
Ignacio del Villar y la iconografía de las coronas del grupo escultórico de Santa Ana triple

ROSA M.^a PERALES PIQUERES

Hasta el momento son escasas las noticias biográficas del platero Ignacio del Villar y de su actividad en la ciudad de Sevilla. Parece ser que se formó en el último tercio del siglo XVII¹ y desarrolló su actividad artística a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII². Tradicionalmente no se le conocían obras de cierta importancia dentro del ámbito de la orfebrería sevillana, pero gracias a nuevas investigaciones hemos podido centrar gran parte de su obra en la parroquia de Santa Ana de Sevilla. Entre los numerosos objetos que realizó para la Hermandad Sacramental y para la misma parroquia destacan: una lámpara de plata para el altar de Nuestra Señora de los Remedios, un portapaz, unas crismas, y otra lámpara de plata para la capilla de la Hermandad Sacramental.

Pedro dentro de este conjunto de obras realizadas por Villar destacan principalmente las tres coronas que realizó en 1691 para el grupo escultórico de Santa Ana, la Virgen y el Niño, que preside el retablo mayor de la iglesia³.

Ignacio de Villar fue contratado por D. José de Barrio e Infante para la realización de las coronas, habiendo de ser «de plata sobredorada a toda costa». Al platero se le entregaron las antiguas coronas de la Virgen y el Niño, Santa Ana no llevaba, para que las fundiera y realizara unas nuevas. La solicitud se realizó el 13 de junio de 1690 por los curas y beneficiados de la parroquia, y las coronas fueron entregadas en mayo de 1691. En total pesaron trece marcos y cinco onzas y media.

En estas coronas se aprecian estilísticamente la pervivencia de conceptos plenamente barrocos, en donde la ornamentación de carácter vegetal, ondulaciones y nuevos elementos introducidos en la decoración, todo ello se encuentra bajo un fuerte carácter naturalista. Observando estas coronas aparecen en su decoración ciertas influencias de la orfebrería francesa, por entonces en pleno auge en la corte de Versalles, y tal vez gracias a la difusión de los libros procedentes de la corte del rey Sol, o

¹ GESTOSO, José: «Diccionario de Artífices sevillanos». Tomo II, pág. 304. «VILLAR, Ignacio del. Platero de plata. Fue examinado el 17 de julio de 1683...» Archivo de la Hermandad de Plateros, año 1683.

² GESTOSO, José: «Diccionario de Artífices sevillanos». Tomo II, pág. 304. «Falleció el 13 de enero de 1770». Archivo de la Hermandad de Plateros, año 1683.

³ Archivo de la parroquia de Santa Ana. Sevilla. Comprobante de cuentas de fábrica. Folio núm. 18. Año 1690-1691. Recibo del artista.

«Digo yo Ignacio del Villar maestro de Plateros Vezino desta ciudad que es verdad q. he hecho las coronas que contiene la certificación dada pr. D. P.º de Torres Contraste desta Ciudad las quales ajusté con D. Luis Ant.º de los Reyes mayº de la fábrica de la Iglº Parroqªl de nuestra Sª Stª Ana de Triana con asistencia de D. Antº Rivero Beneficiado Propio de dha Igº enpresio de dies y seis ducados de plata cada una a todo coste, el dorado de las dhas coronas por de fuera y cuia cantidad ymporto trezientos y un escudos y un bl. de plata cuia cantidad he resevido en forma en dinero de contado de que me doy por contento y pagado y para que conste doy este en Sevilla en veinte y tres de Mayo de mil y seiscientos y noventa y un año. —Ignacio del Villar».

los libros divulgados desde Ginebra de Mossard (1673) y Durant (1682).

El conocimiento de estos estudios sobre los elementos vegetales en orfebrería, influyeron en la obra de Ignacio de Villar, en donde se aprecia un interés por suavizar los contornos, por equilibrar los elementos y cuidar la composición de la obra de forma esmerada. El resultado fue la realización de tres magníficas coronas en las que se funden los procesos evolutivos de la orfebrería tradicional, aunque sabemos escasos durante el siglo XVII, y las nuevas tendencias que van a desembocar en la rocalla.

A pesar de la lenta evolución formal de la orfebrería española, en la corona barroca se aprecia a finales del siglo XVII la introducción de una tipología decorativa en donde los elementos ampliarán las formas. Tal vez pueda decirse que proviene de la influencia de la iconografía mariana. Al aumentar los símbolos de advocación en las artes, tales como en la pintura, posteriormente pasarán a la orfebrería y, aunque se va a partir del mismo formato, la decoración recubrirá con nuevos significados y elementos sus superficies. La corona metálica, anteriormente ajena a la figura de Santa Ana, se desarrollará principalmente durante los siglos XVII y XVIII.

La Bula de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII, engrosará nuevas formas de representaciones iconográficas dentro de las letanías laurentanas. No es de extrañar que la orfebrería recogiera gran parte de estos nuevos elementos, y así podemos contemplar las coronas que Ignacio de Villar realizó para el grupo de Santa Ana, en donde se aglutinan lo tradicional y lo nuevo, e incluso se intuye el cambio de siglo.

Desde el punto de vista iconográfico y simbólico, las coronas representan el concepto de María como reina del firmamento. En este análisis iconográfico destacamos en primer lugar la corona de la Virgen, por ser esta figura el elemento central del conjunto al que las demás figuras se supeditan. Su análisis nos llevará más tarde a comprobar la similitud iconográficas con la corona de Santa Ana.

En pintura la representación de la corona inmaculadista había sido el aro de estrellas rodeando la cabeza de la Virgen. En Orfebrería la corona aparece rodeada de un nimbo con rayos solares, en donde puntean las estrellas. El sol representa al Padre Eterno y está unido simbólicamente a la Vir-

gen, pues procede de la iconografía de la Virgen Apocalíptica. También representa la luz triunfante sobre las tinieblas del mundo, es la luz divina. La diadema de la Virgen de cuerpo ancho y trapezoidal, propia de la época, encierra en su interior diversos elementos ornamentales con claras connotaciones marianas. En su interior hallamos labrados capullos y flores carnosas, alusivos a la virginidad de María; los tallos vegetales representan la unión intermedia entre Dios y los hombres y la vinculación de cielo y tierra. Los jarrones que coronan la diadema alegan la pureza de la Virgen, al igual que simbolizan a la ciudad de Sevilla, concretamente al Cabildo de la ciudad. Los querubines que aparecen surgiendo entre guirnaldas finas y estilizadas son consistentes y simbolizan la misión divina; enmarcados por sus alas adquieren mayor empaque sobresaliendo del relieve plateado.

Pasando a analizar la corona de Santa Ana, habría que decir en un principio la relevancia que cobra su culto durante el siglo XVII y XVIII, y será tal que los atributos correspondientes a la Virgen María pasarán a ser también acreditativos de la santa. Un buen ejemplo lo tenemos en el hecho de su corona, ya que hasta el siglo XVII la santa era representada escultóricamente con un manto que cubría su cabeza. La iconografía tradicional de la Santa Ana triple se remonta al siglo VI, y durante varios siglos siempre será representada como figura maternal y vinculante al árbol de Jesé. La polémica en torno a la Inmaculada Concepción ensalzó la figura de Santa Ana, en un intento de aunarla con la Virgen en su devoción. A partir del siglo XV, ya aparece Santa Ana con símbolos de pureza correspondientes a María, y esto supone el hecho de que poco a poco todos los atributos vayan pasando a formar parte de Madre e Hija indistintamente.

Al observar la corona de Santa Ana, se aprecian exactamente iguales los elementos correspondientes a la corona de la Virgen, la función va a ser la misma; y así tenemos los rayos con punta de estrellas, como representación de la reina de los cielos, la cruz del sacrificio y los rayos solares ondulantes. Sin embargo, en cuanto a la decoración vegetal, se observan algunas variantes; así tenemos que las formas se vuelven más carnosas y pronunciadas de relieve, los capullos y rosas se abultan y el símbolo de pureza se vincula de nuevo a la Santa, ya que la creencia de que la Virgen,

llamada «rosa sin espinas» ofrece iconográficamente la tradición de eximirla de las consecuencias del pecado original, afecta directamente a la santa, también puede interpretarse como símbolo de amor filial. Los querubines y jarrones, al igual que el resto de los elementos decorativos, están dentro del más puro estilo barroco.

La diadema trapezoidal que cubre la cabeza del niño Jesús es de similitud estilística a las anteriores. En su interior se aprecian los elementos vegetales carnosos, y formas más estilizadas, el sentido purista es algo menor que en las anteriores, está menos estudiada. Tiene cierta influencia de las coronas reales, como símbolo del poder terrenal.

