

Custodia es Templo rico...

La Arquitectura en plata

PEDRO A. GALERA ANDREU
Universidad de Jaén

Esta cita de Juan de Arfe tantas veces repetida define la plena identificación del más importante de los objetos litúrgicos con el arte de la arquitectura entendida en su estricta representación formal ... *fabricado para triunfo de Christo verdadero, donde se muestra en Pan transustanciado, en que está Dios y Hombre todo entero (...) figuradas [las custodias] por la Arca del Sancta Sanctorum, que fabricó Beseleel, de la tribu de Judá, de quien dijo Dios a Moisés, que le había dado gracia, y sabiduría para saber, pensar, y hacer todo lo conveniente para aquel efecto.*¹ No se trata por tanto de una transferencia a menor escala de un edificio real construido, como con frecuencia se suele admirar a estas piezas de platería y orfebrería, sino como una ideación a partir de una referencia literaria mediante el lenguaje arquitectónico del clasicismo vigente, el de un vitruvianismo al que rinde culto Arfe. Bien es cierto que Juan de Arfe representa el caso más conspicuo por formación intelectual, dentro del gremio de los artífices del metal, autor de uno de los escasos tratados teóricos, la *Varia commensuración...*, en la historiografía del arte en la España del siglo XVI,² pero por lo mismo constatando una larga experiencia familiar, que remonta a su abuelo, Enrique de Arfe, el autor de las custodias de asiento de las catedrales de Toledo y Córdoba, y su padre Antonio, sin olvidar a otros parientes, como Enrique Belcove, platero de la catedral de León, patria de Juan, y la de otros célebres plateros del siglo, como Francisco Becerril, Juan de Horna, Pedro Lamaison, Juan Ruiz "El Vandalino", Hernando Ballesteros, Francisco de Alfaro o el jiennense y más afamado platero en las postrimerías de la centuria, Francisco Merino.

1 Arfe y Villafañe, J., *Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. (Sexta impresión con añadidos de Pedro Enguera), Madrid, 1773, pág. 287

2 Sobre la formación arquitectónica de Arfe hay una abundante bibliografía, incrementada en los últimos 30 años. Véanse los estudios introductorios a las ediciones facsimilares de la *Varia...* realizados por Antonio Bonet Correa (Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974) y del mismo, *Figuras, modelos e imágenes*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 66-70; 85-90. También de Francisco Iñiguez Almech la introducción a la edición facsimil de la *Varia...* (Valencia, Albatros, 1979). Fundamentales también los estudios de Sanz Serrano, M. J., en especial, *Juan de Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla, 1978; Cruz Valdovinos, JM. "Platería", en *Artes decorativas en España*, Madrid, 1995, pp. 511-610; Herráez Ortega, M. V., "Los Arfe. Teoría y praxis", en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 98-107; García López, D., "De platero a escultor y arquitecto de plata y oro; Juan de Arfe y la teoría artística", en Rivas Carmona, J., (coord.), *Estudios de platería. San Eloy*, Murcia, 2002, pp. 127-142 y con mayor insistencia, Heredia Moreno, M. C., "Juan de Arfe Villafañe y Serlio", *Archivo Español de Arte*, 304, 2003, pp. 371-388, "Juan de Arfe Villafañe tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada", en *Estudios de platería...* 2005, pp. 193-211; "La fortuna crítica de Arfe y Villafañe", *Archivo Español de Arte*, 315, 2006, pp. 313-319.

Además, sobre las relaciones entre arquitectura y platería en general: Alcolea Gil, S., "Las obras de orfebrería española como conjunción de iniciativas creadoras: arquitectos, escultores y pintores, diseñadores o colaboradores en su realización (siglos XVI-XIX)", en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte, T.I, Zaragoza, 1984, pp. 11-25; Morales Martínez, A. J., "La otra arquitectura", en *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época* (Catálogo de Exposición a cura de Salmerón Escobar, P., comisario), Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, pp. 183-211; Esteban Lorente, J. F., "Sistemas proporcionales en la platería aragonesa del Renacimiento y Barroco", *Artigrama*, 5, 1988, pp. 145-165; Sánchez López, J. A., "Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible", *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 16, 1995, pp. 139-155; Varas Rivero, M., "Sobre la orfebrería y la arquitectura efímera. Apuntes sobre su conexión formal a través de algunos ejemplos sevillanos del siglo XVI y primer tercio del XVII", *Laboratorio de Arte*, 19, 2006, este autor defendió ese mismo año su Tesis doctoral en la Universidad de Sevilla, que yo sepa inédita hasta ahora, que se titula, *Diseño y modelos arquitectónicos en la orfebrería religiosa de Andalucía Occidental (1550-1650)*; Rivas Carmona, J., "Los plateros arquitectos: El ejemplo de algunos maestros barrocos", en *Estudios de platería...* 2001, pp. 211-229 y "La arquitectura de la platería", en *Estudios de platería...* 2014, págs. 469-485. Y el clásico estudio de Herzmarch, C., *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, en especial el cap. II.

4 *Custodia de la Catedral de Sevilla*. Juan de Arfe, s. XVI

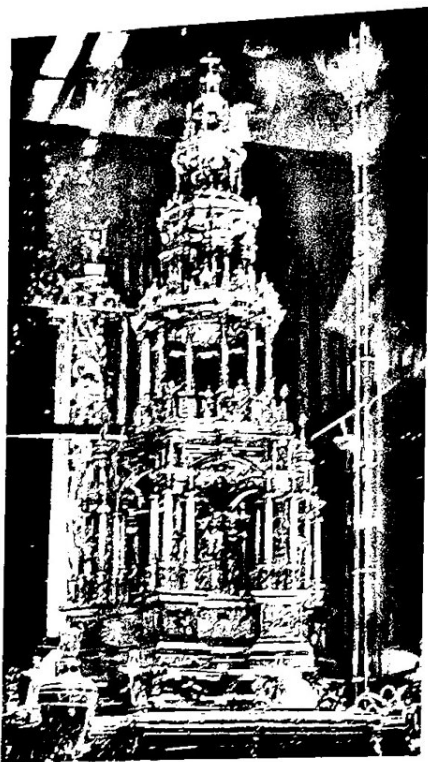


fig. 1. Custodia de la Catedral de Ávila, s. XVI.
Juan de Arfe. Catedral de Ávila

arquitectura real, dada la identidad de diseño entre ambas y los límites borrosos o fluidez entre la arquitectura y la carpintería o la metalistería.

La tesis de Bucher era demostrar de manera concreta que la idea del denominado estilo gótico estaba gestada en esas micro-arquitecturas, entre las cuales las monumentales custodias de asiento (de 2 a 4 metros de altura), representaban el ejemplo perfecto de una "pequeña catedral" dentro de la catedral.⁴ A este respecto resulta aleccionadora la descripción que da una fuente anónima del siglo XVIII acerca de la custodia de León que elaborara Enrique Arfe: *forma un bien imitado a la hermosura que representa la referida iglesia [la catedral de León] por la parte exterior, en capiteles, pináculos y abujas*, para concluir, después de describir las andas y la carroza con que se procesionaba la custodia, que *se duda haia en España otras joyas iguales en arquitectura y valor*.⁵ Obsérvese los dos parámetros valorativos: "arquitectura" y "valor", es decir, el arte arquitectónico y la riqueza suntuaria del metal precioso con que está realizada dicha arquitectura.

A la hora de analizar tan rico y amplio repertorio de piezas por parte de la también abundante historiografía generada en los últimos cuarenta años en España, nos encontramos con el repetido calificativo de "micro-arquitectura" aplicado indiscriminadamente a todas las estructuras y motivos arquitectónicos, presentes de forma total o parcial en diferentes objetos de culto, unidas por el hecho común de reproducir a pequeña escala representaciones formales de arquitectura. Sin embargo no nos parece correcta esta acepción en cuanto se refiera a una visión simplista de mera reducción de tamaño, que remita a una arquitectura de mayor escala ya construida. El mismo comentario de Arfe a su definición de "Custodia" lo demuestra al evocar una pieza legendaria, inspirada por la sabiduría divina, que el artífice moderno imagina en su lenguaje arquitectónico actualizado. Ya hace años, François Bucher, en un artículo pionero sobre el concepto de "Micro-Architecture", establecía la base acerca de porqué elaboraciones arquitectónicas a pequeña escala (tabernáculos, retablos, objetos de culto) ofrecen lo que él denomina una "morfología seminal", que por su sofisticación no puede ser siempre aplicada a la arquitectura real.³ Para ello admitía este autor que las invenciones estilísticas se desarrollaban en estas microestructuras, transfiriéndose con frecuencia a la arquitectura real, dada la identidad de diseño entre ambas y los límites borrosos o fluidez entre la arquitectura y la carpintería o la metalistería.

³ Bucher, F., "Micro-Architecture" as idea of gothic theory and style", en Pita Andrade, J.M. (Coord.). *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. T.III, Granada, 1978, pp. 487-489.

⁴ La idea subyace a lo largo del artículo de Sánchez López, J.A., op.cit., pp. 139-155, retomando y apoyándose en el la obra de Ramírez Domínguez, J.A., *Edificios y Sueños (ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Málaga, 1983.

⁵ Llamazares Rodríguez, F., "Orfebrería eucarística: La custodia procesional en España", en Fernández Juárez, G.; Martínez Gil, F., coords.) *La Fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Univesidad Castilla-La Mancha, 2002, pp. 130.

Si bien es cierto que las custodias del Gótico suponen la representación idónea del ideal de aquella "Arca sanctorum" de inspiración divina, imagen metonímica de la catedral gótica, la custodia renacentista que adopta el lenguaje clasicista no abandona el mismo ideal; incluso diríamos que redondea mejor la idea de "Templum", en tanto que espacio consagrado a Dios, como define al templo S. de Covarrubias⁶ o el *Diccionario de Autoridades*, en resumen, "morada de la divinidad" antes que lugar de culto. Y como ya fijara Enrique de Arfe en las custodias de Toledo y Córdoba, la apertura por todos sus frentes resalta el carácter de "ostensorio" frente a la opacidad de "arca" que tuvieron en su origen estas piezas,⁷ formulada por el nieto de aquél bajo los principios de firmeza y transparencia. Estas dos condiciones las plantea Juan de Arfe en la combinación de cuerpos de figuras geométricas, cuadrado y octógono, como lo hace con la custodia de Ávila, (fig 1). (1571), dispuestos de forma alternante *porque sean firmes y transparentes*, aunque, como precisa a continuación, son preferibles las plantas circulares o "redondas" por ser *más claras y de más capaces cuerpos*,⁸ tal y como lo hará en la custodia de la catedral de Sevilla. Aunque la nota de transparencia sea la dominante y característica en el tipo de custodia de asiento renacentista, planteada ya por Enrique de Arfe en los dos grandes ejemplos citados, su nieto procurará mantenerla en equilibrio con la originaria función de "guardar" o "custodiar", propia de una caja o relicario, término éste que antiguamente funcionaba como sinónimo de custodia⁹ y que de modo ostensible –literal y figuradamente– mantiene Juan de Arfe al denominar así el cuerpo principal (el segundo, en las custodias de más de vara de alto, y el primero en las de inferior altura) en el que se coloca el viril con la Forma Sagrada del Sacramento de la Eucaristía. A esa función de custodiar le corresponde la semántica de fortaleza o firmeza, representada por el despliegue columnario tan elocuente en la visualidad de la custodia, que se refuerza a menudo en el cuerpo del "relicario" mediante estribos y edículos. Algo contradictorio desde el punto de vista tectónico en una arquitectura tan ligera y transparente, que en la custodia de Sevilla Arfe superó en virtud de la circularidad de planta que dio a todos los cuerpos; sin embargo cuando el mismo arquitecto-platero realizó la de Ávila los mantiene en virtud de la planta cuadrada y el alzado de cuatro grandes arcos de medio punto apeados sobre columnas. Se trata aquí de la figuración de la tienda o tabernáculo a modo de templete, idóneo para otro objeto complementario del ceremonial litúrgico de procesión eucarística, las andas, ligado íntimamente a la custodia hasta el punto de generar un subtipo de custodia de menor tamaño que la de asiento, que es la custodia-anda.

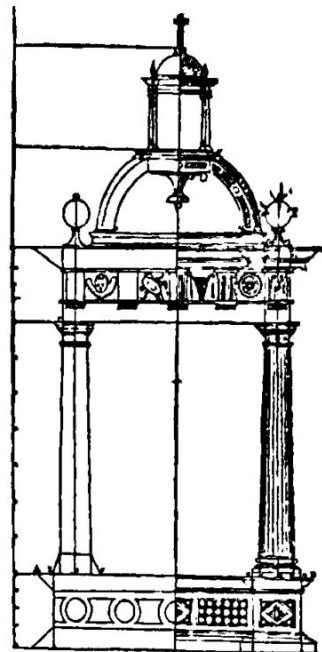


fig. 2. Dibujo de andas. De Varia Commesuración. Juan de Arfe, s. XVI

⁶ Covarrubias, S. de, *Tesoro de la Lengua castellana o española* (1611). Ed. facs. De Martín De Riquer, 3ª ed., Barcelona, Altafulla, 1993, pp. 957.

⁷ Sanz Serrano, M.ª J., "La transformación de las custodias de torre desde los modelos góticos a los renacentistas", en *El arte español en épocas de transición*. Actas del Congreso de Hª del Arte, T.I León, 1992, pp. 133-146

⁸ Arfe Y Villafañe, J. de, *Varia*... pp. 288

⁹ Sanz Serrano, M.ª J., "LA transformación..." pp. 135

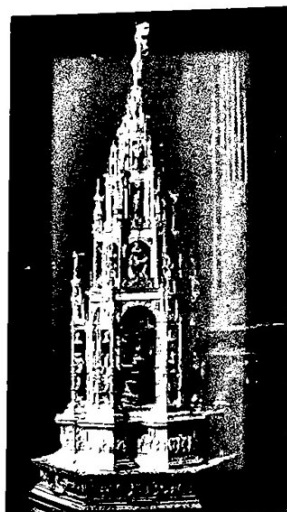


fig. 3. Custodia, s. XVI. Antonio de Arfe. Catedral de Santiago de Compostela

fig. 4. Custodia, s. XVI. Juan Ruiz "El Vandalino". Catedral de Jaén antes de 1936

rinde homenaje en su tratado, como su propio padre, Antonio Arfe, Francisco Becerril o Juan Ruiz, a los que considera iniciados en la arquitectura clásica. La custodia de la catedral de Santiago (1539-1545), (fig. 3), realizada por su padre, a quien considera pionero en la introducción de la arquitectura clásica en la platería, ya presenta estos edículos, que el hijo mantiene en la de Ávila treinta años más tarde. Pero una importantísima custodia, anterior a la de Santiago, ya los mostraba: la custodia de la catedral de Jaén (1535-1539), obra de Juan Ruiz "el Vandalino", discípulo del abuelo, Enrique de Arfe, el primero en tornear la plata en España –según afirmación del tratadista- y que enseñó a labrar bien en toda Andalucía.

Esta magnífica pieza, desaparecida en la Guerra Civil de 1936, (fig. 4) y reconstruida en 1986 sobre los testimonios gráficos existentes,¹¹ abre el camino a otras notables piezas que se suceden en fechas sucesivas; algunas a tribuidas al mismo Juan Ruiz, como la de Fuenteovejuna (Córdoba), otras realizadas por discípulos o seguidores, caso de la custodia de la colegial de Huéscar (Granada), (fig. 5), obra del jiennense Francisco Mu-

Es a propósito de las andas, a las que dedica Juan de Arfe el primer capítulo de la última parte de la *Varia Commesuración*...dedicada a las "Piezas de altar", cuando justifica el empleo de los estrivos como consecuencia lógica de la estructura cuadrangular y abovedada con que concibe dicha pieza, (fig. 2). Si en unas andas o en cualquier pieza o Edificio se pusieren arcos –escribe Arfe- de necesidad han de llevar estrivos para guardar el decoro de la Arquitectura: quiero decir, que si los arcos son quatro, y cargan sobre quatro columnas, no quedan firmes, si delante de cada columna no se pone otra que ayude al sustento de dicho arco.¹⁰ Una muestra clara de la vocación de arquitecto por parte del platero y de la ferviente adopción de la teoría vitruviana, pero en la práctica esta soluciones ediculares ya se venían realizando en obras señeras por artífices a los que el mismo Juan de Arfe

¹⁰ Arfe Y Villafañe, J. de, *Varia*...pág. 264

¹¹ De los primeros testimonios gráficos y escritos sobre esta famosa custodia, es el del Barón de Velasco, Fernando Ruano Prieto, "Juan Ruiz y la custodia grande de Jaén", *Don Lope de Sosa*, 1913, pp.145-151; pero, al igual que su autor, está referida en la historiografía artística desde los días de la Ilustración con Antonio Ponz, con una significativa frase "la trabajó en Jaén... cuando los plateros sabían la arquitectura que entonces podía saberse", es decir, cuando todavía no habían llegado al pleno dominio del clasicismo *Viaje de España* (1791) T. XVI, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 406; Martínez de Mazas, J., *Retrato al natural de la ciudad de Jaén y su término*, Jaén, Pedro Doblas, 1794, pp. 228-229; Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, T.IV. Madrid, 1800, pp. 280; Llaguno Y Amirola, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. T. III, Madrid, 1804, pp. 105. Por supuesto figura en lugar destacado en toda la bibliografía generalista y especializada moderna (vid n. 2) y además: Herneckmark, Carl, op.cit., quien antecede al Vandalino a Antonio de Arfe en la introducción los pilares abalastrados, pp.38 y 260-61; Oman, C., *The Golden Age of Hispanic Silver, (1400-1665)*, London 1968, pp. XXI; López Pérez, M., "La custodia del Corpus, de la catedral de Jaén", *Senda de los Huertos*, 2, Jaén, 1986, pp. 39-51; Santamarina Novillo, B., "Platería civil andaluza: Juan Ruiz el Vandalino. Aproximación documental a su vida y a su obra", *Academia*, 75, 1992, pp. 296-319; Anguita Herrador, M.R., *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*, Jaén, Universidad, 1996, y sobre la réplica de 1986, "La platería religiosa en Jaén", en *La tierra del Santo Rostro* (Bueno, Manuel, coord.)Jaén, 2000, pág. 105; Lázaro Damas, M.S., "Juan Ruiz el Vandalino y la desaparecida custodia de la catedral de Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 173, 1999, pp. 175-194; Ruiz Calvente, M., "Juan Ruiz el Vandalino: nuevas aportaciones documentales sobre la destruida custodia del Corpus Christi de la catedral de Jaén", en *Estudios de platería*...2009, pp. 673-692 y "El platero giennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la catedral de Jaén", *Elucidario*, 3, Jaén, 2007, pp. 181-188.

ñiz.¹² La primera, de fecha imprecisa, aunque hay mayor unanimidad en datarla con posterioridad a la de Jaén, adopta sin embargo la planta cuadrada en todos los cuerpos, rasgo menos frecuente, y que parecería más arcaico a tenor de la evolución marcada por Juan de Arfe, pero que no desaparece ni en la platería y orfebrería del Quinientos, ni en siglos posteriores, véase el caso de la custodia de Puente Genil (1563)¹³ o el de Espartinas y Pilas (Sevilla), esta última del siglo XIX.¹⁴ La de Huéscar opta en cambio por la planta poligonal, lo que acentúa la forma piramidal de conjunto o turriiforme, tan acusada en la de Jaén. Los tres ejemplos "vandalinianos" comparten el empleo profuso del balaustre y la figura de Cristo Resucitado como remate; en el caso de Fuenteovejuna, (fig. 6) comparte además con la de Jaén el arco geminado "colgado" —sin pie derecho en medio— en el segundo y tercer cuerpo, respectivamente, (fig. 6').

El empleo del balaustre en estos ejemplos del entorno de Juan Ruiz, soporte *que usaron los bárbaros*, al decir de Juan de Arfe, y que según el mismo teórico debían colocarse encima de los "Términos" o "Hermes" y estos a su vez sobre el orden compuesto, nada tienen que ver con lo diseñado y empleado por Arfe en la ilustración que acompaña en la *Varia Commesuración*... llevado luego al cuerpo superior de su custodia para la catedral de Sevilla (fig. 7), donde cumple su función tectónica. Por el contrario en el caso de los vandalinianos se trata de balaustres muy estilizados, que soportan la cornisa del piso superior tan solo, en el caso de Huéscar, a modo de sutil diafragma delante de la caja o tabernáculo propiamente dicho; o bien los edículos, en el caso de Jaén y de Fuenteovejuna, aunque en esta última revisten mayor fortaleza en razón de su grueso y, digamos, mayor aspecto arquitectónico frente al ostensible carácter ornamental que juegan en las otras dos. En cualquier caso su presencia no puede separarse de la tendencia al decorativismo rampante del que hace alarde la platería de los inicios del estilo del "Romano", manifiesto en la profusión de follajes y motivos fantásticos de animales, aparte de la fuerte presencia iconográfica de escenas y personajes relacionados con el motivo de la Eucaristía, que en conjunto valieron para acuñar el ca-

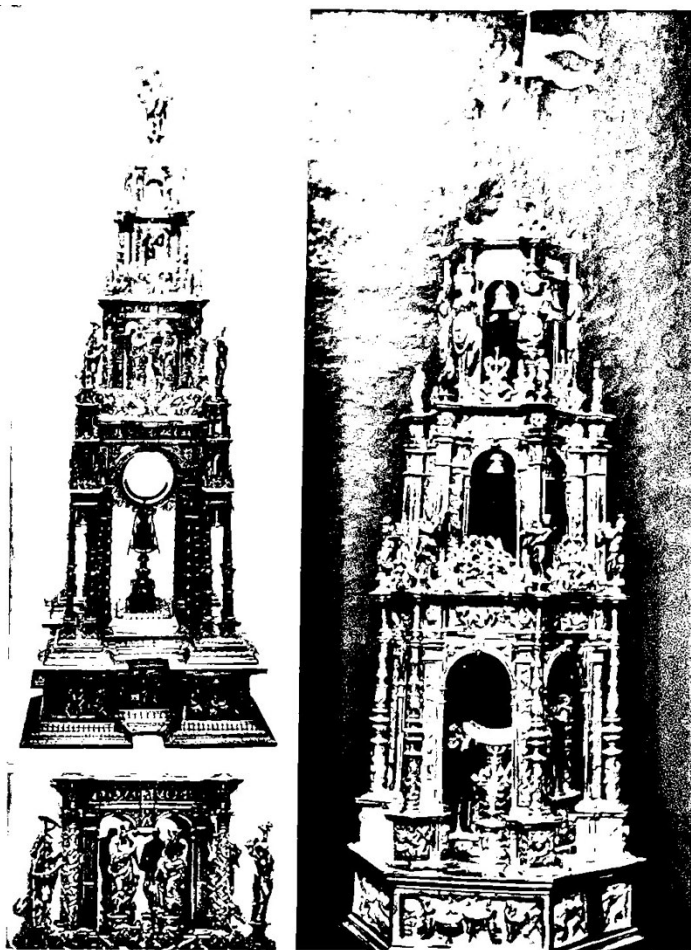


fig. 6 y 6'. Custodia y detalle, s. XVI. Juan Ruiz "El Vandalino". Iglesia parroquial Ntra. Sra. del Castillo. Fuenteovejuna (Córdoba)

fig. 5. Custodia, s. XVI. Francisco Muñiz. Iglesia parroquial Ntra. Sra. de la Encarnación Huéscar (Granada)

¹² Domínguez Cubero, J., "Platería renacentista del giennense Francisco Muñiz en Huéscar (Granada)", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 154, 1994, pp. 57-70.

¹³ Rivas Carmona, J., "La custodia procesional de Puente Genil. Reflexiones sobre una obra de platería del siglo XVI", *Imafronte*, 12-13, 1996-1997(1998), pp. 293-301. Aunque es mucho más espectacular la custodia de la catedral de Badajoz (1558-1561), realizada en Valladolid por Juan de Burgo. Vid. Brasas Egido, J.C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 189, lams. 280 y 281; Hermmarck, C., op.cit., 178-179.

¹⁴ Morales, A., et Alii, *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*. I, Madrid, 1982, pp. 594.

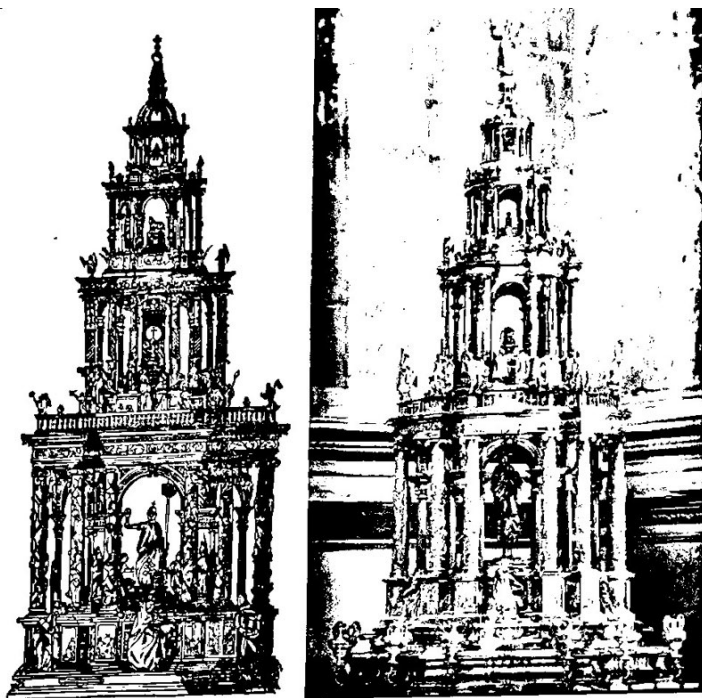


fig. 7. Custodia de la Catedral de Sevilla, *Varia Commensuración*. Juan de Arfe, s. XVI
fig. 8. Custodia de la Catedral de Sevilla. Juan de Arfe, s. XVI

resulta que el mismo Juan de Arfe, tan defensor de la arquitectura ("la parte más principal" de su *Varia Commensuración*..., como así lo declara al comienzo de su Libro IV y último del tratado), no renuncie al enriquecimiento ornamental de su obra más conspicua, la custodia de la Catedral de Sevilla (1580-1587), manifiesto en el recubrimiento de las columnas con tallos de vid, en alusión al tema eucarístico, al igual que el friso del entablamento del primer cuerpo, o las corintias del segundo cuerpo con el fuste terciado con semejantes temas vegetales y entorchados, o los balaustres del tercer y cuarto cuerpos (fig. 8). Ornamentación a la que tampoco renuncia en la representación de la columna jónica, corintia y compuesta que hace en el estudio de los órdenes de la *Varia*... Pero en Arfe tal revestimiento no oscurece la claridad estructural de la composición determinada por la observación de un sistema de proporciones en los diferentes cuerpos de la custodia. Percepción, que en cambio no

lificativo de "plateresco" a toda la manifestación primera del Renacimiento arquitectónico español¹⁵ en razón de la profusión y variedad ornamental que caracteriza a la arquitectura de ese periodo.

Es indudable que el plateresco arquitectónico obedece a un determinado gusto por el recargamiento de la superficie en clara tendencia hacia el "horror vacui", tan característico del arte del Islam y también del gótico final, vinculado a un sentido de la riqueza y en última instancia de poder. En el caso de la platearía y en concreto de las custodias, esa misma idea reforzaría el calificativo dado por Arfe al símil arquitectónico de templo: "Templo Rico", unido a la nobleza del metal. Significativo

15 Es unánime la opinión de que este controvertido término, visto como concepto estilístico, parte de los textos de Ortiz de Zúñiga al referirse tanto en la catedral como en el Ayuntamiento de dicha ciudad a su arquitectura; en el primero de los casos hablando de la Sacristía Mayor... "toda llena de figuras, ornatos y otras invenciones de los que algunos han llamado platerescas..." y a propósito de la Capilla de los Reyes... "Comenzola, Martín de Gainza, prosiguióla Hernán Ruiz y rematola Atanasio(sic) de Maeda, maestros insignes, que según el uso de aquel tiempo rompieron en mucha parte de su ornato las reglas de la arquitectura romana con fantasías platerescas, haciendo la obra, si bien muy galana y rica de primores, no de aquella entereza magestuosa, que es la más plausible a los entendidos en la arquitectura sólida, que de los griegos se dimanó a los romanos". Y en cuanto al Ayuntamiento... "Es todo el gran edificio de cantería, y entre los órdenes de arquitectura inclina más el composito, todo revestido de follages y fantasías de excelente dibujo, que los artífices llaman plateresco, que hace bellísima apariencia, aunque la delicadeza de sus labores las hace más sujetas a las ofensas del tiempo" (*Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble e muy leal ciudad de Sevilla, Metrópoli de Andalucía* (1677), Madrid Imprenta Real, 1796, T.III, pp. 435 y T.IV, pp.73 y 21-22, respectivamente. Como se puede observar en la primera cita, el autor remite a otros autores, se entiende que con anterioridad, que "han llamado platerescas". Buceando hacia atrás, la crítica historiográfica halla una primera alusión en Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (1539) y en fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1605), a propósito de descripciones parciales de El Escorial, donde se establecen comparaciones de determinados elementos arquitectónicos con las labores de los plateros, del mismo modo que ocurre con Villalón, sin aplicar nunca la adjetivación "plateresco", particularidad sobre la que ha insistido J.B. Bury, "The stylistic term Plateresque", *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, XXXIX, 1976, pp. 199-230, replicado por Annie Cloulas, "Origines et évolution du terme 'plateresque': a propos d'un article de J.B. Bury", *Mélanges de la Casa Velázquez*, 16,1, 1980, pp.157-161, contrareplicado a su vez por J.B. Bury, "Plus au sujet du terme Plateresco", *Mélanges de la Casa Velázquez*, XIX, 1, 1983, pp. 533-536, quien adjudica categóricamente el término a Ortiz de Zúñiga, quien para escribir en el ascendente auge del Barroco defiende el valor estructural del clasicismo, como buena arquitectura, en tanto que las labores ornamentales por muy delicadas y bellas, como reconoce, son fruto de un determinado tiempo y además es vocablo adjudicado a los "artífices", distanciándolo así del ámbito de los arquitectos.

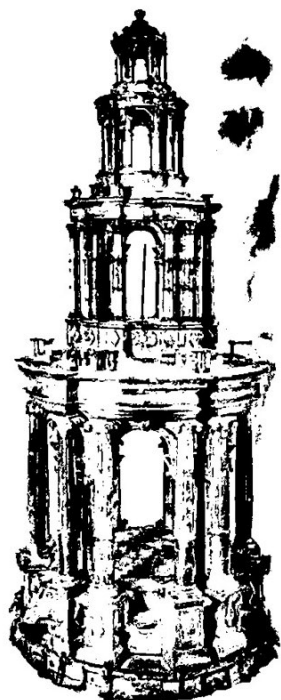


fig. 9. Maqueta de la Custodia, s. XVI.
Juan de Arfe. Catedral de Sevilla

es tan clara en los ejemplos vandalinianos, donde la profusión de edículos sobre los estilizados balaustres enfatizan la verticalidad y un recuerdo más vivo de la imagen "gótica" de la custodia, como ocurre en la de la catedral de Jaén, en la que Juan Ruiz tal vez muestre el mejor recuerdo de su maestro, Enrique de Arfe; o bien, la inclusión de escenas de desnudos en lucha en frisos y planos secundarios; erotes y bichas u otros animales fantásticos en las custodias de Huéscar y Fuenteovejuna, encauzan la idea de "templo rico" por el camino de la fantasía; aquellas *fantasías platerescas* con las que, escribía Ortiz de Zúñiga a finales del siglo XVII a propósito de la Capilla de los Reyes de la catedral de Sevilla, los maestros mayores de la catedral de la centuria anterior quebrantaron las reglas de la arquitectura clásica, *haciendo la obra, si bien muy galana y rica de primores, no de aquella entereza magestuosa, que es más plausible a los entendidos en la arquitectura sólida, que de los griegos se dimanó a los romanos*.¹⁶

En relación con el uso y abuso del término "microarquitectura" en los estudios de platería está el de "maqueta", empleado como sinónimo de la arquitectura real reducida que ofrecen las custodias u otras piezas de estructura y formas arquitectónicas. Pero la maqueta o "modelo" —como se le denominaba en la época— es ante todo un instrumento de proyección de una arquitectura real, una herramienta de trabajo, que en España, al menos, han desaparecido en su mayor parte una vez concluida la obra para la que servían de referencia.¹⁷ Por lo mismo que hemos dicho de la inexactitud del término "micro-arquitectura" referido a obras autónomas, ni reproductoras literales de obras reales ni tampoco destinadas a ser precisamente eso, modelos para ellas, no sería pertinente tampoco tildarlas de maquetas. Una vez más lo demuestra Juan de Arfe cuando concibe una maqueta para la custodia de Sevilla, elaborada en 1580 por Antón Luque (fig. 9); es decir, un modelo en madera, para una arquitectura: la custodia, que como tal modelo es de menor tamaño (97cm.) y reproduce la estructura íntegra, pero limpia de toda ornamentación a excepción de unos motivos romboidales en los pedestales. La custodia de Sevilla es, en efecto, una pieza arquitectónica con toda propiedad a la que sí le conviene el concepto de micro-arquitectura en el sentido que defendía Bucher, ahora llevado a la idea de expresión del "Clasicismo" en la medida que elabora una imagen ideal de "Templum", inspirada sin duda en la experiencia bramantesca del San Pedro in Montorio, conocido a través de la versión de Serlio.¹⁸ Modelo, eso sí, para otras custodias de asiento posteriores, entre las que destacaríamos la que hace Gaspar Núñez de Castro para la catedral de Baeza, en 1700-1710 (fig. 10), con un lenguaje plenamente barroco en el que la columna torsa adquiere todo el protagonismo.

¹⁶ Vid. Nota 15.

¹⁷ "Esto de los modelos es tan importante en las fábricas, que oso afirmar debérseles en esta el todo..." Sigüenza, F.J. de, *La fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, 1988, pp. 95. Cit. en Galera Andreu, P.A., "Modelli di architettura in Spagna durante e dopo il Rinascimento", en Frommel, S. (Dir.), *Las maquettes d'architecture. Fonction et évolution d'un instrument de conception et réalisation*, Paris-Roma, Picard-Campisano, 2015, pp. 159-170.

¹⁸ Heredia Moreno, M^a C., "Juan de Arfe Villafañe...", pp. 386.

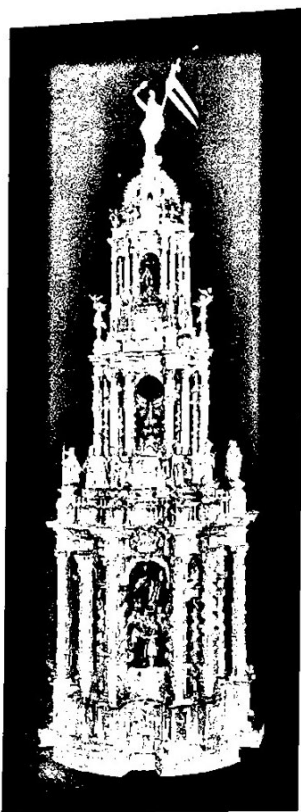


fig. 10. Custodia Gaspar Núñez de Castro, s. XVIII. Catedral de Baeza (Jaén)

La columna torsa o salomónica, evocadora del templo desaparecido de Jerusalén, en cuya delantera se erigían las dos columnas exentas de Jaquín y Boaz de fustes torsos, identificado con el construido por el rey Salomón sobre el solar de la que después sería la mezquita de la Roca, de donde viene la imagen de planta centralizada rematada en una gran cúpula como se entendió en Occidente que era el célebre templo bíblico y que funcionó incluso como imagen metonímica de la ciudad de Jerusalén,¹⁹ tendría en la arquitectura en plata el campo idóneo para su representación. Así no puede extrañar que incluso su uso fuera pionero en el contexto hispano a través de la obra también singular de la catedral de Sevilla, que es el sagrario realizado por el platero Francisco Alfaro (ca.1548-1610). Realizado entre 1593 y 1596 (fig 11), el Sagrario, pieza concebida para formar parte del retablo,²⁰ responde a las directrices emanadas del concilio de Trento relativas a la exaltación del culto a la Eucaristía, asignándole para ello un lugar y un receptáculo preeminente, pues en virtud de la Transubstanciación al convertirse el Pan y Vino sacramentalmente en el Cuerpo y Sangre de Cristo, Éste adquiere una presencia real en el templo, centrada en el receptáculo que contenga la especie del Pan, es decir, la Hostia, bajo la que se manifiesta. Es así como Custodia y Sagrario se identifican como "Templum", hasta el punto de que en la documentación de la época se denomina al sagrario también como "relicario" o "custodia".²¹ No obstante la diferencia entre una y otra pieza es bien perceptible, si la Custodia se presenta desde finales de la edad media como una forma abierta, ostentando la Hostia, el Sagrario se caracteriza por su carácter hermético, más afín a la idea de un arca o de casa; un espacio más para guardar y preservar que para exhibir.

El Sagrario remite, en consecuencia, al Arca de la Alianza, la caja sagrada del Antiguo Testamento donde Moisés guardaba las Tablas de la Ley y considerada como la morada de Yahvé mismo. Privada a la vista de todos, su destino era el espacio más recóndito del tabernáculo o tienda portátil que contenía los otros utensilios sagrados para el culto hasta que alcanzaron un lugar fijo y estable en el templo de Salomón. Esta secuencia de

¹⁹ Ramírez Domínguez, J.A., *Edificios...* pp. 56-60 y Galera Andreu, P.A., "La cabecera de la catedral de Granada y la imagen del "Templo de Jerusalén", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXII, 1992, pp. 107-118. Sobre su representación en la platería, Heredia Moreno, M.C., "El templo de Salomón en la platería española", *Estudios de platería...* 2009, pp. 313-33.

²⁰ Así se especifica en la documentación. Vid. Palomero Páramo, J., "La platería de la catedral", en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 610.

²¹ Heredia Moreno, M.C., "Francisco de Alfaro y el Sagrario de la catedral de Sevilla", *Estudios de platería...* 2006, pp. 257-276.

espacios²² nos ayuda a comprender y a valorar esta singular pieza de la catedral hispalense. De los dos cuerpos de que consta, el mayor tiende a una forma centralizada, descrita por lo general como planta oval, semioval y hasta elíptica, que remite a una forma centralizada, alusiva al concepto de templo salomónico con la que —como ya indicamos— se identificaba con la actual mezquita de la Roca de Jerusalén, y que según tradición se piensa que bajo ella se encontraría todavía el Arca. Sin embargo a nuestro parecer se trata de una solución más interesante por compleja, pues en realidad se trata de dos semicírculos unidos por un tramo recto, que sin renunciar a la normativa centralidad del templo recupera en su alargamiento la forma arcaizante del tabernáculo, derivado en el lenguaje renacentista a la forma circular y piramidal. La presencia iconográfica de Salomón y de los profetas en los intercolumnios de los soportes torsos, certifican esa fusión de templo y tabernáculo.

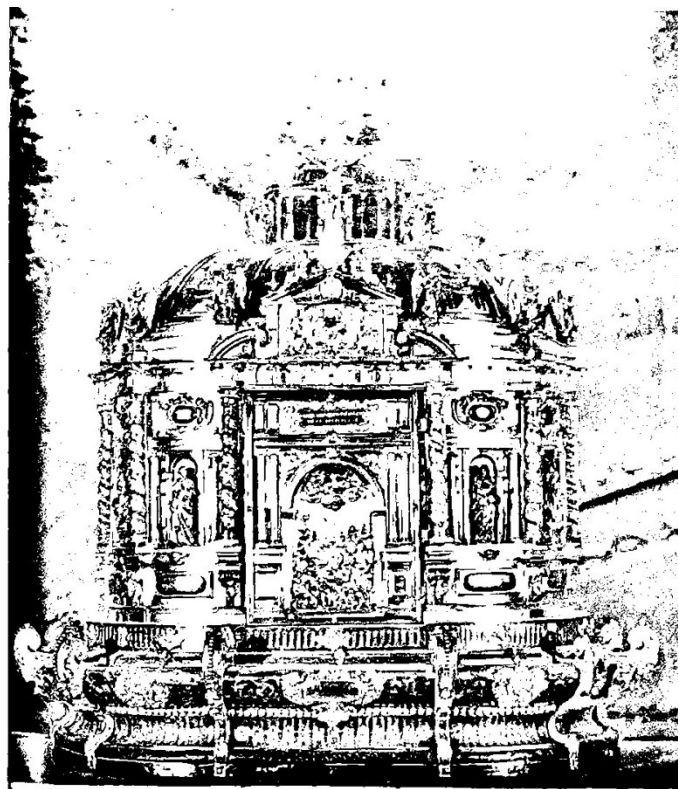


fig. 11. Sagrario. Francisco Alfaro, s. XVI. Catedral de Sevilla

Igualmente complejo resulta la conjugación del orden arquitectónico empleado, pues la columna torsa adopta un capitel jónico y el friso es dórico, alejado del convencional orden compuesto, el más rico, que suele acompañar al orden salomónico, aunque no sea exclusivo; pero evidentemente este no es todavía el “orden salomónico entero” que ideara mediado el siglo XVII fray Juan Ricci. Una posible interpretación es la dada por Fernando Marías basada en una combinación de la columna torsa tomada de la *Regola...* de Vignola y el conocimiento de la idea de Juan Bautista Villalpando sobre el orden del hipotético Templo de Salomón, donde concibe una columna corintia con triglifo en el entablamento (fig 12).²³ Por nuestra parte planteamos otra explicación atenta a la semántica de los órdenes, según la cual se trataría fundamentalmente de una exaltación triunfal de Cristo en la redención del género humano a través, primero, de su madre, la virgen María, identificada en el capitel jónico; el valor heroico del propio redentor, expresado en el friso dórico y el triunfo mismo de su muerte trasustanciado en la Eucaristía, que se manifiesta en la columna torsa envuelta en tallos de vid.

22 Desde el punto de vista formal otra Arca, la de Noé, hemos de tener presente, se encuentra en la génesis del Templo. Vid. Martínez Ripoll, A., “Del Arca al Templo, la cadena ejemplar de prototipos sagrados de B. Arias Montano”, en *Dios arquitecto. J.B. Villalpando y el Templo de Salomón* (Ramírez Domínguez, J.A. et alii, eds.), Madrid, Siruela, 1991, pp. 94-99. Los tres prototipos subyugaron a los escritores religiosos de la Edad Moderna, como al jesuita Atanasius Kircher, quien en el Prefacio a su conocida obra sobre el Arca de Noé, escribe: “No ignoro que en el Texto Sagrado se hace mención de tres celeberrimos monumentos, cuya excelencia y prodigiosa construcción ha confundido hasta ahora a los ingenios de todos los intérpretes de manera admirable: el primero de ellos fue el Tabernáculo de Moisés, el segundo el Templo de Salomón y el tercero el Arca de Noé”, a la que como cabía esperar la considera la “de más digna admiración” (Kircher, Atanasius, *El Arca de Noé. El mito, la naturaleza y el siglo XVI II* (Martínez Torne, A. ed.), Madrid, Octo, 1989, pp. 3).

23 Marías, F., “Alonso Cano y la columna salomónica”, en VV.AA. *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y la obra de Alonso Cano* (Madrid, Argenta-Visor, 1999, pp. 291-321, en especial 307-313. La primacía del Sagrario de Sevilla en cuanto a la introducción de la columna salomónica en la arquitectura ya fue planteada por Otero Tuñez, R., “las primeras columnas salomónicas de España”, *Boletín de la Universidad de Santiago*, 63, 1955, pp. 337-374.

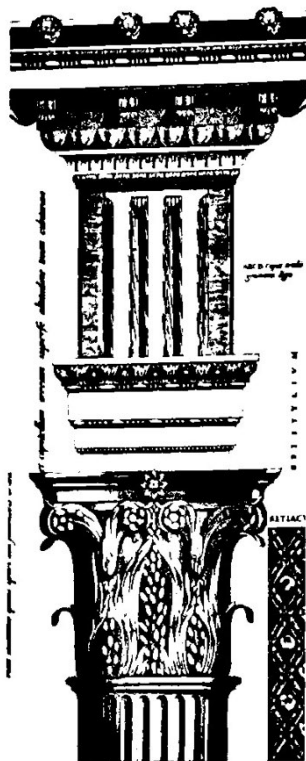


fig. 12. Orden arquitectónico del Templo de Salomón. Juan B. Villalpando

El segundo cuerpo remite de forma inequívoca al “arca propiciatoria” con los dos serafines adoradores sobre la tapa, aunque sin abandonar el perfil curvilíneo del cuerpo inferior y un frente columnario que la envuelve, a modo de pequeño templo períptero, sobre el que remata un templete igualmente períptero, pero transparente. La riqueza inherente al objeto, que muestra doradas las columnas torsas y la cubierta, se acompaña de un lenguaje actualizado del clasicismo arquitectónico en el que se ha querido ver una combinación de referencias a los tratadistas señeros del Cinquecento, Serlio, Palladio y Vignola²⁴ con un renovado repertorio ornamental.

La singularidad de este sagrario sevillano en la síntesis arquitectónica interpretativa de la morada de Dios a la luz de la fuente bíblica, no puede separarse del debate que por las mismas fechas se hacía acerca de la imaginaria reconstrucción del templo de Jerusalén en el ámbito andaluz, desde el *Discurso sobre el templo de Salomón*,²⁵ del canónigo cordobés Pablo de Céspedes, amigo del canónigo de la catedral de Sevilla, Francisco Pacheco, hasta el arquitecto jesuita, Juan Bautista Villalpando, quien junto a Jerónimo del Prado habían comenzado en el colegio de Baeza, la famosa *In Ezechielem Explanations et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, que se publicaría en Roma entre 1596 y 1604 en tres volúmenes.²⁶ Aunque la fecha de edición de esta monumental obra de los jesuitas coincide con el final de la labra del sagrario, consta sin embargo que el estudio y los magníficos dibujos del libro estaban hechos con anterioridad y Villalpando trabajaba en Sevilla en la década de 1580.²⁷ No obstante, la incorporación de la columna salomónica parece una apuesta por las tesis de Céspedes, comprensible por otra

parte dada la estrecha relación del cordobés con el cabildo eclesiástico sevillano. Aun así no hay que descartar el conocimiento por parte de Alfaro de algunos de los dibujos del arquitecto jesuita, por ejemplo la solución de los últimos cuerpos de las custodias para las iglesias de San Juan de Marchena (1580) y Santa Cruz de Écija (1586), dos templete circular perípteros que guardan semejanza con el de la lámina que sirve de portada para el volumen III de *In Ezechielem*... Forma que vemos también en la custodia de Valladolid (1587) de Juan de Arfe, tras partir de Sevilla y casi por las mismas fechas en la de la catedral de Palencia, del vallisoletano Juan de Benavente, ahora con el dombo o cubierta calada, que en la custodia de la catedral de Orense (1602-1604), de los también vallisoletanos Miguel de Mojados y Marcelo Montañés, (fig. 13) se muestra totalmente abierto, como lo hace en la estampa del libro.²⁸

²⁴ Heredia Moreno, M.C., “Francisco de Alfaro... *Estudios de platería*... 2006, las columnas torsas, denominadas en los documentos “tortuosas”, las hace derivar de la lámina XXXI de la *Regola*... de Vignola, pp. 270 y ss.

²⁵ Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario*... Apéndice.

²⁶ Vid. la moderna edición en un solo volumen, *El Templo de Salomón según Juan Bautista Villalpando* Ramírez Domínguez, J.A., ed.; Oliver Domingo, J.L., trad.), Madrid, Siruela, 1995.

²⁷ Taylor, R., “Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: De la arquitectura práctica a la reconstrucción mística”, en *Días arquitecto*... pp. 155-211, para este particular, pp. 160-168.

²⁸ Herrmarck, Carl, op. Cit. pp. 190.

Los ecos hierosolimitanos pueden surgir sin embargo antes, aunque sea de forma parcial y esporádica. Tal ocurre con el segundo cuerpo de la custodia de Huéscar, donde pilares y columnas presentan capiteles formados por cuatro grandes hojas palmiformes de evidente resonancia oriental (fig. 13 a), que para la fecha de su fábrica, la década de 1550, plantean una incógnita interesante acerca de la fuente inspiradora.

El clasicismo de Alfaro, sin la pureza herreriana, marca junto con Juan de Arfe el camino irreversible que había de seguir en las postrimerías del Quinientos y en la centuria siguiente, pero con un equilibrio de gran elegancia entre arquitectura y ornamentación. Típico en sus custodias son los frontispicios adelantados formados con pares de columnas, entablamento y frontones partidos, que encuadran un doble vano, uno mayor y otro menor, abiertos en el cuerpo interior, jugando con proporciones esbeltas que denotan el gusto del denominado manierismo (fig. 14). También en la serie de relicarios con tipo de custodia de mano que hace para la catedral de Sevilla explicita mejor, si cabe, ese gusto manierista en los encuadres de las cuatro caras a modo de portadas, unas con vano de arco y otras con vano adintelado, en las que menudean las protuberantes ménsulas a modo de ancones para capiteles y esbeltos dombos peraltados con incrustaciones de piedras preciosas.

Estas composiciones, que no dejan de señalar el carácter de espacio sagrado rico, tienen todavía una versión más reducida en los nudos de las grandes cruces procesionales y en los cálices. Como en las custodias y en todo lo referente a las piezas de altar y culto la *Varia Commesuración...* marca las pautas formales. No todas ellas admiten la "Arquitectura"; esta, en opinión de Juan de Arfe ha de

limitarse a aquellas ricas o de relevancia. Para el cáliz admite, por su significación que exige sin discusión metal noble, un protagonismo arquitectónico presente ya en el pie con balaustres, pero sobre todo la manzana o nudo, *que han de hacerse con sus columnas y encasamientos para poner figuras*, si bien estas no pueden ser de gran relieve en razón de su manejo por el oficiante. En la cruz procesional la manzana adquiere un notable desarrollo, que recomienda se haga en cuerpo cuadrado o hexagonal, naturalmente con sus "ornatos de Arquitectura". En el diseño ilustrativo que incluye en el tratado, lo dibuja con doble cuerpo a modo de capilla, el primero cuadrado y de mayor tamaño y el segundo poligonal (fig. 15). El primero, encuadrado por columnas perfila una portada de templo en la que se ha querido ver

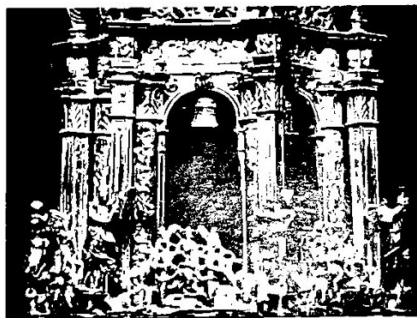


fig. 13a. Detalle de la Custodia, s. XVI. Francisco Muñiz. Iglesia Ntra. Sra. de la Encarnación. Huéscar (Granada)

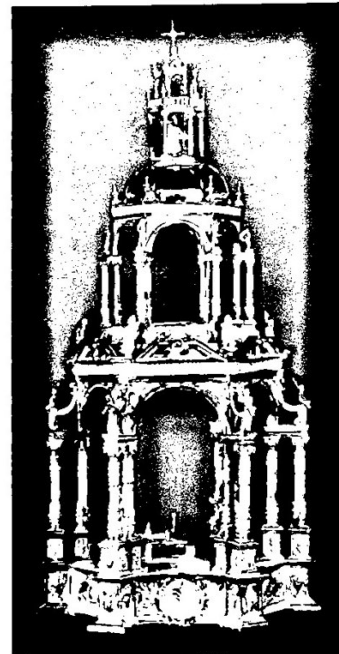


fig. 13. Custodia, s. XVII. Miguel de Mojados y Marcelo Montañés. Catedral de Orense

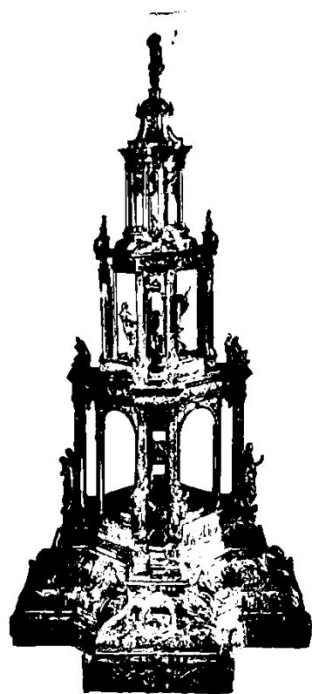


fig. 14. Custodia, s. XVI. Francisco Alfaro. Iglesia de San Juan. Marchena (Sevilla)

una inspiración en Serlio.²⁹ Pero será, dentro de la confección real de este tipo de cruz, la realizada por Francisco Merino para la catedral de Sevilla, la cruz patriarcal (1587), la que suministra el modelo predominante a partir de ese momento (fig. 16). Este platero jiennense (†1611), catapultado a la fama desde Toledo, es considerado para algunos el mejor platero de su generación.³⁰ Perdido el concurso para la custodia, por el que acudió en 1579 a la capital hispalense, parece ser que fue compensado con el encargo de la cruz patriarcal, la cual en parte ya la tenía elaborada, posiblemente en Jaén, a donde se trasladó tras su breve estancia sevillana entre 1581 y 1586.³¹ Entre los elementos ya labrados estaba el nudo de considerable desarrollo compuesto de dos cuerpos, el inferior, siempre mayor de planta octogonal y el superior circular. En ambos las columnas juegan un papel determinante enmarcando los encasetamientos altos y alargados, que manejará Alfaro, individuales en el cuerpo inferior y dobles en el circular, que vuelven a recordarnos el tipo de tabernáculo.

El éxito de esta cruz y de este nudo se aprecia en la larga serie que siguió en Andalucía entre los últimos años del siglo y el siguiente. De una parte, su cuñado, el platero jiennense Tomás de Morales, con el que colaboró activamente nos ha dejado un nítido ejemplo de la repercusión de la cruz metropolitana de Sevilla en la realizada para la parroquial de Torredonjimeno (fig. 17) (1609).³² Pero fuera del ámbito familiar la influencia de Merino está en Francisco Alfaro, en la cruz realizada para la iglesia de san Juan de Marchena (1595), donde se repite el mismo tipo de nudo. Y no solamente fue el nudo de la cruz de Sevilla el elemento arquitectónico lo más seguido, sino también un tipo de edículo sobre el nudo en el que apoya el vástago de la cruz de base cuadrada, enmarcado por soportes que descansan sobre ménsulas, que adquiere mayor desarrollo y protagonismo en manos del mismo Alfaro al trasladarlo a un nudo de cáliz, también para la misma iglesia de Marchena, acentuando la bizarría de los soportes de encuadre montados sobre protuberantes volutas y rematados en

²⁹ Heredia Moreno, M. C., "Juan de Arfe...", pp. 382 y ss.

³⁰ Oman, C., op. Cit., pp. XXX.

³¹ Palomero Páramo, J., op. Cit. pp. 630-631; Sanz Serrano, M. J., "La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio topológico", en *Estudios de platería...* 2002, pp. 427-439; Varas Rivero, M., "Aparición y arraigo del nudo arquitectónico manierista en la platería bajoandaluza", en *Estudios de platería...* 2011, pp. 535-555, en especial, pp. 537-542.

³² Ruiz Calvente, M., "La cruz parroquial de la iglesia de Santa María de Torredonjimeno, obra del platero Tomás de Morales (1564-1627)", en *Docta Minerva. Homenaje a la profesora Luz de Uberté* (Serrano Estrella, Felipe, coord.), Jaén, Universidad, 2011, pp. 145-161. También del mismo autor: "La custodia procesional del Corpus Christi de Santa María de Linares (Jaén), obra del platero Tomás de Morales", *Estudios de platería...* 2010, pp. 669-690; "El platero Tomás de Morales y las cruces parroquiales jiennenses de Santa María de Torredonjimeno, San Miguel de Andújar, Encarnación de Bailén y Asunción de Villacarrillo", en *Estudios de platería...* 2011, pp. 469-486 y "Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales y sus relaciones profesionales", en *Estudios de platería...* 2008, pp. 555-567. También, Lázaro Damas, M. S., "El platero jiennense Jerónimo de Morales (h. 1580-1649). Aspectos biográficos y artísticos", en *Estudios de platería...* 2010, pp. 377-394; *Los plateros jiennenses y su clientela en el siglo XVI*, Jaén, Ayuntamiento, 2005, en especial, págs. 264-272.

los característicos ancones manieristas por capiteles.³³ Con distintas variantes se difundió a lo largo del siglo XVII a través de las custodias de mano, unas veces con formas más sencillas, por ejemplo la custodia del monasterio de la Purísima Concepción de Jaén (1643),³⁴ otras con la complejidad de un templete a modo de sagrario con columnillas torsas, como hace Juan Laureano Pina en la parroquial de san Miguel de Morón de la Frontera (fig. 18) (1672), e incluso en las mismas cruces procesionales, manteniendo el segundo cuerpo circular u oval, como lo hace el sevillano Pedro Sánchez en 1641 para la parroquia de Santiago de Hinojos (Huelva).³⁵

Otras arquitecturas reducidas derivadas del nudo encuentran acomodo en diversos objetos de culto o de representación, siempre atento a la "riqueza" como principio de autoridad y prestigio, según la teoría de Juan de Arfe. Destaca y dibuja así en la *Varia...* el báculo episcopal en el que resalta la manzana de composición más principal porque va de columnas adornada y abajo con cartelas sustentada, dibujándola en forma de templete poligonal con dos cuerpos, el segundo decreciente. Forma semejante recomienda para los cetros, no los ordinarios redondos, que son "como vasos antiguos", sino los de *más arte y valor*, que se han de hacer *en orden de Arquitectura con la proporción de la orden que siguiere en ellos, y todo el cuerpo del Cetro se hace cerrado con sus encasamientos para figuras, y son siempre de forma exagona, o octógona, porque son figuras más vecinas a la redonda*.³⁶ En el dibujo que acompaña se perciben tres cuerpos escalonados con remate de figura, que lo aproxima enormemente a las composiciones piramidales o turriiformes de las custodias, con un primer cuerpo encuadrados por columnas y encasamientos cerrados con frontón (fig. 18^a). Cuerpo similar lo repite en la manzana de los blandones, pieza que a su juicio necesita de mucho adorno. Por último, entre los objetos litúrgicos señala al incensario como otra pieza susceptible de diseño arquitectónico, como siempre, cuando sea de "obra más rica". Para esa ocasión, se ha de hacer *con alguna orden de Arquitectura, y esta requiere ser Composita, por usar de ella más libremente*.³⁷ En el dibujo que acompaña, las tres cuartas partes de la pieza forma una pirámide de cuatro cuerpos decrecientes de formas abigarradas en razón de la propia función de sahumero, necesitada de muchas aperturas, que la alejan de la línea más clasicista que observa en su platería.

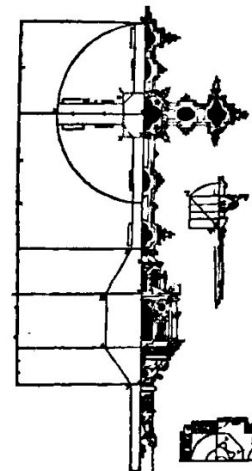


fig. 15. Cruz procesional, *Varia*. Commensuration. Juan de Arfe, s. XVI

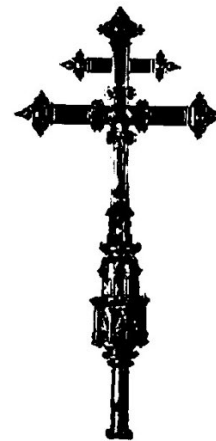


fig. 16. Cruz patriarcal, s. XVI. Francisco Merino. Catedral de Sevilla

³³ Ravé Prieto, J.L., *Arte religioso en Marchena. Siglos XI al XIX*, Marchena, 1986, pp. 40; Cruz Valdovinos, J.M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 227-228; Varas Ruera, M., "Francisco de Alfaro. Cáliz", en *El Fulgor de la plata* (Sánchez Lafuente Gernar, Rafael, coord.), Sevilla, Junta de Andalucía, 2007, pp. 150-151.

³⁴ Anguita Herrador, M.R., *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la Provincia de Jaén*, Jaén, Universidad, 1996, pp. 196-197; Serrano Estrella, F., "Anónimo. Custodia", en *El Fulgor...* pp. 306.

³⁵ Heredia Moreno, M.C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, 1980, T.I, pp. 129 y T.II, pp. 131 y 226 y "Pedro Sánchez. Cruz procesional", en *El Fulgor...* pp. 268-269; Cruz Valdovinos, J.M., *Cinco siglos...* pp. 105-106.

³⁶ Arfe Y Villafañe, J., *Varia...* pp. 282.

³⁷ Idem., pp. 280.

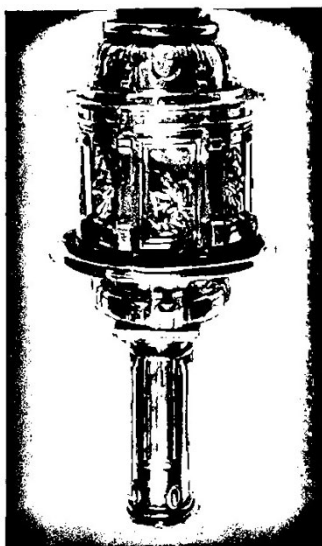


fig. 17. *Nudo de la Cruz*, 1609. Tomás de Morales. Iglesia de Sta. M^a de Torredonjimeno

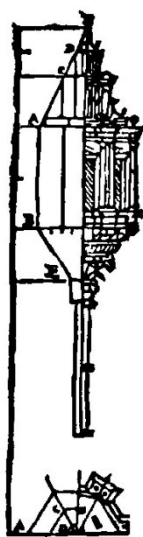


fig. 18a. Diseño de Cetro, *Varia Communiación*. Juan de Arfe, s. XVI

Mención aparte en virtud del componente arquitectónico merece entre las piezas de altar el portapaz, dada su forma invariable de "portada", como subraya también Juan de Arfe, quien se explaya en la descripción pormenorizada de la composición a partir de la proporción dupla como la más recomendada, dividiendo las cuatro partes que le adjudica en su totalidad en la secuencia dos (banco), tres(cuerpo), una(frontispicio); el banco lo ajusta en su medida al entablamento y ha de guardar idéntica serie de molduras al del pedestal del orden arquitectónico que se elija. Para los frontones admite todas las variantes: abiertos y cerrados, curvos y rectos. Subraya la planitud en favor del protagonismo de la "historia" o escena única que va en el encasamiento estrictamente delimitado por el orden. Uno de los más antiguos, dentro del ámbito andaluz, que ha llegado hasta nosotros es el del obispo Fernández de Villalán, en la catedral de Almería, realizado a mediados de la década de 1550 por Alonso de Valladolid.³⁸ Tanto en proporciones como en diseño formal este portapaz muestra un notable arcaísmo para su época; el empleo de balaustres como soportes con retropilastras y el acusado frontón remiten a la arquitectura real veinte años antes y en última instancia a la referencia de Sagredo en sus *Medidas del Romano*.³⁹ Pero será en el último tercio del Quinientos y en el primer tercio del Seiscientos cuando mejor se ajuste el portapaz a las recomendaciones de Arfe en lo tocante a rigor de lenguaje, ya sea con vocabulario vignelesco de mayor sobriedad o con las licencias de gusto manierista, cuando no combinándose ambas. Entre los primeros destacarían los portapaces realizados para la catedral de Córdoba por Rodrigo de León en 1581, y entre los segundos los que hiciera el cordobés Juan Bautista de Herrera para la Colegiata de Santa María de Antequera 1617, hoy en el Municipal de aquella ciudad. El orden toscano empleado se retranquea ligeramente para resaltar el encasamiento del cuadro que contiene la imagen de la Purísima, fórmula ya experimentada en la arquitectura sevillana de finales del Quinientos, y aunque sobredimensiona el banco, queda compensado por el frontón curvo, que a modo de forma abarcante remata y engloba toda la composición.

Con el afianzamiento del clasicismo en España a partir de la obra de El Escorial la arquitectura adoptó la premisa de mostrar ante todo la claridad estructural, dentro de la cual la columna jugará un papel fundamental, que tanto obsesionaría al abate Ponz en su ideario reformista ilustrado. Lo que llevado a nuestro tema se manifiesta sobre todo en la gran pieza con la

³⁸ Nicolás Martínez, M^a.M., "El portapaz del obispo Fernández de Villalán de la catedral de Almería", en *Estudios de platería...* 2005, pp. 349-359.

³⁹ Rivas Carmona, J., "La arquitectura..." pp. 471.

que comenzamos este escrito: la Custodia. Aunque desde 1560 aproximadamente, la columna clásica está bien asentada en la platería y no sólo por Juan de Arfe, su papel hegemónico en las custodias no se alcanza hasta las postrimerías del siglo y comienzos del s. XVII, uno de cuyos mejores ejemplos sería la custodia de la catedral de Palencia, procedente de la cofradía de san Lázaro, realizada por Miguel de Azao en la primera década del Seiscientos (fig. 19), formada por tres cuerpo hexagonales sin otro elemento en su alzado que el mero orden de columna y entablamento, corintio en el primer cuerpo, y compuesto en los restantes, rematados los ejes columnarios por bolas y pirámides.⁴⁰ En otra variante, que se hizo frecuente en ese tiempo, el primer cuerpo e incluso el segundo, optan por la planta cuadrada montados sobre cuatro columnas cubiertos por media naranja o cúpula. Se trata de una alusión directa a las Andas o altar portátil desarrolladas por Juan de Arfe en su *Varia...*,⁴¹ pensadas para procesionar las custodias, como en la tradición bíblica se transportaba el Arca. En su sencilla estructura, Arfe ensaya los tres órdenes arquitectónicos perfectamente declinados. En la práctica este tipo de custodias pueden de hecho desarrollar mucho el primer cuerpo para alojar en su interior una custodia de mano, caso de la custodia del Ayuntamiento de Madrid, obra de Francisco Alvarez (1573), de casi un metro de altura, inserta bajo unas andas de casi dos metros montadas sobre pares de columnas dispuestas en oblicuo (fig. 20). En el ámbito toledano parece que tuvo especial predicamento durante la primera mitad de siglo XVII este tipo, más simplificado, con interesante disposición triangular de las columnas en los ángulos, caso de Santa María de Gracia en Mora (Toledo) o la de la catedral de Lugo.⁴²

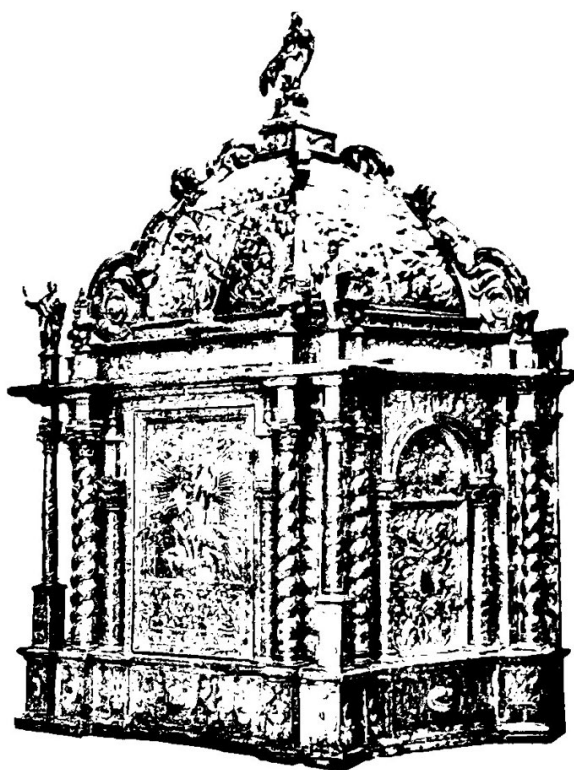


fig. 18. *Sagrario*, s. XVII. Juan Laureano Pina. Iglesia San Miguel. Morón de la Frontera (Sevilla)

En Andalucía encontramos un buen ejemplo de este tipo en la custodia de la Hermandad Sacramental de la iglesia de El salvador de Sevilla, obra de Miguel Sánchez, fechable entre la segunda y tercera década del Seiscientos con semejante disposición angular de las columnas a las de Toledo en ambos cuerpos. Con todo, estas columnas se aminoran ante el desarrollo de los arcos y la hipertrofia del entablamento. Para encontrar el aprecio por el papel de la columna en estas custodias hemos de ir casi a finales del siglo XVIII de manos de un gran platero, Damián de Castro, y su custodia para la parroquial de La Rambla (Córdoba), que data de 1781 (fig. 21). La forma de ochavo se fija mediante cuatro pares de columnas de orden compuesto que sostienen fragmentos

⁴⁰ Hermack, C., op. Cit., pp. 186.

⁴¹ Arfe y Villafañe, J. de, op. Cit., pp. 261-268.

⁴² Hermack, Carl, op. Cit., pp. 201-202.

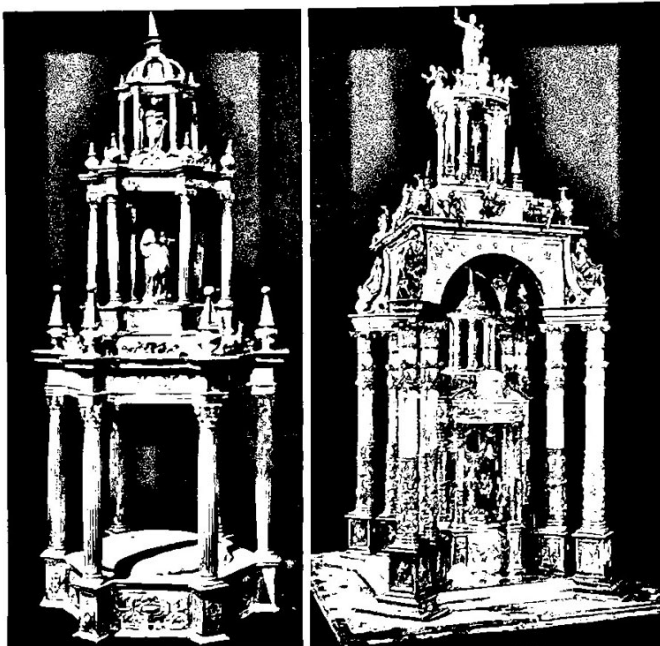


fig. 19. *Custodia*, s. XVII. Miguel de Azao. Cofradía de San Lázaro. Catedral de Palencia
fig. 20. *Custodia*, s. XVII. Francisco Álvarez. Ayuntamiento de Madrid

de entablamento sobre los que apoyan grandes volutas que trazan una bóveda calada. Diseño de reminiscencias barrocas italianas, que podían ser aceptadas por el reformismo de las artes de la Academia.⁴³ Es por otra parte un momento brillantísimo de la platería andaluza, en particular cordobesa, el de todo el siglo XVIII, cuando plateros como este Damián de Castro o Tomás Jerónimo de Pedraxas hicieron incursiones en el campo de la arquitectura, como ha demostrado J. Rivas,⁴⁴ invirtiendo el camino que en la centuria anterior había seguido un Alonso Cano, quien colaboró con el platero Diego Cervantes Pacheco, pero demostrativo a fin de cuentas de lo decisivo de la traza para el arte moderno y la reivindicación de su nobleza o “ingenuidad” y para la platería en particular, pues como cierra Juan de Arfe su *Varia... Esta es la Arquitectura*

*que conviene que sepan los plateros; pues no han de cimentar torres, ni cerrar bóvedas, ni estrivar templos, sino solo guardar los vivos en sus cargazones de plintos y arquivitras y saber precisamente el rigor de las órdenes de edificar las monteas al modo antiguo, según lo han tratado Vitruvio y todos los arquitectos que después de él escribieron.*⁴⁵ Sentencia que cumple a la perfección Juan Jacinto Moreno, platero jiennense, que en 1773 labra el sagrario para la capilla sacramental de la iglesia de Santa Marta, en Martos (Jaén), que opta por una tipología de templo, auténtica “microestructura” de una fachada clasicista del barroco temprano italiano (pág. 194), antes que neoclásico a pesar de su fecha, como fue usual en el gusto académico de nuestra Ilustración y que también maneja con habilidad dentro de este tributo a Carlo Maderno un homenaje al mayor arquitecto del Renacimiento en Jaén, Andrés de Vandelvira, al emplear los bastones alternantes en los fustes de columnas y pilastras. Una brillante pieza con la que cierra además esta exposición.

⁴³ El éxito de este modelo ser notable a juzgar por su repetición en lugares tan distantes como Asturias, en la desaparecida custodia de la iglesia de San Pedro de Gijón, de 1783, inspirada en el tabernáculo de madera de la iglesia de San Isidoro de Oviedo, obra de José Bernardo de la Meana, de 1766. Vid. Kawamura Kawamura, Y., “El templo de san Pedro Apóstol de Gijón. Un capítulo desaparecido del esplendor litúrgico en el siglo XVIII”, en *Estudios de platería...* 2001, pp. 109-129.

⁴⁴ Rivas Carmona, Jesús, “Los plateros...” pp. 220 y ss.

⁴⁵ Arfe y Villafañe, J. de, *Varia...* pp. 294.