Press, 2008.
- Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta. *Disegni Romani Dal XVI Al XVIII Secolo*. Roma: De Luca, 1995.
- Ramallo Asensio, Germán. "El Templo Como Espacio Eucarístico." In *Camino de Paz: Mane Nobiscum Domine*, edited by Marcelina Calvo Domínguez, 47–58. Ourense: Junta de Galicia, 2005.
- Ramírez de Arellano, Rafael. *Estudio Sobre La Historia de La Orfebrería Toledana*. Toledo: Imprenta Provincial, 1915.
- Ramírez Domínguez, Juan Antonio. *Dios, Arquitecto: J.B. Villalpando Y El Templo de Salomón*. Madrid: Siruela, 1995.
- Raule, Angelo. *La Chiesa Metropolitana Di San Pietro in Bologna*. Bologna: Arnaldo Nanni, 1957.
- Ray. "Sant'Eligio Degli Orefici." *L'Architettura*, no. 12 (1969): 890–98.
- Raya Raya, María de los Ángeles. "La Catedral de Córdoba: Un Nuevo Inventario Del Siglo XVI. Apreciaciones Acerca de Su Realización Y Estudio de Sus Piezas Más Significativas." In *Estudios de Platería: San Eloy 2009*, edited by Jesús Rivas Carmona, 629–52. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- . "La Importancia de Los Inventarios En El Estudio de La Platería: El Inventario de 1507 de La Catedral de Córdoba." In *Estudios de Platería: San Eloy 2006*, edited by Jesús Rivas Carmona, 611–29. Murcia: Universidad de Murcia, 2006.
- Raya Raya, María de los Ángeles, and Alicia Carrillo Calderero. "El Esplendor de La Liturgia En La Catedral de Córdoba a Través Del Inventario de 1704 (III)." In *Estudios de Platería: San Eloy 2016*, edited by Jesús Rivas Carmona, 523–41. Murcia: Universidad de Murcia, 2016.
- Reau, Louis. *Iconographie de l'Art Chretiene*. III. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

- Ricci, Maurizio. "Giulio II E L'ideologia Trionfale Una Lettura Dell'ingresso a Bologna Del 1506." In *Città in Guerra: Esperienze E Riflessioni Nel Primo '500: Bologna nelle "Guerre d'Italia"*, edited by Gian Mario Anselmi and Angela De Benedictis, 249–68. Bologna: Minerva, 2008.
- Ridolfi, Carlo. *Le Maraviglie Dell'arte: Overo Le Vite de Gl'illustri Pittori Veneti, E Dello Stato*. Venezia: Giovanni Battista Sgava, 1648.
- Riegl, Alois. *El Culto Moderno a Los Monumentos. Caracteres Y Origen*. Edited by Ana Pérez López. Madrid: Visor, 1987.
- . *Industria Artística Tardoromana*. Edited by Maria Teresa Ronga Leoni and Bruna Forlati Tamaro. Firenze: Sansoni, 1953.
- Rivas Carmona, Jesús. "Algunas Consideraciones Sobre Los Tesoros Catedralicios El Ejemplo de La Catedral de Murcia." *Imafronte*, no. 15 (2000): 291–310.
- . "El Impacto de La Contrarreforma En Las Platerías Catedralicias." In *Estudios de Platería: San Eloy 2008*, 515–36. Murcia: Universidad de Murcia, 2008.
- . "El Patrocinio de Las Platerías Catedralicias." In *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, edited by Jesús Rivas Carmona, 479–98. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.
- . "La Arquitectura de La Platería." In *Estudios de Platería: San Eloy 2014*, edited by Jesús Rivas Carmona, 469–86. Murcia: Universidad de Murcia, 2014.
- . "La Historia Del Tesoro Como Historia de La Catedral: El Valor Documental de La Platería." In *Estudios de Platería: San Eloy 2003*, edited by Jesús Rivas Carmona, 535–54. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.
- . "La Platería Y El Culto Catedralicio: El Ejemplo de Los Ostensorios." In *Estudios de Platería: San Eloy 2009*, edited by Jesús Rivas Carmona, 653–72. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.
- . "La Significación de Las Artes Decorativas, Suntuarias Y Efimeras En Las Catedrales: Los Monumentos de Semana Santa Y Sus Arcas de Plata." In *Las Catedrales Españolas: Del Barroco a Los Historicismos*, edited by German Ramallo Asensio, 493–530. Murcia: Universidad de Murcia, 2003.

- . “Las Ánforas de Óleos: Estudio de Una Tipología de Platería.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2012*, edited by Jesús Rivas Carmona, 509–22. Murcia: Universidad de Murcia, 2012.
- . “Los Artistas Plateros Y Su Aportación a Los Tesoros Catedralicios.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2002*, 379–94. Murcia: Universidad de Murcia, 2002.
- . “Los Plateros Arquitectos: El Ejemplo de Algunos Maestros Barrocos.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2001*, 211–30. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- . “Platería Y Exorno de La Imagen: La Cruz de Jesús Nazareno.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, edited by Jesús Rivas Carmona, 477–94. Murcia: Universidad de Murcia, 2015.
- . “Splendor Dei. La Platería Y El Culto En Las Catedrales Andaluzas Durante El Barroco.” In *El Fulgor de La Plata*, edited by Rafael Sánchez-Lafuente, 85–103. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007.
- Rocco, Benedetto. *La Cappella Palatina Di Palermo*. Palermo: Accademia nazionale di scienze, lettere e arti, stampa, 1993.
- Rodríguez Bernis, Sofía. “Tradición Y Modernidad En Las Artes Industriales Españolas Del Historicismo.” *Además de Revista on Line de Artes Decorativas Y Diseño*, no. 1 (2015): 63–86.
- Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso. “Liturgia Y Configuración Del Espacio En La Arquitectura Española Y Portuguesa a Raíz Del Concilio de Trento.” *Anuario Del Departamento de Historia Y Teoria Del Arte*, no. 3 (1991): 43–52.
- Rogadeo, Eustachio. *Di Un Calice Della Cattedrale Di Bitonto E Della Oreficeria Abruzzese Del XV Secolo*. Bitonto, 1893.
- . “Il Tesoro Della Regia Chiesa Di San Nicola Di Bari Nel Secolo XIV.” *L’Arte. Rivista Di Storia Dell’arte Medievale E Moderna* V (1902): 11–12.
- Romagnoli, Daniela. *Le Matricole Degli Orefici Di Milano : Per La Storia Della Scuola Di S. Eligio Dal 1311 Al 1773*. Milano: Associazione Orafa Lombarda, 1977.
- Roncagli, Giuseppe. *Della Vita Del Cardinale Gabriele Paleotti: Primo Arcivescovo Di Bologna*. Bologna: Tipografia Governativa alla Volpe, 1845.

- Rossi, Federico Alessandro. *Carlo Borromeo: I Tre Volti Della Riforma Cattolica*. Milano: NED, 1999.
- Rossi, Filippo. *Capolavori Di Oreficeria Italiana: Dall XI Al XVIII Secolo*. Milano: Electa, 1956.
- Rossi, Paolo. *I Filosofi E Le Macchine 1400-1700*. Milano: Feltrinelli, 2009.
- Rouches, Gabriel. “Carlo Cesare Malvasia: 1616-1693: Un Erudit Bolonais Du XVII Siecle.” *Archives de l’Art Français. Mélanges Lemonnier VII* (1913): 1–15.
- Roversi, Giancarlo. “Gli Arredi Sacri Di San Giacomo Maggiore.” In *Il Tempo Di San Giacomo Maggiore in Bologna: Studi Sulla Storia E Le Opere D’arte*, 187–214. Bologna: Padri agostiniani di San Giacomo Maggiore, 1967.
- Rubbi, Paola Emilia, and Oriano Tassinari Clò. “Le Chiese Di Bologna.” In *Le Chiese Di Bologna*, 39–267. Bologna: L’InchiostroBlu, 1992.
- Ruiz López, Juan Ignacio. “San Eloy En La Florencia Del Trecento.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2001*, edited by Jesús Rivas Carmonas, 231–40. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- Ruskin, John. *The Crown of Wild Olive. Four Lectures on Industry and War*. Kent, 1882. <https://archive.org/stream/crownwildolive01ruskgoog#page/n8/mode/2up>.
- . *The Sevens Lamps of Architecture*. Kent: Sunnyside, 1889. <https://archive.org/details/lampsofarchseven00ruskrich>.
- Salas González, Carlos. “Las Mazas: Una Aproximación a Su Evolución Histórica. Las Mazas Del Ayuntamiento de Murcia.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2004*, edited by Jesús Rivas Carmona, 535–44. Murcia: Universidad de Murcia, 2004.
- Salvagni, Isabella. *Da Universitas Ad Academia: La Corporazione Dei Pittori Nella Chiesa Di San Luca a Roma 1478-1588*. Roma: Campisano Editore, 2012.
- Salvioni, Giovanni Battista. *Il Valore Della Lira Bolognese Dalla Sua Origine Alla Metà Del Secolo XVII*. Torino, 1961.
- Salvo. “La Chiesa de Sant’Eligio Degli Orefici.” *Quaderni Di Architettura E Restauro*, no. 1 (1995).
- Samaja, Wanda. *L’Arte Defli Orefici a Bologna Nei Secoli XIII E XIV*. Bologna:

- Cooperativa Tipografia Azzoguidi, 1935.
- . “L’Arte Degli Orefici a Bologna Nei Secoli XIII E XIV.” *L’Archiginnasio* XXIX, no. 6 (1934): 398–416.
- . “L’arte Degli Orefici a Bologna Nei Secoli XIII E XIV. Statuti E Matricole.” *L’Archiginnasio* XXIX, no. 4–5 (1934): 214–40.
- Sánchez-Lafuente, Rafael. “La Platería En Las Catedrales. Del Tesoro Medieval a La Acumulación Contrarreformista.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2005*, edited by Jesús Rivas Carmona, 487–503. Murcia: Universidad de Murcia, 2005.
- Sánchez-Lafuente Gémara, Rafael. *El Arte de La Platería En Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga, 2000.
- Sánchez Jara, Diego. *Orfebrería Murciana*. Madrid: Editorial Nacional, 1950.
- Santolini, Sandro. *Cento Capolavori dall’Istituto Nazionale per La Grafica. Disegni Dal “500 all”800*. Edited by Giulia Fusconi. Venezia: Marsilio Editori, 2000.
- Sanz Serrano, María Jesús. “Iconografía de San Eligio En La Europa Medieval.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2001*, edited by Jesús Rivas Carmona, 257–71. Murcia: Universidad de Murcia, 2001.
- . *La Orfebrería Sevillana Del Barroco*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1976.
- . *Una Hermandad Gremial. San Eloy de Los Plateros (1341-1914)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996.
- Scannavini, Roberto. *Santa Lucia. Crescita E Rinascimento Della Chiesa E Dei Collegi Della Compagnia Di Gesù, 1623-1988: Storia Di Una Trasformazione Urbanistica Incompiuta*. Bologna: Nuovo Alfa, 1988.
- Scannelli, Francesco. *Il Microcosmo Della Pittura*. Cesena: Neri, 1657.
- Scantamburlo, Barbara. *La Tarsia Rinascimentale Fiorentina L’opera Di Giovanni Di Michele Da San Pietro a Monticelli*. Pisa: Pacini Editore, 2003.
- . *Oreficeria Sacra in Toscana: Gli Argenti Della Cattedrale Di Pescia*. Pisa: ETS, 2010.

- Scarrocchia, Sandro. "AEmilia Ars Tra Arte E Industria. La Formazione Della Kunstindustrie a Bologna E in Emilia-Romagna." In *Industriartistica Bolognese. AEmilia Ars: Luoghi, Materiali, Fonti*, edited by Carla Bernardini and Marta Forlai, 9–15. Bologna: Silvana, 2003.
- Schlosser, Julius Von. *La Letteratura Artistica*. Edited by Flippo Rossi. Firenze: La Nuova Italia, 1964.
- . *Quellenbuch Zur Kunstgeschichte Der Abendländischen Mittelalters*. Wien: Verlag Von Carl Graeser, 1896. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1896>.
- Schwager, Klaus. "La Chiesa Del Gesù Di Roma." In *Jacopo Barozzi Da Vignola*, edited by Richard Tuttle and Bruno Adorni, 272–99. Milano: Electa, 2002.
- Sénécal, Robert. "Carlo Borromeo's 'Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae' and Its Origins in the Rome of His Time." *Papers of the British School at Rome*, no. 68 (2000): 241–68.
- Sentenach, Narciso. *Bosquejo Histórico Sobre La Orfebrería Española*. Madrid: Imp. de la Revista de Arch., Bibl. y Museos, 1909.
- Sepúlveda, Juan Ginés. *Liber Gestorum Aegidii Albornotii: Cum Descriptione Collegii Hispani Bononiae*. Bologna: Hieronymum de Benedictis, 1521.
- Serra Desfilis, Amadeo. "El Colegio de España En Bolonia Y La Arquitectura Universitaria Del Primer Renacimiento En Italia Y España." In *España Y Bolonia: Siete Siglos de Relaciones Artísticas Y Culturales*, edited by José Luis Colomer and Amadeo Serra Desfilis, 17–30. Madrid: Fundación Carolina y Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.
- . *Matteo Gattapone, Arquitecto Del Colegio de España*. Bologna: Real Colegio de España, 1992.
- Servanzi Collio, Severino. *Antichissimo Reliquiario Lavoro Della Prima Metà Del Secolo XIV Di Straordinaria Ma Vaga Forma*. Sanseverino: Tipografia Costantino Bellabarba, 1888.
- Sighinolfi, Lino. "Sulla Lega Dell'argento E Gli Statuti Degli Orefici Di Bologna Durante La Signoria Di Giovanni Da Oleggio." *Atti E Memorie Della Deputazione Di Storia*

Patria XXII (1903): 481–504.

Silvestre de Velasco y Herrera, Salvador. *Compendio de La Nobilissima Fundacion Y Privilegios Del Colegio Mayor de Señor S. Clemente de Los Españoles de Bolonia*. Sevilla: Juan Francisco de Blas, Impresor Mayor, 1695.

Simoni, Armando. “Il Busto Di Sant’Eligio Nella Chiesa Di Sant’Eligio Deglo Orefici.” *L’Urbe*, no. 3–4 (1976): 62–64.

Spano, Giovanni. *Storia E Descrizione Di Un Crocione Antico in Argento Del Duomo Di Cagliari E Di Due Altre Opere Di Oreficeria Antica*. Cagliari: Tipografia Arcivescovile, 1868.

Stagni, Simonetta. “Domenico Maria Canuti Ed Enrico Haffner: Gli Affreschi Della Libreria.” In *L’Istituto Rizzoli in San Michele in Bosco: Il Patrimonio Artistico Del Monastero E Vicende Storiche Di Cento Anni Di Chirurgia Ortopedica*, 213–19. Bologna: IOR, 1996.

Stanton, Phoebe. “Pugin: Principles of Design versus Revivalism.” *Journal of the Society of Architectural Historians* XIII, no. 3 (1954): 20–25.

Stanzani, Anna, Oriana Orsi, and Corinna Giudici. *Lo Spazio Il Tempo Le Opere. Il Catalogo Del Patrimonio Culturale. Catalogo Mostra*. Cinisello Balsamo: Silvana, 2001.

Supino, Iginio Benvenuto. *L’arte Nelle Chiese Di Bologna*. Bologna: Zanichelli, 1932.

Sussman, Herbert L. *Victorians and the Machine. The Literary Response to Technology*. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

Tarchiani, Nello. *Mostra Della Pittura Italiana Del Seicento E Del Settecento*. Roma: Bestetti & Tumminelli, 1922.

Temboury Álvarez, Juan. *La Orfebrería Religiosa En Málaga*. Málaga: Imprenta Zambrana, 1948.

Terra, Roberto. “La Fabbrica Cinquecentesca.” In *La Cattedrale Di San Pietro a Bologna*, edited by Roberto Terra, 44–55. Milano: Silvana, 1997.

Terra, Roberto, and T. Barton Thurber. “Continuità E Rinnovamento Della Cattedrale Di Bologna Nell’epoca Della Controriforma.” In *La Cattedrale Scolpita: Il Romanico*

- in San Pietro a Bologna*, edited by Massimo Medica and Silvia Battistini, 201–21. Ferrara: Edisai, 2003.
- . “Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna Nell’età Della Controriforma: Modelli E Strategie Di Rinnovamento Architettonico.” In *Domus Episcopi: Il Palazzo Arcivescovile Di Bologna*, edited by Roberto Terra, 51–80. Bologna: Minerva, 2002.
- Todini, Filippo. *La Pittura Umbra Dal Duecento Al Primo Cinquecento*. Milano: Longanesi, 1989.
- Torriti, Paolo. *L’Archivio Di Costantino Bulgari: Quarant’anni Di Ricerche Su Orafi E Argentieri Italiani 1947-1987*. Certaldo: Università degli Studi di Siena, 2013.
- Toselli, Bernardo. *Descrizione Di Una Capella Nella Perinsigne Basilica Di San Petronio Della Città Di Bologna per Custodiare Il Prezioso Capo Di Detto Santo Vescovo, E Prottetore Principale Di Quella Città Fatta Ivi Riccamente Adornare Dall’eminentissimo Sic. Cardinale Pom.* Bologna: Nella Stamperia di Lelio dalla Volpe, 1746.
- Toth, Paolo De. *Il Beato Cardinale Nicolò Albergati E I Suoi Tempi, 1375-1444*. Acquapendente: La Commerciale, 1934.
- Trebbi, Bruno. *L’artigianato Nelle Chiese Bolognesi: Nel Secondo Centenario Della Morte Di Benedetto XIV*. Bologna: Tamari Editori, 1958.
- Trento, Dario. “Tracciato per L’oreficeria a Bologna: Reliquiari E Paramenti Liturgici Dal 1372 Al 1451.” In *Il Tramonto Del Medioevo a Bologna: Il Cantiere Di San Petronio*, edited by D’Amico Rosalba and Renzo Grandi, 231–57. Bologna: Nuovo Alfa, 1987.
- Tumidei, Stefano. “Statua Di Bonifacio VIII.” In *Duecento, Forme E Colori Del Medioevo a Bologna*, edited by Massimo Medica, 398–400. Venezia: Marsilio, 2000.
- Tusini, Gian Luca. *La Pelle Dell’ornamento. Dinamiche E Dialettiche Della Decorazione Tra Otto E Novecento*. Bologna: Bononia University Press, 2008.
- Valesio, Giovanni Luigi. *Apparato Fvnebre Dell’anniversario À Gregorio XV: Celebrato in Bologna À XXIV. Di Lvoglio M.DC.XXIV Dall’illustrissimo & Reuerendiss. Sig. Cardinale Lvdovisi*. Bplogna: Vittorio Benacci, Stampator’ Archiepiscop., 1624.

- Valverde Fernández, Francisco. *El Colegio-Congregación de Plateros Cordobeses Durante La Edad Moderna*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001.
- Varagnoli, Claudio. “Domenico E Il Cardinal Aldrovandi: Il Progetto, La Committenza, Il Cantiere Alla Metà Del XVIII Secolo.” In *L’architettura Da Clemente XI a Benedetto XIV. Pluralità Di Tendenze*, edited by Elisa Debenedetti, 131–55. Roma: Multigrafica, 1989.
- Varignana, Franca. *Guida Al Tesoro Della Cattedrale Di San Pietro in Bologna*. Bologna: Minerva, 2000.
- . *Il Tesoro Di San Pietro in Bologna E Papa Lambertini*. Bologna: Minerva, 1997.
- Vasari, Giorgio. *Las Vidas de Los Más Excelentes Pintores, Escultores Y Arquitectos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Venturelli, Paola. *Smalto, Oro E Preziosi: Oreficeria E Arti Suntuarie Nel Ducato Di Milano Tra Visconti E Sforza*. Venezia: Marsilio, 2003.
- Venturi, Adolfo. “Le Arti Minori a Ferrara Nella Fine Del Secolo XV: L’arazzeria E L’oreficeria.” *L’Arte. Rivista Di Storia Dell’arte Medievale E Moderna*, no. 12 (1909): 447–55.
- Vilasís, Andreu. “El Salero de Oro Y Esmaltes de Benvenuto Cellini.” *Revistart: Revista de Las Artes*, no. 107 (2006): 38–39.
- Vinci, Leonardo da. *Tratado de La Pintura*, n.d.
<http://www.biblioteca.org.ar/libros/154424.pdf>.
- Vitella, Maurizio. “Alcune Rappresentazioni Di San Eligio Nella Sicilia Centro-Occidentale.” In *Estudios de Platería: San Eloy 2011*, edited by Jesús Rivas Carmona, 557–65. Murcia: Universidad de Murcia, 2011.
- . *Gli Argenti Della Maggior Chiesa Di Termini Imerese*. Termini Imerese: Comunità Ecclesiale di Termini Imerese, 1996.
- Vitella, Maurizio, and Maria Concetta Di Natale. *Il Tesoro Della Cattedrale Di Palermo*. Palermo: Flaccovio, 2010.
- Vitta, Maurizio. *Il Progetto Della Belleza. Il Design Fra Arte E Técnica Dal 1851 a Oggi*. Torino: Einaudi, 2011.

- Vives, Juan Luis. *De Causis Corruptarum Artium*. Basilea, 1555.
- Vollmer, Hans. *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler von Der Antike Bis Zur Gegenwart; Unter Mitwirkung von Etwa Fachgelehrten Bearbeitet Und Redigiert von H. Vollmer, B.C. Kreplin, J. Müller, L. Scheewe, H. Wolff, O. Kellner*. Leipzig, 1928.
- Volpe, Carlo. “Il Polittico Di San Clemente Di Marco Zoppo. Un Esercizio Di Lettura Iconografica.” In *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdera y Tuells, V., 63–75. Bologna: Real Colegio de España, 1979.
- . “Per Il Problema Di Andrea de’Bartoli, Pittore dell’Albornoz.” In *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdera y Tuells, V., 45–53. Bologna: Real Colegio de España, 1979.
- Voragine, Jacopo. *La Leyenda Dorada*. II. Madrid: Alianza Editorial, 1982.
- Williams, Raymond. *Cultura E Rivoluzione Industrial. Inghilterra 1780-1950*. Edited by Maria Teresa Grendi. Torino: Einaudi, 1968.
- Winkelmann, Johann. “Un Frammento D’affresco Di Lorenzo Sabatini E La Decorazione Del Coro Di San Clemente a Bologna.” In *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdera y Tuells, V., 203–14. Bologna: Real Colegio de España, 1979.
- . “Università E Collegi. Sviluppo E Modelli Architettonici. Nota Su Un Recento Libro.” In *El Cardenal Albornoz Y El Colegio de España*, edited by Evelio Verdera y Tuells, V., 30–42. Bologna: Real Colegio de España, 1979.
- Wurm, Hermann Joseph. *Cardinal Albornoz, Der Zweite Begründer Des Kirchenstaates*. Paderborn: Junfermann, 1892.
- XIV, Benedicto. *Lettera Della Santità Di Nostro Signore Papa Benedetto XIV Al Capitolo E Canonici Della Chiesa Metropolitana Di Bologna Con Cui Accompagna Il Dono Della Rosa D’oro Mandata Dalla Santità Sua Alla Medesima Chiesa Metropolitana*. Roma: Stamperia della Rev. Camera Apostolica, 1751.
- Zacchi, Alessandro. “La Figura Dell’artefice Cristiano Nel Discorso Attorno Alle Immagini Sacre E Profane Di Gabriele Paleotti.” *Il Carrobbio: Rivista Di Studi Bolognesi*, no. 11 (1985): 339–47.

- Zanella, Silvia. "I Gambari, Una Familia Di Orafi Bolognesi Dalle Origini Medievali." *Strenna Storica Bolognese* LXV (2015): 421–47.
- . "L'oreficeria Del Santuario Di Santa Maria Della Vita." In *Tra La Vita E La Morte: Due Confraternite Bolognesi Tra Medioevo E Età Moderna*, edited by Massimo Medica and Mark Gregory, 97–101. Cinisello Balsamo: Silvana, 2015.
- . *Una Famiglia Di Argentieri Bolognesi: Giovanni Gambari E La Sua Arte (1733-1816)*. Firenze: Università degli Studi di Firenze, 2014.
- Zanòtti, Giampietro. *Storia dell'Accademia Clementina Di Bologna*. Bologna: Lelio dalla Volpe, 1739.
- Zuccaro, Federico. *L'idea De' Scultori, Pittori E Architetti*. Torino, 1607.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111901v/f30.item.zoom>.
- Zucchini, Guido. *Disegni Antichi E Moderni per La Facciata Di San Petronio Di Bologna*. Bologna: Zanichelli, 1933.