

Las cornucopias de Mariana de Habsburgo en la catedral de Santiago como una ofrenda al "matamoros" en conmemoración de la batalla de Kahlenberg (1683)*

The Cornucopias of Mariana of Habsburg at The Cathedral of Santiago as an Offering to the "matamoros" in Commemoration of the Battle of Kahlenberg (1683)

Ana Pérez Varela

ORCID: 0000-0001-7195-1565

Universidade de Santiago de Compostela

ESPAÑA

ana.perez.varela@usc.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.1, 2020, pp. 517-532]

Recibido: 16-05-2019 / Aceptado: 04-07-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.35>

Resumen. Las extraordinarias cornucopias que la reina Mariana de Austria donó a la catedral de Santiago en 1683 son unas de las piezas de platería más interesantes que se conservan en España. La historiografía se ha centrado en discutir qué pasajes iconográficos representan, pero teniendo en cuenta que las piezas, claramente, no fueron encargadas específicamente para Santiago, consideramos que es más importante explorar las razones de la ofrenda. El análisis del inventario de la reina demuestra que Mariana nunca tuvo piezas de platería tan extraordinarias

* Este estudio ha sido realizado bajo financiación del Ministerio de Educación, gobierno de España a través de una Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU 2014). Agradecemos al doctor Álvaro Pascual Chenel su idea de focalizar el interés del artículo en el motivo del regalo, así como sus orientaciones sobre la Batalla de Kahlenberg.

como estas, y el hecho de deshacerse de ellas debe indicar una razón poderosa. También es importante el hecho de que la propia Mariana quisiese ofrecer el presente en solitario, como reina madre, sin su hijo Carlos II. Este regalo se encuadra dentro de una anclada tradición que echa a andar en los primeros años de vida de la primigenia fábrica jacobea, la de los regalos con los que la monarquía española fue agasajando a la Catedral, reforzando la constante filiación entre los reyes y la protección del patrón de España. Sin embargo, creemos que estos presentes esconden una intención que va más allá de la simple ofrenda monárquica al apóstol, y fueron entregados como decisión personal de la reina para agradecer la intervención divina de Santiago Matamoros a favor de las tropas austríacas contra el Imperio Otomano.

Palabras clave. Platería; ofrendas reales; Catedral de Santiago; Mariana de Habsburgo.

Abstract. The extraordinary cornucopias that the queen mother Mariana of Habsburg donated to the cathedral of Santiago de Compostela in 1683 are one of the most interesting pieces of silversmithing preserved in Spain. The historiography has been focusing on discuss which iconography they represent, but, taking into account that the pieces were clearly not commissioned for Santiago specifically, we think that it is more important explore the reasons of the offering. An analysis of the queen inventory shows that Mariana had nothing so extraordinary such as these pieces, and getting rid of them had to indicate a powerful reason. Also, it is important the fact that the queen wanted to offer the present alone, as herself, without his son the king Carlos II. The gifts are framed in an anchored offering tradition established by Spanish monarchy, strengthening the filiation between the kings and the protection of the Spanish patron saint. However, we think that these gifts hide an intention that goes beyond a simple offering to the Apostle Saint Jacques, and they were delivered as a personal decision of the queen to thank the divine intervention of "Santiago Matamoros" in favour of the Austrian troops against the Ottoman Empire.

Keywords. Silversmithing; Royal offerings; Cathedral of Santiago de Compostela; Mariana of Habsburg.

1. DESCRIPCIÓN FORMAL Y AUTORÍA

Las piezas pertenecen a una tipología muy poco difundida. La cornucopia es una estructura, normalmente resuelta como una escena iconográfica o un espejo, ceñida por un marco, del que parten brazos con candeleros para insertar velas. Se trata de una obra fundamentalmente decorativa que también cumple la función de iluminar. Las cornucopias de la catedral de Santiago son un soberbio ejemplo del tipo, único, creemos, en la Península. Filgueira Valverde se refiere a ellas como «dos piezas suntuosísimas, las más ricas y decorativas que conserva la Catedral»¹. Se

1. Filgueira Valverde, 1959, p. 82.

expusieron en 1985 en Gante², en 1993 en Lisboa³, en 1997 en Madrid⁴ y en 2011 en Santiago⁵. Actualmente se exhiben en el museo catedralicio⁶.



Fig. 1: Jakob Jäger y Lukas Lang, *Cornucopia* (pareja), 1673, catedral de Santiago de Compostela. Foto: Ana Pérez Varela



Fig. 2: Jakob Jäger y Lukas Lang, *Cornucopia* (pareja), 1673, catedral de Santiago de Compostela. Foto: Ana Pérez Varela

2. Valle Pérez, 1985, pp. 479-481.

3. Carro Otero, 1993, p. 49.

4. Cruz Valdovinos, 1997, pp. 329-333.

5. Díaz Fernández e Yzquierdo Peiró, 2011, p. 35.

6. Yzquierdo Peiró, 2017, pp. 391-392.

Están compuestas [Figs. 1 y 2] por dos grandes relieves de forma oval dispuestos horizontalmente, circunscritos por amplias coronas de exuberante decoración vegetal formadas por superposiciones de vegetación con piedras de colores engastadas. En ambos lados presentan águilas con corona imperial sosteniendo ramas en el pico [Fig. 3]; y pendiendo de varias de las flores, cuelgan festones formados por bolas caladas adornadas con piedras [Fig. 4]. Del borde inferior de la pieza parten dos candeleros salientes, compuestos por un brazo cubierto de hojas; un platillo del que cuelgan tres perillas; y un mechero en forma de capullo de flor. Filgueira Valverde apunta que cada una de las piezas contaba con más de mil piedras engastadas⁷, algunas de las cuales se han ido perdiendo.

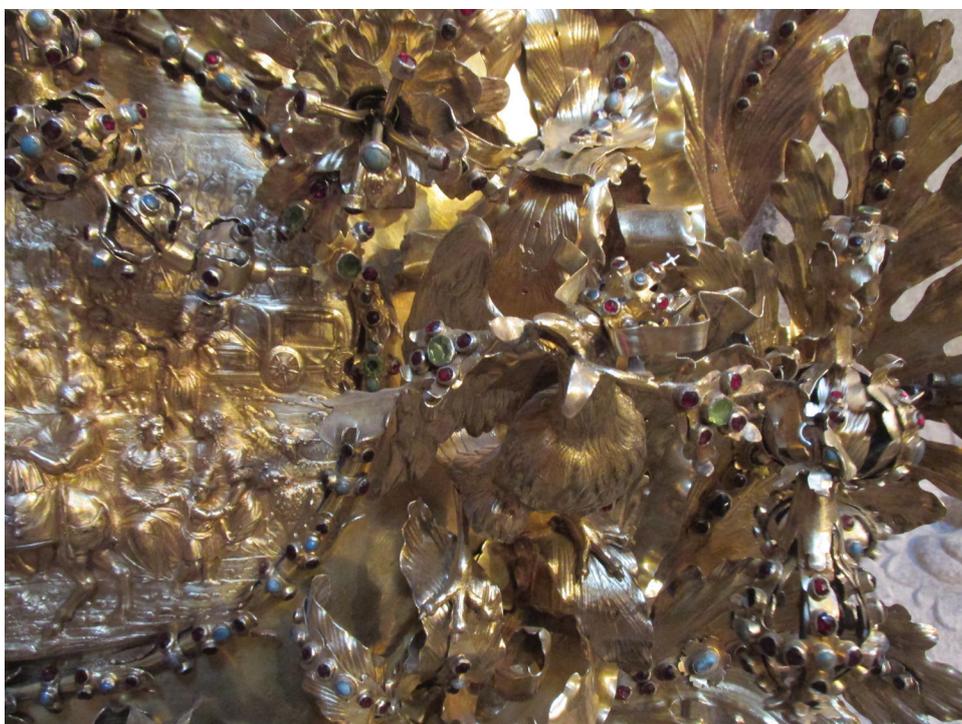


Fig. 3: Lukas Lang, *Cornucopia* (detalle de águila), 1673, catedral de Santiago de Compostela. Foto: Ana Pérez Varela

7. Filgueira Valverde, 1959, p. 83.



Fig. 4: Lukas Lang, *Cornucopia* (detalle de guirnalda de flores), 1673, catedral de Santiago de Compostela. Foto: Ana Pérez Varela

En los extremos de varias hojas aparecen marcas con la piña con puntos y base triple, y una LL circunscrita por perfil ovalado [Fig. 5]. La marca de localidad se corresponde con Augsburgo⁸, que junto con Nuremberg fue el principal centro de producción de platería en Alemania durante el siglo xvii. La marca LL pertenece a Lukas Lang, quien fue maestro hacia 1664 y falleció en 1680⁹. Por otro lado, en uno de los sillares de la escena de una de las cornucopias aparece la inscripción IACOB IEGER/1673. El nombre de Jakob Jäger puede referirse a dos plateros augsburgueses, padre e hijo. El mayor falleció el mencionado año de 1673, y el hijo solamente uno más tarde. No podemos precisar a cuál de las dos manos se debe, pero en todo caso debemos pensar que padre e hijo trabajaron conjuntamente y no cabe necesidad de hacer distinción¹⁰.

8. Coincide con la variante 115 documentada por Seling, 1980, tomo II, p. 21.

9. Cruz Valdovinos, 1997, pp. 331-332.

10. Filgueira Valverde habla de Jakob Jäger como «uno de los orfebres más famosos del barroco», situando su muerte en 1674, con lo que suponemos que se refiere al hijo. Afirma que es miembro de una familia de plateros augsburgueses que trabajó para Fernando III en Viena y para Luis XIV en París en 1665, y atribuye las cornucopias a su estancia en la corte francesa. No facilita ninguna fuente o referencia a la información. Este dato, que ha sido repetido por algunos autores, no tiene fundamento ninguno y debió ser una invención del historiador (Filgueira Valverde, 1959, p. 83).



Fig. 5: Lukas Lang, *Cornucopia* (detalle de las marcas), 1673, catedral de Santiago de Compostela. Foto: Ana Pérez Varela

En la historiografía artística que ha mencionado las cornucopias hasta nuestros días se suele nombrar siempre como artífice a Jakob Jäger¹¹, debido a la claridad de la inscripción citada, olvidando las marcas que aparecen en las hojas. Cruz Valdovinos propone la autoría de la pieza para Lukas Lang en la estructura y el amplio y riquísimo marco, siendo las dos escenas veterotestamentarias obra de los Jäger. Seling publicó un nutrido grupo de obras de estos últimos con escenas en relieve representando episodios mitológicos y bíblicos¹². Todas las características propias de su producción están presentes en estas piezas: el relieve en *schacciato*, la acumulación de figuras, el efecto de profundidad muy acusado, y el trabajo minucioso de fondos arquitectónicos y paisajísticos.

En cuanto al estilo de Lukas Lang, solo podemos remitirnos a la única pieza conservada, una lámpara realizada para Leopoldo I (1676) que se encuentra en

11. Entre ellos: López Ferreiro, 1889-1909, tomo IX, p. 174; Filgueira Valverde, 1959, pp. 82-83; Carro Otero, 1993, p. 43; Rey Castelao, 2004, p. 132; y López, 2004, p. 146. Sí se menciona la doble autoría de los Jäger y Lang en Díaz Fernández e Yzquierdo Peiró, 2011, p. 42; e Yzquierdo Peiró, 2017, pp. 391-392.

12. Los relieves de los miembros de la familia Jäger comparten las mismas características. Podemos ver algunos en Seling, 1980, tomo II, fichas 270-272, 326-328, y 492-493. Cruz Valdovinos señaló varias obras pertenecientes a Jacob Jäger —padre e hijo—: la fuente bautismal de Santiago de Estocolmo, 1652; el juego de aguamanil bautismal del Victoria and Albert Museum, 1660-1670; el azafate del Tesoro de la Residencia de Múnich, 1665-1670; el pichel de la colección Udo y Manie Bey Sorengo, 1665-1670; los relieves de 1667 que se utilizaron en las tazas de Christian Meiting de la Colección de los príncipes de Waldburg-Wolfeggs; y el dibujo a tinta de Apolo de la Staatliche Galerie, 1672 (Cruz Valdovinos, 1997, pp. 331-332).

la iglesia de María Auxiliadora en Passau¹³. Ciertamente presenta un estilo muy similar al de las cornucopias¹⁴, incorporando no solo las exuberantes hojas superpuestas y retorcidas, sino también las guirnaldas de bolas y perillas colgantes con hileras de piedras engastadas.

2. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA

Iconográficamente, desde López Ferreiro se han venido relacionando las escenas de las cornucopias con dos episodios veterotestamentarios: la visita de la reina de Saba al rey Salomón [Fig. 6] y la reconciliación de Jacob y Esaú [Fig. 7], y así continúa apareciendo en catálogos recientes¹⁵. Sin embargo, Cruz Valdovinos propuso otra lectura que las identificaría con José interpretando los sueños del Faraón y el encuentro de Jacob y José en Egipto. Se trataría así de dos escenas del mismo ciclo, la historia de José, iconografía que cuenta con antecedentes en sus diferentes episodios en la platería augsburguesa¹⁶. A priori, tiene más sentido que las piezas representen dos escenas del mismo ciclo, en este caso, dos de los episodios más reproducidos de la historia de José.



Fig. 6: Jakob Jäger, *José y el Faraón*, 1673, catedral de Santiago de Compostela. Foto: Ana Pérez Varela.

13. Seling, 1980, tomo II, p. 585.

14. Cruz Valdovinos señala como características representativas el enroscamiento de la chapa de plata en torno a un vástago, la utilización de grandes hojas naturalistas, el engaste de piedras y sus formas retorcidas y curvadas «originando no sólo un dinamismo en las formas sino provocando también la sensación de un movimiento que en realidad no existe» (Cruz Valdovinos, 1997, p. 333).

15. Pérez Varela, 2016, pp. 440-441; López Ferreiro, 1889-1909, p. 174; Filgueira Valverde, 1959, pp. 82-83; Carro Otero, 1993, p. 43; López, 2004, p. 146; y Díaz Fernández e Yzquierdo Peiró, 2011, p. 42. Yzquierdo Peiró menciona la interpretación de Cruz Valdovinos, pero lo hace refiriéndose a san José —relacionándolo con la promoción del patronazgo de España en el círculo de Carlos II—, y no al José veterotestamentario, hijo de Jacob (Yzquierdo Peiró, 2017, pp. 391-392).

16. Cruz Valdovinos, 1997, pp. 329-333.

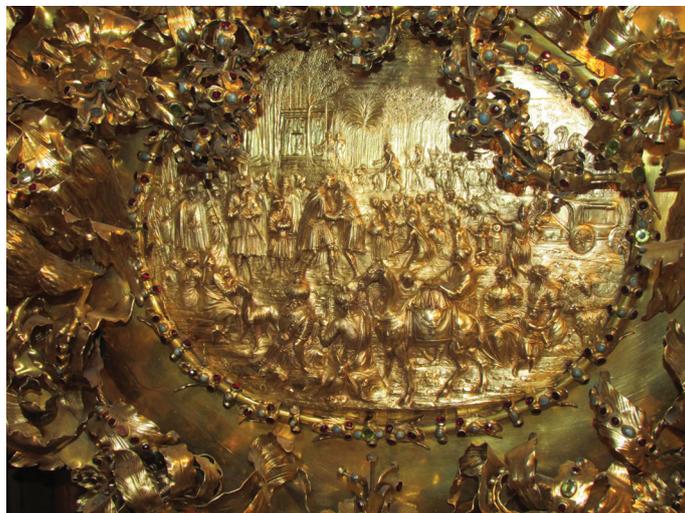


Fig. 7: Jakob Jäger, *Jacob y José en Egipto*, 1673, catedral de Santiago de Compostela. Foto: Ana Pérez Varela

Personalmente, la construcción general y el aspecto de las escenas nos ha hecho pensar que pudiesen tener un grabado como fuente formal, práctica habitual en cualquier género artístico de la época. No debemos olvidar que Augsburgo es uno de los grandes centros productores de grabados durante la Edad Moderna¹⁷. Hallar esta iconografía en una serie de grabados esclarecería la identificación de los episodios. Sin embargo, a pesar de nuestra búsqueda en numerosos ejemplares de este tipo de series, y de haber encontrado variados ejemplos de la vida de José, no hemos dado con ningún modelo definitivo; tampoco con ningún grabado que se corresponda en ejemplos de Salomón y la reina de Saba o Jacob y Esaú.

El problema de la identificación de la iconografía radica en que la distribución y los principales elementos y personajes de ambas posibilidades es muy similar. Las escenas de Salomón y la reina de Saba y José interpretando los sueños del Faraón presentan tradicionalmente los mismos elementos iconográficos. En primer lugar, una figura real entronizada, a menudo en una arquitectura templaria clásica que se abre al exterior. En segundo lugar, una figura que dialoga con el rey. En tercer lugar, una masa mayor o menor de personajes dispuestos observando la escena. Las diferencias son, pues, sutiles.

Quizás el modelo más cercano a la posibilidad de ser Salomón y la reina de Saba sea el dibujo de Hans Holbein el Joven (1497-1543) de la Royal Trust Collection, difundido en grabado en el siglo xvii por Wenceslaus Hollar (1697-1677). Sin embargo, esta disposición iconográfica no es la habitual, ya que normalmente la reina de Saba suele vestir también una corona, ostentosos ropajes, y a menudo aparece en el mismo registro de altura que el rey Salomón. Sirvan como ejemplo, sin ir más lejos, las icónicas Puertas del Paraíso de Lorenzo Ghiberti (1378-1455); o los lien-

17. Sobre este tema, ver Stoll, 2015.

zos de Peter Paul Rubens (1577-1640) y Jacopo Tintoretto (1518-1594). Contamos también con numerosos ejemplos en grabados, entre los que cabe destacar los de Dirck Volkertzs Coornhert (1522-1590); François Collignon (1610-1687) —sobre una pintura augsburguesa destruida de Johann Mathias Kager (1575-1634)—; o Jan Luyken (1649-1712)¹⁸.

En el dibujo de Holbein tenemos a la reina de Saba a nuestra derecha, mientras que en el relieve de las cornucopias es evidente que el rey/faraón está interactuando con la figura a nuestra izquierda, que, de forma evidente, no es una mujer. Tampoco podría ser la reina la figura masculina que aparece a nuestra derecha —en el lugar que ocuparía la reina en el dibujo de Holbein—. Por lo tanto, resulta determinante que no aparezca ninguna mujer en la escena. Tampoco somos capaces de encontrar los habituales regalos y dones con los que la soberana agasaja a Salomón. Estos dos detalles nos hacen inclinarnos por la iconografía de José y el Faraón.

De este modo tendríamos al faraón entronizado; a nuestra izquierda José, con túnica y manto; y a nuestra derecha el jefe de escanciadores. Aparecen también dos criados sujetando sus turbantes. Rodea la escena una tropa de cortesanos, y en primer término, cuatro figuras armadas sentadas en gradas. Como ejemplos en grabados de iconografía similar a esta escena debemos mencionar los trabajos custodiados en el Rijksmuseum (Ámsterdam) de Hans Collaert II (1561-1620) —sobre diseño de Michel Coxcie (1499-1592)—; Nicolaes de Bruyn (1571-1656); Gerard Hoet (1648-1733); o Caspar Luyken (1672-1708). Como podemos observar, es habitual la introducción de la figura del jefe de escanciadores que lleva a José ante el faraón para que interprete sus sueños. La aparición de esta tercera figura protagonista no es propia de la escena de Salomón y la reina de Saba.

En la segunda escena, identificada como el encuentro entre Jacob y Esaú, o el encuentro entre José y Jacob, los elementos iconográficos también son los mismos: dos figuras abrazándose en el centro, rodeados por una multitud, habitualmente encajados en un paisaje desértico. La confusión se acentúa todavía más porque la multitud siempre se divide, en ambos casos, entre una masa de personas y ganado —la familia de Jacob en el reencuentro con su hermano/la misma familia en el reencuentro con su hijo—; y otra de soldados —el ejército de cuatrocientos hombres de Esaú/el séquito de José—.

Lo determinante en este caso es la edad de los personajes. Jacob y Esaú eran hermanos gemelos, y habitualmente se representan de forma idéntica. Sirvan como ejemplo los grabados, también del Rijksmuseum, de Hans Bol (1534-1593); Dirck Volkertzs Coornhert (1522-1590); Nicoales Moeyaert (1592-1655); Jan Luyken (1649-1712); o Zacharias Dolendo (1561-1601) —sobre pintura de Karel van Mander (1548-1606)—. En el relieve de las cornucopias, parece evidente que una de las figuras es un anciano. Sería Jacob, que se abraza a su hijo José, con quien se reencuentra en Egipto. Los rodean una multitud de hombres, mujeres, niños y

18. Los ejemplares de Dirk Volkertzs Coornhert y François Collignon pertenecen al Metropolitan Museum of Art, Nueva York; mientras que el de Jan Luyken se encuentra en el Rijksmuseum, Amsterdam.

animales reunidos contemplando la escena, que ocupan toda las partes derecha e inferior. En la parte izquierda, se agolpa el séquito de José. Como podemos observar, es habitual que aparezca un palacio como ambientación del reencuentro entre José y Jacob, que podemos ver también en el relieve de las cornucopias. Con respecto a esta iconografía, contamos de nuevo con numerosos grabados, como los de Robert de Boudous (1574-1655); Jan Luyken (1649-1712); o Caspar Luyken (1672-1708), también el Rijksmuseum.

3. EL MOTIVO DEL REGALO: UNA OFRENDA A SANTIAGO MATAMOROS

A pesar de la riqueza de su composición y la discusión en cuanto a su iconografía, creemos que lo más interesante con respecto a estas piezas es el motivo por el cual la reina las regaló a la Catedral. A lo largo de la historia de la fábrica compostelana fue habitual que los sucesivos monarcas enviasen presentes y donaciones que enalteciesen el culto del patrón de España. En un artículo anterior referido a regalos de reinas a la Catedral de Santiago, en el que introdujimos las presentes cornucopias, llevamos a cabo una revisión más pormenorizada sobre las donaciones regias realizadas a la fábrica a lo largo de su historia¹⁹.

Los presentes en la Edad Media fueron numerosos y de gran suntuosidad, entre los que cabe destacar la Cruz Compostelana donada por Alfonso III²⁰ o la cabeza de Santiago Alfeo regalada por la reina Urraca²¹. En esta época comenzó también la tradición de regalar lámparas a la Catedral que permaneciesen encendidas en recuerdo de los monarcas, costumbre que se mantuvo en el tiempo²².

En época moderna contamos con donaciones de todos los reyes de la casa de Austria, entre las que se encuentra el relicario de santa Margarita, enviado por Felipe III²³, o la cama de plata en la que había nacido Baltasar Carlos, donada por Isabel de Borbón²⁴. Carlos II y Mariana de Habsburgo donaron en 1666 un relicario de plata con las gargantas de santa Novela y san Gaudencio²⁵. En 1683 este monarca envió a Santiago una ofrenda de espectaculares joyas entre las que destacaban

19. Pérez Varela, 2016, pp. 433-438.

20. Yzquierdo Peiró, 2017, pp. 339-340.

21. En el momento de la donación se presupuso como una reliquia del Zebedeo, y como tal fue celebrada su llegada. Su procedencia y la incoherencia de la reliquia con las versiones compostelanas de la *traslatio*, acabaron por hacer que se atribuyese a Santiago el Menor. Sobre esta pieza, ver Barral Iglesias, 1998, p. 81; e Yzquierdo Peiró, 2017, pp. 343-344.

22. El *Códice Calixtino* describe una serie de lámparas donadas por diferentes reyes medievales Alfonso I de Aragón, Fernando IV de Castilla, Santa Isabel y Manuel I de Portugal, a las que se unirán piezas de monarcas posteriores. Sabemos que en 1572 había colgadas hasta veintitrés lámparas obsequiadas por la realeza, la nobleza y peregrinos ilustres (Filgueira Valverde, 1959, pp. 48-19; Barral Iglesias, 1998, pp. 82-83; y López, 2004, pp. 138-139).

23. López, 2004, p. 144.

24. López, 2004, p. 144; y Rey Castelao, 2004, p. 131.

25. López, 2004, p. 146.

una cruz, dos candeleros y un portapaz, todo de cristal de roca²⁶. Por su parte, la reina Mariana envió ese mismo año las magníficas piezas de las que se ocupa este estudio²⁷.

Por lo tanto, las piezas de la reina madre se enmarcan en la costumbre, extendida y afianzada, de que los monarcas enviasen regalos al apóstol, que hacían coincidir con los Años Santos. La singularidad del presente ofrecido por Mariana radica en que es una ofrenda que realiza ella sola, sin su hijo, el mismo año que este envió el conjunto de cristal de roca. ¿Por qué no se realizó una ofrenda común de Carlos II y la reina madre como había sucedido en 1666? Nosotros proponemos que el motivo del regalo fuese una ofrenda de la reina a Santiago tras la victoria austríaca en la batalla de Kahlenberg de ese mismo año.

Las piezas llegaron el 29 de diciembre de 1683. Era habitual hacer coincidir el envío de ofrendas con el 25 de julio, día de Santiago, o el 28 de diciembre, la festividad de su traslación. La donación de su hijo había llegado dos días antes, a través de su sumiller de cortina, Baltasar de Mendoza. El mismo personaje ofreció las cornucopias, cuya llegada está recogida en las actas capitulares de la fábrica²⁸, donde también hallamos una copia de la carta que envió la reina acompañando el regalo²⁹. Nada se dice en ella de esta intención que defendemos, y sin embargo, hay varios motivos para creerlo.

Mariana de Austria (1634-1696)³⁰ era hija del emperador Fernando III del Sacro Imperio Germánico y la infanta María Ana de España, hija de Felipe III. Se casó con

26. Yzquierdo Peiró, 2017, p. 283.

27. A partir del establecimiento por parte de Felipe IV de la ofrenda al Apóstol en moneda, los envíos de objetos por parte de los reyes fueron disminuyendo, y no se vuelven a registrar donaciones de piezas importantes a la catedral de Santiago por parte de la monarquía desde la ofrenda de las cornucopias (López, 2004, pp. 143-144).

28. «[...] Don Baltasar de Mendoza, arcediano de Trastámara en esta santa iglesia y sumiller de cortina de su majestad [...] hizo de manifiesto al Cabildo cómo su majestad, la reina madre, doña Mariana de Austria nuestra señora que Dios guarde, había tenido gran deseo y voluntad de venir en persona a visitar este santuario y [al] glorioso apóstol Santiago, ganar el santo jubileo que está concedido este presente año, y que sus íntimas ocupaciones no le habían dado lugar a ello [...]. Como ofrenda suya, remitía dos láminas guarnecidas al derredor de su follaje con diferentes piezas con sus esmaltes, pedrería y dicha guarnición de oro, para la capilla mayor del santo Apóstol para mayor adorno de su culto [...]. Ordenaron [...] que estas láminas se pongan en el tesoro de esta santa iglesia con las demás preseas ofrecidas al santo Apóstol por los señores reyes [...]» (Archivo de la Catedral de Santiago –ACS–, Actas Capitulares, Libro 39, cabildo del 29 de diciembre de 1683, fols. 235v-236v). Lo transcribimos por primera vez en Pérez Varela, 2016, p. 439.

29. «Venerable deán y cabildo de la Santa Iglesia de Santiago. Habiendo de celebrar ese santuario en este presente año el santo jubileo, holgaría yo muy particularmente asistir con mi persona a ganarle, pero siendo imposible ejecutarlo, por los inconvenientes, que para consideración encontré bien resuelto que don Baltasar de Mendoza canónigo de esa santa iglesia, arcediano de Trastámara y sumiller de cortina del rey mismo mi muy amado hijo vaya en mi real nombre a visitar el santo sepulcro del apóstol Santiago patrón de estos nuestros reinos. Les entregué esa alhaja para que con ella se alumbre con memoria de lo que yo le venero [...] para mayor culto y adoración de su capilla [...]» (ACS, Actas Capitulares, Libro 39, cabildo del 29 de diciembre de 1683, fols. 236v-237v).

30. Sobre la vida de Mariana de Austria, ver Oliván, 2006; y Rubio, 2010, pp. 322-378.

su tío Felipe IV en 1649, y se trasladó a España. Sin embargo, no debemos olvidar que Austria no era solo su patria, sino también el lugar a donde tuvo que enviar a su única hija, la infanta Margarita Teresa (1651-1673), que se casó con el emperador Leopoldo I en 1666. La fecha del matrimonio coincide con la primera donación a la fábrica, lo que podría hablarnos de una ofrenda de la reina madre y su hijo para pedir la bendición de esa unión.

Más evidente resulta la fecha de la segunda donación. La infanta Margarita Teresa había muerto en 1673, pero todavía vivía su hija, María Antonia de Austria (1669-1692), única nieta de la reina, a la que tenía en gran estima³¹. No resulta difícil imaginar lo unida que se sintió siempre Mariana a su tierra natal, de la que había tenido que irse, y a donde había tenido que enviar, para no ver más, a su hija y a sus nietos, ya que el único hijo que quedaría a su lado, Carlos II, no tendría descendencia.

La batalla de Kahlenberg o Segundo Sitio de Viena tuvo lugar el 11 y 12 de septiembre de 1683, y fue un enfrentamiento entre el Sacro Imperio Germánico y el Imperio Otomano. El emperador Leopoldo I, yerno de Mariana, estaba en aquellos momentos concentrado en el conflicto con Luis XIV de Francia, y no contaba con un ejército suficiente para frenar la ofensiva turca. La actuación de papa Inocencio XI fue decisiva para que todos los estados del Sacro Imperio Germánico y Europa Central y Polonia enviasen tropas. La victoria reafirmó el poder del Sacro Imperio e incidió concluyentemente en el declive del Imperio Otomano en Europa³².

No es de extrañar que la reina quisiese agradecer a la divinidad esta victoria, y no había una mejor advocación que la de Santiago Matamoros, caballero que había capitaneado simbólicamente las tropas cristianas en la Reconquista³³. Esta vez, como otra cruzada católica orquestada por el papa, las tropas del Sacro Imperio habían derrotado a los otomanos en una fecha que además coincidía con el Año Santo Jacobeo. La reina esperó a la fecha tradicional, finales de diciembre, para enviar el regalo, y lo hizo de forma personal, separada de su hijo, como reina madre, pero sobre todo como austríaca agradecida por la ayuda divina a las tropas de su patria.

La riqueza del regalo habla por sí sola. No pudo ser fortuito que la reina se deshiciera de dos piezas tan suntuosas, mucho más que cualquier regalo hecho por la monarquía de cuantos que tenemos noticia en la Edad Moderna. Hemos analizado el inventario de bienes que se hizo a la muerte de la reina³⁴, y aunque las piezas pro-

31. La muerte de su nieta en 1692 fue un duro golpe para la reina. En una carta de 1693, la reina escribió al elector Maximiliano Manuel a propósito de su único bisnieto, hijo de María Antonia, el príncipe José Fernando de Baviera, de quien dijo: «llevo a ese niño dentro del corazón, por ser lo único que me ha quedado de mi hija» (Oliván, 2006, p. 199).

32. Para ampliar, ver Bérenger, 2004, pp. 305-338; Beller, 2009, pp. 77-96; Bennassar *et al.*, 2013, pp. 531-562; y Solano, 2015, pp. 399-422.

33. Sobre la formación de la advocación de Santiago Matamoros, sobradamente estudiada, ver Cabriñana Ciézar, 1999.

34. Biblioteca Nacional de España (BNE), Papeles varios referentes a los bienes de la reina Mariana de Austria (Ms. 9196).

cedentes de Alemania son habituales en su inventario³⁵, no hemos hallado piezas de platería semejantes, o que tan siquiera se acerquen a la riqueza de las cornucopias³⁶. Tampoco hay nada entre sus pertenencias que nos pueda dar pista sobre lo representado en las escenas, ya que entre sus piezas de devoción particular no encontramos apenas iconografías historiadadas. Abundan las efigies y estatuas de santos, la Virgen, la Sagrada Familia, o Jesucristo crucificado.

No sabemos cómo ni cuándo adquirió la reina madre las dos piezas, que fueron regaladas a Santiago diez años después de su hechura. Cruz Valdovinos apunta que pudieron ser un regalo de algún embajador o del propio emperador³⁷. De lo que no hay duda es que el desprenderse de una pieza de tal suntuosidad tuvo que tener un motivo personal muy concreto. Además, la reina dejó constancia en la carta adjunta de su intención de que las piezas iluminasen el altar mayor, la zona más importante de la fábrica³⁸.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Las dos cornucopias de la catedral compostelana son dos piezas excepcionales en la Península y presentan un tipo poco habitual en la platería internacional, que pudo inspirar a los plateros compostelanos que tuvieron a la vista dos magníficos ejemplos de platería barroca augsburguesa³⁹. Son dos obras espectaculares por su tamaño, su complejidad estructural, su derroche ornamental y su brillante calidad.

35. Cuando no se señala la procedencia entendemos que es una obra española. Aunque obviamente debemos de tener en cuenta que no tiene por qué ser así, y simplemente pudo obviarse la procedencia, el hecho de que aparezcan numerosas piezas alemanas reseñadas como tal nos indica que la norma general fue apuntar el país de origen siempre que fuese extranjero. Como decimos, las piezas de Alemania son relativamente abundantes, y muy escasas las realizadas en otros países.

36. Las descripciones son muy escuetas y se limitan a enumerar. Las obras que presentan mayor riqueza son, lógicamente, las descritas en mayor detalle. Estas se refieren especialmente a mobiliario de madera —sobre todo de ébano— de carácter decorativo, que incorporan todo tipo de incrustaciones de marfil, plata y oro —a menudo en filigrana—, coral, lapislázuli, piedras preciosas, perlas, esmaltes, cristal, conchas o ámbar. Sin embargo, no hemos hallado referencia a piezas de plata y oro macizas de gran tamaño como el caso de las cornucopias.

37. Cruz Valdovinos, 1997, pp. 329-322.

38. Este deseo parece no haber sido satisfecho, ya que en los inventarios de alhajas correspondientes no aparecen en dicho lugar. En los documentos más recientes las encontramos emplazadas en la capilla de las Reliquias, colgadas en su paramento norte (ACS, Capillas de la Piedad, del Pilar, de las Reliquias, de don Lope y de la Azucena, Antecedentes Varios, 1652-1880, separata de «Croquis e inventario hecho en 1897»; ACS, Tesoro, Inventarios de alhajas, ornamentos, etc., Inventario general de todos los objetos que hay en la Santa Capilla de las Sagradas Reliquias en esta Apostólica Basílica de Compostela, 1900, fols. 8-9). Incluso contamos con una fotografía de 1868 en la que se ven las cornucopias en dicho emplazamiento (Thompson, 1868, fig. 16).

39. Conocemos un ejemplo, la magnífica cornucopia de espejo que el platero compostelano Ricardo Martínez Costoya realiza en 1902 para el exministro de Gracia y Justicia, Eduardo Dato, por orden de la diputación de A Coruña. La pieza estaba enmarcada por un suntuoso marco rococó de rocallas y remataba con una bicha alada de la que prendían guirnaldas y las iniciales del homenajeado. También presentaba dos brazos para los candeleros. La conocemos gracias a una fotografía inédita que el platero guardaba entre sus pertenencias, y a las descripciones de la prensa: *El Eco de Santiago*, 6 de octubre de

El análisis de estas piezas permite conocer por un lado la estética del lujo y la ostentación de la monarquía y los grandes personajes donantes, volcados en estas ofrendas entregadas como símbolo de su poder, devoción y compromiso con la causa jacobea. En segundo lugar, nos hace reflexionar sobre la relación de la monarquía con la catedral de Santiago de Compostela, símbolo del cristianismo occidental y fábrica a la que mimaron y protegieron. En tercer lugar, nos permite desentrañar el significado más profundo de los regalos, la motivación personal de los monarcas, y en este caso, el agradecimiento de Mariana de Austria a Santiago por su ayuda en la cruzada que su patria libró contra los turcos.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Archivo de la Catedral de Santiago (ACS), Actas Capitulares, Libro 39, 1682-1684, Cabildo del 29 de diciembre de 1683, fols. 235v-236v y 236v-237v.

ACS, Capillas de la Piedad, del Pilar, de las Reliquias, de don Lope y de la Azucena, Antecedentes Varios, 1652-1880, separata de «Croquis e inventario hecho en 1897».

ACS, Tesoro, Inventarios de alhajas, ornamentos, etc., Inventario general de todos los objetos que hay en la Santa Capilla de las Sagradas Reliquias en esta Apostólica Basílica de Compostela, 1900, fols. 8-9.

Biblioteca Nacional de España (BNE), Papeles varios referentes a los bienes de la reina Mariana de Austria (Ms. 9196).

El Áncora, 9 de octubre de 1903, p. 3.

El Eco de Santiago, 6 de octubre de 1903, p. 3.

El Regional, 11 de octubre de 1913, p. 2.

Gaceta de Galicia, 9 de octubre de 1913, p. 3.

La Época, 14 de octubre de 1903, p. 3.

Referencias bibliográficas

Barral Iglesias, Alejandro, «A ourivería sagrada na Compostela medieval. As doazóns e a devoción a Santiago nos séculos IX-XV», en *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela* [catálogo de exposición], ed. Francisco Singul Lorenzo, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998, pp. 55-95.

Beller, Steven, *Historia de Austria*, Madrid, Akal, 2009.

1903, p. 2; *La Época*, 14 de octubre de 1903, p. 3; *El Áncora*, 9 de octubre de 1903, p. 3; *Gaceta de Galicia*, 9 de octubre de 1913, p. 3; y *El Regional*, 11 de octubre de 1913, p. 2.

- Bennassar, Bartolomé, *et. al.*, *Historia moderna*, Madrid, Akal, 2013.
- Bérenger, Jean, *Léopold I (1640-1795). Fondateur de la puissance autrichienne*, París, Presses Universitaires de France, 2004.
- Cabrillana Ciézar, Nicolás, *Santiago Matamoros, historia e imagen*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1999.
- Carro Otero, José, *A Catedral de Santiago e o seu patrimonio cultural. Paradigmas da arte europeia* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Agencia Gráfica-Santiago, 1993.
- Cruz Valdovinos, José Manuel, *Platería europea en España. 1300-1700*, Madrid, Fundación Central Hispano, 1997.
- Díaz Fernández, José María, e Yzquierdo Peiró, Ramón, *Ceremonial, fiesta y liturgia en la Catedral de Santiago* [catálogo de exposición], Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 2011.
- Filgueira Valverde, José, *El Tesoro de la Catedral Compostelana*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1959.
- López, Roberto Javier, «Donaciones regias a la catedral de Santiago en la Edad Moderna», en *Santiago y la monarquía de España*, ed. Víctor Nieto Alcaide, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 135-152.
- López Ferreiro, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, tomo IX, Santiago de Compostela, Seminario Conciliar Central, 1889-1909.
- Oliván, Laura, *Mariana de Austria. Imagen, poder y diplomacia de una reina cortesana*, Madrid, Editorial Complutense, 2006.
- Pérez Varela, Ana, «Donaciones de platería de las reinas Mariana de Habsburgo y Mariana de Neoburgo en Santiago de Compostela y A Coruña», en *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*, ed. Inmaculada Rodríguez Moya, María de los Ángeles Fernández Valle y Carme López Calderón, Castellò, Universitat Jaume I, 2016, pp. 433-452.
- Rey Castelao, Ofelia, «Las reinas y Santiago», en *Santiago y la monarquía de España*, ed. Víctor Nieto Alcaide, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004, pp. 117-134.
- Rubio, María José, *Reinas de España. Las Austrias*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010.
- Seling, Helmut, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529-1868. Meister, Marken, Werke*, Múnich, C. H. Beck, 1980, 3 vols.
- Solano, Enrique, «La gestación de grandes imperios en la Europa del norte y del este», en *Historia Moderna Universal*, ed. Alfredo Floristán, Barcelona, Ariel, 2015, pp. 399-422.

Stoll, Peter, «El imperio del grabado: la ciudad imperial de Augsburgo y la imagen impresa en los siglos XVII y XVIII», en *De Augsburgo a Quito: fuentes grabadas del arte jesuita quiteño del siglo XVIII*, ed. Almerindo E. Ojeda y Alonso Ortiz Crespo, Quito, Fundación Iglesia de la Compañía de Jesús / CRISFE, 2015, pp. 17-66.

Thompson, Thurston, *The Cathedral of Santiago de Compostella in Spain*, Londres, Arundel Society, 1868.

Valle Pérez, José Carlos, «Santiago de Compostela, 1000 años de peregrinación europea: una exposición europea en Gante», *Compostellanum*, XXX, 3-4, 1985, pp. 479-481.

Yzquierdo Peiró, Ramón, *Los tesoros de la catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago / Teófilo Ediciones, 2017.