

# 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

A BOUT THE SILVERMITHING AND THE EPHEMERAL  
ARCHITECTURE. NOTES ON ITS FORMAL RELATIONSHIP  
THROUGH SOME SEVILLIAN EXAMPLES OF 16<sup>TH</sup> CENTURY  
AND FIRST THIRD OF THE 17<sup>TH</sup> CENTURY

POR MANUEL VARAS RIVERO  
Universidad de Sevilla. España

Aunque las relaciones estructurales entre la orfebrería arquitectónica y el arte efímero en los inicios de la España moderna fueron apuntadas algunas décadas atrás, su estudio apenas se ha desarrollado a lo largo de ese tiempo. El análisis de algunas obras sevillanas, especialmente del Manierismo, permite deducir ciertas influencias recíprocas en ambas disciplinas artísticas durante ese tiempo, e incluso una curiosa proximidad en los recursos formales a la hora de afrontar determinados aspectos del diseño arquitectónico.

Palabras claves: orfebrería, arquitectura, relaciones formales, Sevilla, siglos XVI-XVII.

Although the formal relationship between architectural silvermithing and ephemeral art at the beginning of modern times in Spain were established some decades ago, its study hardly has been developed throughout those times. The analysis of some artistic works from Seville, especially those of Manierismo, let infer some influences between both artistic disciplines during this time, and even a curious likeness in the formal resources when some aspects of the architectural design are faced.

Key words: Silvermithing, architecture, formal relationship, Seville, 16<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries.

La nueva cultura del Renacimiento tuvo en la arquitectura, y así ocurrió en España a lo largo del siglo XVI, uno de sus principales campos de acción y debate. Su relevancia como disciplina se manifestó, entre otros aspectos, en el prurito quinientista de aplicar sus formas a manifestaciones artísticas de diversa naturaleza. En unos casos, el interés era parte de una herencia tardomedieval que ahora debía enfrentarse al nuevo sistema estético de la Antigüedad, como ocurría en la orfebrería; en otros, como el ornato de las celebraciones festivas, se incorporaba como auténtica novedad.<sup>1</sup>

---

1 Sobre el origen tardomedieval del interés por las formas arquitectónicas de los orfebres puede consultarse SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús : *La Custodia Procesional, Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000, págs. 17-31. La aparición de la arquitectura efímera en las fiestas del Renacimiento

En más de una ocasión se ha puesto de relieve el carácter experimentador y libre que la aplicación del nuevo lenguaje arquitectónico tuvo en los diseños destinados a las obras de madera y a la creación de pequeños simulacros constructivos de metal o de piedra. Retablos, aparatos festivos o custodias procesionales, ofrecían soluciones originales o avanzadas que en la arquitectura real encontraban serias dificultades de plasmación, bien por motivos de funcionalidad espacial y exigencia tectónica o por un estancamiento estético derivado del gusto y la formación tradicionales.<sup>2</sup>

Esta afinidad conceptual compartida por arquitectos, tracistas de retablos y orfebres en el diseño de esa “otra arquitectura”, condujo a la imitación o, más bien, a la contaminación de soluciones formales que se revelaban idóneas o acertadas con independencia de la disciplina artística entregada a la creación arquitectónica. A comprobar esta aseveración en el terreno de la orfebrería y la arquitectura efímera están dedicadas las líneas siguientes, un intento tímido que tomará como base algunas manifestaciones sevillanas de la época en las que la resolución del lenguaje clásico y manierista presentó curiosas similitudes.

Hace más de cuarenta años que Bonet Correa percibió y señaló las evidentes conexiones estructurales entre los túmulos funerarios y las custodias de asiento del siglo XVI, sin despertar el interés, hasta hoy, por una cuestión con claras dificultades de estudio a tenor de los escasos y ambiguos testimonios relativos a la arquitectura efímera.<sup>3</sup>

Como se ha indicado en alguna ocasión, las estructuras de túmulos, custodias y monumentos pascuales tienen su fundamento arquitectónico en un tema tan propio del Renacimiento como es la experimentación en torno a la planta centralizada,<sup>4</sup> aspecto que mostró grandes obstáculos para su aplicación en la arquitectura monumental.<sup>5</sup>

---

y sus causas han sido muy detalladamente estudiadas a propósito del ámbito sevillano por LLEÓ CAÑAL, Vicente : *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, citamos por la ed. especial de 2001 para el diario ABC, págs. 218 y s.s.

2 Véanse MORALES, Alfredo J. : “La otra arquitectura”, en *La arquitectura del Renacimiento en Andalucía, Andrés de Vandelyra y su época*, Expos., Jaén, 1992, especialmente pág. 183; los comentarios sobre el asunto de ÚBEDA BLANCO, Marta : *La maqueta como experiencia del espacio arquitectónico*, Valladolid, 2002, págs. 91-92; PALOMERO PÁRAMO, J. Miguel : *Jerónimo Hernández*, Sevilla, 1981, págs. 41-42 y 53; LLEÓ CAÑAL, V : *Nueva Roma...*, op. cit., págs. 240-242 y 249. Sobre los factores determinantes de la arquitectura real es interesante MARÍAS, Fernando : *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, págs. 453 y s.s.

3 BONET CORREA, Antonio : “Túmulos del Emperador Carlos V”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1960, nº 33, pág. 63. En época reciente se ha vuelto a indicar esa evidente relación, ALLO MANERO, M. Adelaida : “Exequias del emperador Carlos V en la monarquía hispana”, en V.V.A.A., *Carlos V y las artes. Promoción artística y familia imperial*, Valladolid, 2000, págs. 261-281

4 LLEÓ CAÑAL, V. : *Nueva Roma...*, op. cit., págs. 241-242 y 249-250.

5 En España sólo en algunos casos estos ensayos se llevaron a la práctica monumental y siempre en espacios parciales, como las sacristías de Andalucía Occidental a partir del experimento de Riaño en la Catedral de Sevilla, o en tipologías “adecuadas” como el campanario de la Giralda de Hernán Ruiz el Joven, traspaso a la piedra de los experimentos en aparatos efímeros, véanse MORALES, Alfredo J. : “Sacristías del Renacimiento en Andalucía”, *Arquitectura del siglo XVI en España y Ultramar*, Zaragoza, 2004, págs. 265-293; LLEÓ CAÑAL, V. : *Ibidem*, págs. 249-250.

Sobre ese motivo planimétrico, las microarquitecturas de plata y las construcciones de madera fueron capaces de desarrollar en España dos modelos tipológicos : la estructura de torre con cuerpos decrecientes y el modelo de templete o baldaquino.<sup>6</sup>

## ESTRUCTURAS EN FORMA DE TORRE

Pese a que ambos modelos se definieron en la primera mitad del Quinientos en España, no se ha podido reconstruir hasta el momento su proceso de conformación ni valorar con detalle en esa evolución las aportaciones de orfebres y arquitectos, por lo que sólo podemos realizar vagas apreciaciones sobre el fenómeno en ese periodo cronológico.

En un sentido general el esquema turriforme queda resuelto en las custodias con anterioridad a los túmulos y monumentos de Semana Santa, si consideramos que el modelo para los orfebres venía decantándose desde la época tardomedieval y que en esos momentos tanto las exequias fúnebres –bajo la forma de pira o “capilla ardiente”– como las celebraciones de Semana Santa –con caracteres teatrales– se desenvolvían sin especiales connotaciones arquitectónicas.<sup>7</sup> Incluso, ya introducidos en el siglo XVI, las custodias muestran el sistema de torre transparente, aún bajo la estética gótica, en las dos primeras décadas de la centuria, fecha anterior a los primeros ejemplos conocidos de túmulos turriformes.<sup>8</sup> Estas circunstancias invitan a creer que los primeros creadores de túmulos pudieron tener como una de sus fuentes de inspiración el modelo básico de las custodias de asiento.<sup>9</sup> Por otra parte, los mensajes simbólicos de las exequias

---

Recuérdese que en 1577 un arquitecto tan intelectual como el vitruviano Lázaro de Velasco distingue claramente una arquitectura clásica a la *manera antigua*, que es la italiana y que se diseña sobre “el redondo o cuadrado”, y una versión española “con pilastros y nabes”, ROSENTHAL, Earl E. : *La Catedral de Granada : un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, 1990, págs. 41-42 y 222. Aún en la propia Italia, surgieron críticas de tipo funcional a las plantas centradas en los inicios de su experimentación real, WITTKOWER, Rudolf : *Los fundamentos de la arquitectura del humanismo*, 1995, pág. 19.

6 No abordamos aquí los diseños de los arcos de triunfo efímeros erigidos con motivo de las entradas reales o nobiliarias en las villas y ciudades. Aunque es casi seguro que influyeron en la orfebrería arquitectónica, su problemática es distinta y apenas hemos encontrado ejemplos que nos permitan plantear la conexión con algún fundamento más o menos sólido.

7 SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> J. : *La Custodia Procesional...*, op. cit., págs. 17-31; BONET CO-RREA, A. : “Túmulos...”, op. cit., págs. 65-66; LLEÓ CAÑAL, V. : *Nueva Roma...*, op. cit., págs. 214 y s.s.

8 Esta apreciación, aunque orientada a las primeras custodias “platerescas” de los años 20 del siglo XVI, ya fue expuesta por MEJÍAS ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> JESÚS : *Fiesta y Muerte Regia. Las estampas de túmulos reales del AGI*, Sevilla, 2002, págs. 31-32. Nos referimos a las custodias de Sahagún (1510-20) y sobre todo de la Catedral de Córdoba (1514-18), de Enrique de Arfe, SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> J. : *Ibidem*, págs. 31 y s.s.

9 Allo Manero considera deliberada la semejanza formal de los túmulos con las “construcciones eucarísticas”, ALLO MANERO, M. A. : “Exequias del emperador Carlos V...”, op. cit., págs. 261 y 268.

fúnebres relativos a la Resurrección, la Inmortalidad y el Triunfo sobre la Muerte, quedaban ya perfectamente reflejados en las torres eucarísticas, adquiriendo así una clara idoneidad como soporte arquitectónico del catafalco.<sup>10</sup> Prueba de esa mimesis formal es la costumbre de situar en el segundo cuerpo de las torres el elemento primordial de las mismas : la Sagrada Forma en las custodias y el féretro en los túmulos.<sup>11</sup>

Sin embargo, la incorporación del lenguaje renacentista al tipo estructural, siendo paralela en lo cronológico (a lo largo del segundo cuarto del siglo XVI), parece más sólida y correcta en los primeros túmulos turriformes. En Andalucía, y en Sevilla más concretamente, el orfebre más avanzado de la época, Juan Ruiz el Vandalino, traduce el modelo gótico al lenguaje del Primer Renacimiento manteniendo aún fórmulas conservadoras como las plantas poligonales o incluso lobuladas. A este último perfil corresponde la Custodia de la Catedral de Santo Domingo, ejecutada en 1540-42.<sup>12</sup> Tres años más tarde, en 1545, se levanta en Sevilla el más antiguo túmulo turriforme conocido con seguridad en la ciudad, el dedicado a la princesa María de Portugal, del que sabemos por los testimonios escritos que ostentaba una planta cuadrada en sus dos pisos. La planta cuadrada se hace habitual en los túmulos sevillanos a partir de entonces, como ocurre en el erigido para Carlos V en 1558 por Hernán Ruiz el Joven.<sup>13</sup> Es precisamente en la década de los 50 cuando esa planimetría se generaliza en las custodias andaluzas (custodia cordobesa de Fuenteovejuna –1541-1557-) y castellanas (las vallisoletanas de Medina de Rioseco, obra de Antonio de Arfe de 1552-54 y de la Catedral de Badajoz –1558–), lo que parece indicar la difusión entre los plateros de un préstamo tomado de las experiencias tumulares de la época.<sup>14</sup> Curiosamente en

---

10 Sobre la simbología de estas estructuras véanse LLEÓ CAÑAL, V. : *Ibidem*, pág 177; MORALES, Alfredo J. : “La otra arquitectura”, *op. cit.*, pág. 183, 184, 190 y s.s. Por su parte, los monumentos de Semana Santa, albergando la urna y la custodia eucarística, ostentaban el contenido funerario y resurreccional que los hacía susceptibles de adquirir el mismo soporte estructural.

11 A este paralelismo simbólico, aunque referido a otro elemento, alude ALLO MANERO, M. A. : *Ibidem*, pág. 274.

12 Véase CRUZ VALDOVINOS, J. M. y ESCALERA, A. : *La platería en la Catedral de Santo Domingo. Primada de América*, Santo Domingo-Madrid, 1993, págs. 67-76.

13 Sobre estos túmulos pueden consultarse LLEÓ CAÑAL, V. : *Nueva Roma...*, *op. cit.*, págs. 243-244; RAMOS SOSA, Rafael : *Fiestas reales sevillanas en el Imperio (1500-1550)*, Sevilla, 1988, págs. 204 y s.s. y 216 y s.s. Sobre las exequias sevillanas de Carlos V puede verse, además, MORALES, Alfredo J. : “Gloria y honras de Carlos V en Sevilla”, en V.V.A.A. : *Seminario sobre arquitectura imperial*, Granada, 1988, págs. 148-157.

14 Es cierto que Francisco Becerril en Cuenca utiliza tempranamente, desde finales de los años 20, la planta cuadrada, pero los soportes proyectados en diagonal en las esquinas son un resabio goticista que altera notablemente el motivo renacentista, véanse SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> J. : *Ibidem*, pág. 62; LÓPEZ YARTO, Amelia : *Francisco Becerril*, Madrid, 1991, págs. 13-20. Sobre las custodias citadas pueden consultarse SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> J. : *Ibidem*, págs. 81 y s.s.; HERNMARCK, Carl : *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, págs. 21, 22, 33, 116-125, 140 y 178; BRASAS EGIDO, José Carlos : *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, págs. 146 y 188.

todas ellas se sigue manteniendo el recurso gótico de las torres angulares,<sup>15</sup> pero ahora cuadradas y a eje con el cuerpo principal, una adaptación singular y reaccionaria del sistema más clásico y lógico de agrupar cuatro soportes en las esquinas del templete cuadrado, opción elegida, según algunas reconstrucciones, por Hernán Ruiz II en el gran túmulo de Carlos V de la Catedral de Sevilla.<sup>16</sup> A propósito de esta última obra, descrita ambiguamente en las fuentes, se ha propuesto una versión diferente en la que los grupos de cuatro columnas no se situarían a eje en las esquinas, sino en diagonal.<sup>17</sup> Esta solución se adapta mejor al diseño que Hernán Ruiz II utilizó diez años después en otro túmulo, el de la Reina Isabel de la Paz, de gran importancia, en nuestra opinión, para el diseño de custodias como veremos algo más adelante.

Por lo que respecta a la sintaxis arquitectónica, los maestros constructores de custodias, que eran los más preparados dentro de su oficio, se mantendrán en un estadio preteórico que no empieza a ser superado en España, y aún minoritariamente, al menos hasta la década de los 60 del siglo XVI.<sup>18</sup> Por ello, pese al uso de composiciones renacentistas, a veces de forma incorrecta, como la “albertiana” y el simple adintelamiento, domina un léxico “plateresco” de columnas y entablamentos seudoclásicos, pilastras y arcos de medio punto, a veces geminados, y se impone sobre todo la vía de la estructura balaustral.

Aunque las dificultades de valoración son obvias (ausencia de pruebas gráficas), las “relaciones” y la obra paralela en piedra de los creadores de túmulos, por su parte, parecen indicar un acercamiento más fiel a los postulados clásicos llegados desde Italia. No obstante, debieron existir importantes diferencias y matices, según los casos. En el ámbito sevillano, las descripciones de túmulos de este periodo no muestran indicios del uso de balaustres, pero algunos arquitectos aparentemente relacionados con los aparatos efímeros si los emplearon en su obra duradera.<sup>19</sup> A su vez, basta observar el túmulo levantado en Valladolid en 1558 por la muerte de Carlos V, del que se conserva

---

15 Durante las primeras fases renacentistas constituyen una evolución del contrafuerte gótico que reforzaba la estructura interna de las custodias tardogóticas. En la segunda mitad del Quinientos desaparecen las torres.

16 Así son las reconstrucciones ideales realizadas por RAMOS SOSA, R. : *Fiestas reales sevillanas...*, op. cit., págs. 216 y s.s. y por ALLO MANERO, M. A. : “exequias del emperador...”, op. cit., págs. 271-272

17 MORALES, Alfredo J. : “Gloria y honras de Carlos V en Sevilla”, op. cit., págs. 151-153.

18 Es en esa época cuando orfebres como Juan de Arfe (en Valladolid) o Francisco Álvarez (en Madrid), gracias al conocimiento, más o menos directo, de la teoría arquitectónica, comienzan a diseñar estructuras basadas en la armonía proporcional y un sistema de los órdenes bien entendido. Véanse HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> del Carmen : “Juan de Arfe y Viñafañe y Sebastiano Serlio”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 2003, Octubre-Diciembre, Vol. LXXVI, n<sup>o</sup> 304; HERNIMARCK, C. : *ibidem*, págs. 41-42.

19 Es el caso de Martín de Gainza, posible autor de los túmulos de la princesa María de Portugal (1545) y de la Reina doña Juana (1555), RAMOS SOSA, R. : *Fiestas reales sevillanas...*, op. cit., págs. 210 y 210. A este maestro cantero se debe “el gigantesco orden de balaustres que articula los muros interiores” de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, MORALES, Alfredo J.

una imagen, para apreciar la pervivencia de esquemas “platerescos” aún en obras de suma entidad.<sup>20</sup>

La orientación de las influencias entre orfebres y creadores de túmulos adquiere, como consecuencia de los aspectos anteriormente comentados, a partir de 1560 una mayor claridad a favor de los segundos en Andalucía Occidental. La figura clave del fenómeno en tierras andaluzas es Hernán Ruiz el Joven, cuya irrupción cambia por completo el panorama artístico de Sevilla y Córdoba, introduciendo un concepto arquitectónico erudito y experimentador, de signo manierista, que afectará a los modelos tumulares y, por supuesto, a los diseños de custodias procesionales.<sup>21</sup> Por ello, los grandes túmulos funerarios, que pudieron surgir como tipo de la influencia de las custodias de torre, adquieren ahora el papel de modelos para los orfebres, en razón, claro está, de la complejidad y la modernidad que sus creadores van a otorgarles.

Un indicio de lo que decimos parece vislumbrarse en las grandes custodias diseñadas por Francisco de Alfaro en la década de los 70. En 1575, el orfebre ha ideado ya un organismo para la custodia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla) que mantendrá sin variación estructural en las custodias de Écija y Carmona, unos años posteriores. La ausencia de modelos recientes en la orfebrería bajoandaluza, cuyos últimos ejemplares de custodia procesional pertenecían a la década de los 50 y principios de los 60 y a una estética plateresca conservadora,<sup>22</sup> obligó al joven artista a desarrollar una original concepción de naturaleza manierista, basada en fuentes muy variopintas que incluían la teoría arquitectónica, los ensayos del retablo de la época y los experimentos de Hernán Ruiz el Joven en obras de piedra y de carácter mobiliario y efímero.<sup>23</sup>

Las personales custodias de Alfaro se componen de un primer cuerpo ochavado, que en realidad revela un compromiso entre el cuadrado y el polígono, un segundo cuerpo de planta octogonal regular, un tercer cuerpo circular en forma de *tholos* y un remate de la misma planimetría.(Fig. 1)

---

: “Tradición y Modernidad, 1526-1563”, en V.V.A.A., *Arquitectura del Renacimiento en España, 1488-1599*, Madrid, 2001, págs. 197-198.

20 Aspecto ya señalado por Bonet, aparece en BONET CORREA, A. : Túmulos del emperador...”, op. cit., págs. 58 y s.s., Lámina 1.

21 Sobre el importante arquitecto pueden consultarse BANDA Y VARGAS, Antonio de la : *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla, 1974; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro : “El Manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1971, nº 175, págs. 295-321; MORALES, Alfredo J. : *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, 1996.

22 Derivada de Juan Ruíz el Vandalino. El modelo general es el de una torre de varios cuerpos cuadrados en planta y un lenguaje preteórico de estética plateresca, siendo los ejemplos conocidos más tardíos las custodias cordobesas de Puente Genil y Palma del Río, ejecutadas hacia 1563. Véase NIETO CUMPLIDO, Manuel y MORENO CUADRO, Fernando : *Eucharística Cordubensis*, Córdoba, 1993, págs. 142-144.

23 Algunas de estas cuestiones han sido estudiadas en VARAS RIVERO, Manuel : “Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica : las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona”, *Laboratorio de Arte*, Sevilla, 2004, nº 17, págs. 173-187; “Francisco de Alfaro y el Miguelangelismo arquitectónico”, *Estudios de Platería*, Murcia, 2006, págs. 709-724.

Que Francisco de Alfaro recurrió a los tanteos del famoso arquitecto cordobés en torno a las plantas centralizadas, se advierte claramente al comprobar que el orfebre optó en el remate de sus custodias por una réplica muy fiel de la estructura que coronaba el campanario de la Giralda.<sup>24</sup> Este último organismo, además, muestra una combinación de plantas ( cuadrada en los cuerpos de base y circular en los últimos) muy cercana a la empleada por el platero cordobés y se halla en relación con los ensayos efímeros que el propio Hernán Ruiz el Joven desarrolla esos mismos años (el Túmulo de Carlos V en la Catedral de Sevilla de 1558 y el Monumento Pascual diseñado en 1559).<sup>25</sup> Por tanto, el ambiente experimental propiciado por el arquitecto en torno a las formas centralizadas podría estar en el origen de las fórmulas básicas de la planimetría de Alfaro.

Si además de la planta analizamos el alzado básico relacionado con ella, las conexiones con los experimentos de Hernán Ruiz II se hacen más evidentes. En esa dirección apunta el parentesco entre la estructura de la custodia de Alfaro y la que, según descripciones escritas, mostraba el túmulo erigido por el arquitecto a finales del año 1568 en la Catedral de Sevilla para conmemorar la muerte de la Reina Isabel de Valois.

La descripción del túmulo es obra anónima cuyo autor dice basarse “en los papeles de Carrillo”.<sup>26</sup> El primer cuerpo constaba de un templete cuadrado –la capilla funeraria– rodeado por 8 columnas que situadas en los ángulos y emparejadas “convertían el cuadrado en un octógono virtual”.<sup>27</sup> Una balaustrada sobre la columnata inferior generaba, en el segundo cuerpo, un perímetro octogonal dentro del cual se elevaba un templete con la misma planimetría. Este templete de ocho lados presentaba cuatro arcos grandes y *entre ellos otros que respondían, a los cuatro octavos, una forma contra otra que hacían mucha grazia...*, es decir, un esquema cuadrado con chaflanes generador de paños mayores y menores como el que Alfaro dispone en el primer cuerpo de sus custodias. Como indicábamos anteriormente, una de las reconstrucciones ideales propuestas para el túmulo de Carlos V (1558)<sup>28</sup> coincide con la que se desprende del texto relativo al túmulo que estamos tratando (planta cuadrada, ochavada por pares de columnas en diagonal), aspecto que refuerza la idea de que Hernán Ruiz codificó en los años 60 un original modelo de túmulo capaz de una fuerte influencia en los jóvenes orfebres de la década siguiente.<sup>29</sup> (Fig. 2)

---

24 Aspecto que ya destacó RAVÉ PRIETO, Juan Luis : *Arte religioso en Marchena*, Marchena, 1986, pág. 30.

25 LLEÓ CAÑAL, V. : *Nueva Roma...*, op. cit., págs. 249-250.

26 LLEÓ CAÑAL, V. : *Ibidem*, págs. 244-245. Hemos seguido la interpretación que Lleó Cañal hace del citado compilador anónimo.

27 *Ibidem*, pág. 244.

28 La propuesta por Alberto Oliver en MORALES, Alfredo J. : “Gloria y honras de Carlos V...”, op. cit., pág. 153.

29 Resulta tentador especular con la idea de que el Monumento Pascual ideado por el arquitecto en 1559 tal vez respondía al mismo esquema de sus túmulos, dotando de perennidad al modelo efímero y facilitando su influjo en el ambiente, pero los datos sobre esta obra son tan escasos que impiden ir más allá de una simple hipótesis sin demasiados argumentos.

El tercer cuerpo del túmulo era una capilla cuadrada. El cuarto templete adoptaba la configuración de un *tholos* con *ocho columnas* y *ocho ventanas sobre un pedestal que se continuaba a la redonda...*, o lo que es lo mismo, tomaba la forma de un templo circular períptero (con cella, presumiblemente a modo de muro ficticio de lienzo,<sup>30</sup> y pórtico), exactamente igual al *tholos* de las custodias de Alfaro que, además y siguiendo el sistema de contrarrestos generado en la base, también se organiza con ocho columnas, aunque sustituyendo las *ventanas* y el *pedestal* por puertas manieristas.<sup>31</sup> Para este asunto, además, Alfaro debió tener presente otro experimento, esta vez de tipo mobiliario : el gran tabernáculo de mármol y jaspes, hoy desaparecido, que Hernán Ruiz II había diseñado en 1565 para el Sagrario de la Catedral de Sevilla y que diez años después aún estaba en ejecución. Torre de planta circular y cuerpos decrecientes, parecía constar en su primer cuerpo de un muro (cella) y un pórtico de columnas emparejadas, según el parco texto del contrato.<sup>32</sup> Finalmente, el gran entramado fúnebre de 33 metros de altura quedaba rematado en forma de pira.

El planteamiento geométrico del túmulo que contempla, además del círculo, las posibilidades de conjunción del cuadrado y el polígono, es idéntico al manifestado por la obra de Alfaro. En el mismo sentido, si eliminamos del túmulo el tercer cuerpo –quedando reducido a tres, como la custodia– la similitud es extraordinaria. Las posibilidades de que Francisco de Alfaro contemplara esta maquinaria son muchas. A pesar de que su residencia en Sevilla como orfebre independiente es cuatro años posterior, sus trabajos como joven ayudante de su padre, que permanecía estrechamente vinculado a la capital hispalense con probables idas y venidas desde Córdoba, bien pudo favorecer una visita al monumento efímero en el caso de que el platero no estuviera ya en la ciudad durante el invierno del año 1568.<sup>33</sup>

30 El término *ventanas* implica la existencia de un “muro” donde encajarlas, tal y como se puede ver en el último cuerpo del túmulo dedicado en 1598 a Felipe II en Sevilla, el único del siglo XVI del que ha quedado constancia gráfica (puede verse cualquiera de las múltiples reproducciones existentes del grabado).

31 Esta coincidencia estructural nos lleva a creer firmemente que la opción de Alfaro por un organismo murario en sus custodias, originalísimo y contrario al sistema habitual de columnas exentas que impone la familia de los Arfe en las custodias españolas, está en íntima conexión con los métodos “teatrales” de los creadores de túmulos y arcos efímeros. Por otra parte, semejante concepto permitía al orfebre desarrollar motivos arquitectónicos manieristas como el muro “cinético” al modo de Miguel Ángel, imposibles con el sistema tradicional.

32 Se especifica del primer cuerpo que tiene una *entrada de puerta* y del segundo cuerpo que es exclusivamente columnario y que sus soportes emparejados se “corresponden” con los del cuerpo inferior. Véase MORALES, Alfredo J. : *Hernán Ruiz el Joven*, op. cit., pág. 57.

33 Sobre el establecimiento de Alfaro en Sevilla véase VALVERDE, Mercedes y RODRÍGUEZ, M<sup>a</sup> José : *Platería cordobesa*, Córdoba, 1994. La residencia en Sevilla o Córdoba del padre, Diego de Alfaro, en los años 60 no está clara. Según Valdovinos se avercindió en Sevilla en fecha incierta para trabajar al servicio del arzobispo Fernando de Valdés (1546-1568) : CRUZ VALDOVINOS, José Manuel : “Platería”, *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1994 (3<sup>a</sup> ed.), pág. 93. Ese traslado, sin embargo, ha sido considerado como no definitivo : DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa : “Obras de Rodrigo de León en la Catedral de Córdoba”, *Estudios de platería*, Murcia, 2002, pág. 109.

A la ratificación de la hipótesis expuesta, basada en testimonios descriptivos de cierta ambigüedad y en la excepcionalidad de la estructura ideada por Alfaro, contribuye otra pieza que guarda evidentes relaciones con la Custodia de Marchena. Nos referimos a la Custodia-sagrario de la iglesia mayor de Azuaga (Badajoz), ejecutada por el platero de Llerena Cristóbal Gutiérrez (1548-1599) a mediados de los años 70.<sup>34</sup> (Fig. 3) Orfebre quizás formado en Sevilla, concibe en fechas paralelas a la ejecución de la custodia de Marchena de Alfaro, una estructura semejante que combina el cuadrado con el polígono en planta. A pesar de que Gutiérrez plantea un organismo muy alejado de la complejidad arquitectónica que muestra la obra del cordobés, la coincidencia en el tiempo y en una estructura muy original obliga a pensar, como es lógico, en una fuente común que quizás habría que identificar con el comentado túmulo de 1568, aspecto que confirmaría las muy probables relaciones con Sevilla del platero de Llerena y, desde luego, la estrecha relación durante esos años entre el diseño de túmulos (el modelo concreto de Hernán Ruiz II, posiblemente configurado a partir de su obra funeraria para la muerte de Carlos V) y el de custodias de asiento en el ámbito sevillano y sus zonas de influencia.

La complejidad de los aparatos efímeros, en planta y alzados, que parece iniciar en Sevilla Hernán Ruiz el Joven, en consonancia con otros ejemplos españoles o italianos de la época,<sup>35</sup> va a continuar a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI y volverá a motivar a los constructores de custodias. Así, al menos, puede comprobarse en algunas estructuras compartidas que se hacen típicas a partir del último cuarto de la centuria.

En esta ocasión debemos fijar la atención en un entramado provisional que respondiendo a una funcionalidad distinta de la del túmulo, comparte con él idéntico concepto tipológico: el Monumento Pascual destinado a la liturgia desarrollada durante los días mayores de la Semana Santa. Sobre su evolución sabemos que durante la primera mitad del siglo XVI tuvo en Sevilla resoluciones teatrales a modo de “decorado” y que sólo a fines de los años cincuenta Hernán Ruiz II incorporó el sistema de estructura turriforme, siguiendo sin variación los modelos instaurados en los túmulos funerarios y subrayando su contenido simbólico.<sup>36</sup>

34 SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: *Las diferentes escuelas artísticas en las colecciones de platería del Sur de Badajoz*, Tesis doctoral inédita, Sevilla, 2004, Tomo I, págs. 51 y s.s. De cuatro cuerpos, los tres superiores debieron ejecutarse entre 1572 y 1575, mientras que el primero, el más complejo y cercano al diseño de Alfaro, se realizó en los años inmediatos.

35 Los túmulos dedicados a la muerte de Carlos V que se levantan en el convento de San Francisco de México, la Plaza del Mercado de Zaragoza y la Catedral de Milán se inscriben en el nuevo gusto por una planimetría verdaderamente cruciforme (no basada en la simple adición de escaleras en los cuatro frentes del cuadrado). Si los dos primeros son sencillos en su resolución, el tercero exhibe una notable complicación al combinar la cruz con esquemas poligonales y cuadrados. Véanse BONET CORREA, A.: “Túmulos...”, op. cit., págs. 63-64, Lám. 1; ALLO MANERO, M. A.: “Exequias del emperador...”, op. cit., págs. 273-274; MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: “Catálogo”, en V.V.A.A., *La fiesta en la Europa de Carlos V*, Sevilla, 2000, págs. 351-352.

36 LLEÓ CAÑAL, V.: *Nueva Roma...*, op. cit., págs. 241-242 y nota 173 del Cap. II. En cuanto al Monumento ideado en 1559 por Hernán Ruiz II apenas se conocen datos relativos a su estructura.

Entre 1584 y 1594 el antiguo aparato pascual que Hernán Ruiz II había creado para la Catedral de Sevilla fue sustituido por uno nuevo que, según todos los datos, debió diseñar el Maestro Mayor del templo Asensio de Maeda.<sup>37</sup> Gracias a la descripción y al dibujo de la obra que incluyó Reyes Messia de la Cerda en su manuscrito de 1594, podemos hoy saber el aspecto que ofrecía este monumento a fines del siglo XVI, sin las modificaciones estructurales, añadido de un cuarto cuerpo, que sufrió desde el Seiscientos tal y como prueban las imágenes posteriores del mismo.<sup>38</sup> (Fig. 4)

El Monumento constaba de tres cuerpos columnados superpuestos, el primero con planta de cruz griega y los dos superiores, a tenor de los grabados posteriores y dada la ambigüedad del dibujo de Messia, de planta poligonal.<sup>39</sup> El primer cuerpo, más complejo, resolvía la cruz griega de su planta con *diez y seis*<sup>40</sup> columnas que formaban cuatro pronaos con escaleras en torno a un núcleo cuadrado. Un detalle curioso es la adición al perímetro de los basamentos, en el ángulo que forman los brazos de la cruz en las esquinas, de fragmentos de pedestal que modifican la planta.<sup>41</sup> Del mismo modo, y de nuevo desmentido por el impreciso dibujo del manuscrito, las esquinas se achaflanaban a la altura de los entablamentos.<sup>42</sup>

Esta afición de los creadores de aparatos efímeros por la planta de cruz griega vuelve a manifestarse, parcialmente, en el túmulo levantado en Sevilla por Juan de Oviedo a la muerte de Felipe II en 1598, donde el segundo cuerpo se conformaba con esa planimetría recurriendo a una estructura más simple de ocho columnas.<sup>43</sup>

37 Sobre el Monumento de Sevilla es fundamental LLEÓ CAÑAL, Vicente : “El Monumento de la Catedral de Sevilla durante el siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1976, nº 180, págs. 97-111, citamos por esta edición (existe una reedición en V.V.A.A., *Rito y Fiesta: una aproximación a la arquitectura efímera sevillana*, Sevilla, 2006, -2ª ed.- págs. 030-047).

38 El manuscrito ha sido editado modernamente con introducción de Vicente Lleó Cañal, MESSIA DE LA CERDA, Reyes : *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones que en la fiesta del Sacramento la parroquia collegial y vezinos de Sant Salvador hizieron*, Sevilla, 1985. Sobre las imágenes posteriores pueden verse MORALES, Alfredo J. : “Un dibujo del Monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés”, *Laboratorio de Arte*, Sevilla, 1993, nº 6, págs. 157-167; V.V.A.A. : “Catálogo”, *Rito y Fiesta...*, op. cit., págs. 274-283 (incluye algunas fotografías del siglo XX anteriores a su desaparición)

39 En el dibujo de Messia el segundo cuerpo parece cruciforme. Si no se trata de una torpeza o error en la representación, tal vez este templete fue modificado al añadirse un cuarto cuerpo (el tercero en altura a partir de entonces) en 1624, pues en las imágenes posteriores este segundo cuerpo aparece claramente con forma poligonal. El añadido de un cuerpo más aparece documentado en CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín : *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1804, pág. 57 (hemos consultado la edición moderna de 1981).

40 MESSIA DE LA CERDA, R. : *Discursos festivos...*, op. cit., pág. 16/2v.

41 Aunque en el dibujo de Messia parecen rectos, en las imágenes posteriores se aprecia que eran curvos. Véase al respecto LLEÓ CAÑAL, V. : “El Monumento de la Catedral...”, op. cit., pág. 101, nota 12.

42 En el dibujo no se adivinan, pero en los grabados y dibujos posteriores se ven perfectamente los chaflanes del entablamento.

43 Véase PÉREZ ESCOLANO, Víctor : “Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, Sevilla, nº 185, 1977, págs. 148-176, Lám. 3, (Se incluye también en V.V.A.A. : *Rito y Fiesta...*, op. cit., págs. 050-080)

La citada tendencia cruciforme y el gusto por la acumulación de soportes en las esquinas, que se aprecia en el primer cuerpo del túmulo filipino, debieron influir en los constructores de custodias de los primeros años del siglo XVII.<sup>44</sup> Así lo demuestra el diseño que el platero Miguel Sánchez realizó en 1612 para la Custodia de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla.<sup>45</sup> (Fig. 5) De dos cuerpos iguales y remate, sorprende la notable similitud, en la planta y en algunos detalles del alzado, con el esquema descrito del primer cuerpo del Monumento Pascual ejecutado a partir de 1584. En efecto, los templetos de la custodia adquieren la forma de un cubo con cortes en las esquinas que generan una planta de cruz griega. Los brazos de la cruz, como en la estructura pascual, quedan compuestos por grupos de cuatro columnas, formando un total de dieciséis. (Fig. 6) Del mismo modo, la base cruciforme se achafлана en el alzado dando lugar a un perímetro ochavado o poligonal a la altura de los entablamentos, lo que vendría a coincidir con el diseño del Monumento tal y como se aprecia en los grabados y dibujos posteriores del mismo.

No obstante, la composición del alzado es muy diferente, pues frente al ortodoxo adintelamiento del monumento, la custodia toma la forma de una “serliana” simple con arcos y enjutas muy desarrolladas.<sup>46</sup> Aunque la relación formal entre la custodia y el monumento sevillanos es evidente, debe tenerse en cuenta que la planta y la estructura de la pieza del Salvador son prácticamente idénticas, salvo pequeños accidentes, a las de otras custodias coetáneas del ámbito castellano, especialmente el toledano.<sup>47</sup>

No tenemos, por ahora, explicación para esta circunstancia en la que parecen combinarse influjos locales y generales, aunque pueden apuntarse alguna hipótesis no del todo clara y algunos datos que sí parecen constatables. En primer lugar, podría muy bien tratarse de una misma tendencia en los constructores de arquitecturas efímeras de la época hacia la cruz griega en planta y la acumulación de soportes en las esquinas, lo que daría fundamento a la planta cruciforme de las custodias toledanas y a la inclusión, en una copia aún más literal, de innecesarias escaleras de acceso en

---

44 La influencia del túmulo sevillano de Felipe II fue muy intensa en las honras fúnebres españolas e hispanoamericanas posteriores. Véase MORENO CUADRO, Fernando : *Arte efímero andaluz*, Córdoba, 1997, págs. 35 y s.s.

45 Aunque la obra quedó paralizada entre 1615 y 1620, la modificación esencial cuando se terminó en 1621 fue la eliminación de uno de los tres cuerpos previstos inicialmente. RODA PEÑA, José : “La Custodia procesional de la Hermandad Sacramental del Salvador de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, Sevilla, 1995, nº 8, págs. 393-409.

46 Esta composición parece relacionada con algunas fórmulas empleadas por los arquitectos-decoradores de la época en sagrarios y monumentos eucarísticos de madera o retablos. La vemos por ejemplo en el Sagrario de la Iglesia de San Lorenzo de Sevilla, ejecutado en 1616-18 por Diego López Bueno. Su imagen aparece en PLEGUEZUELO, Alfonso : *Diego López Bueno : ensamblador, escultor y arquitecto*, Sevilla, 1994, págs. 100-101.

47 Diversos ejemplares pueden verse en PÉREZ GRANDE, Margarita : *Los plateros de Toledo en 1626*, Toledo, 2002, págs. 94-95. En Toledo se emplean 3 en lugar de 4 columnas en las esquinas y éstas últimas no forman chaflanes en los entablamentos, por lo que este detalle de la custodia del Salvador es evidente que se relaciona con el ejemplo concreto del Monumento sevillano.

sus cuatro frentes.<sup>48</sup> Si, en fin, las custodias toledanas y sevillanas del momento son semejantes en planta y alzado y aceptamos que sus formas estuvieron influidas por lo efímero, sólo la afinidad de estas estructuras provisionales, entre otros factores, podría explicar dicha semejanza.<sup>49</sup> Lo que sí podemos verificar es que el diseño de custodias procesionales conoce desde 1600 un paulatino abandono del experimentalismo arquitectónico que había caracterizado a los grandes maestros del siglo XVI. Este fenómeno promovió una lógica y amplia difusión de modelos uniformados y convencionales que pueden explicar la proximidad formal señalada.<sup>50</sup> Puede, en fin, que esta evolución se verificara en ambos campos artísticos simultáneamente, pues sabemos que la penuria económica de la época obligó en muchos casos a reutilizar elementos anteriores en las fiestas fúnebres y a prescindir incluso de montajes arquitectónicos, como ocurrió en Sevilla con las exequias del Infante Don Carlos en 1632 y del Príncipe Don Baltasar Carlos Manuel en 1646.<sup>51</sup>

La relación entre la orfebrería y la arquitectura efímera se revela en algún caso no a través de modelos planimétricos o compositivos concretos, sino en detalles estructurales que, alejados en su uso de la tectónica real, parecen compartir orfebres y creadores de organismos provisionales, liberados de las ataduras funcionales que afectan a los edificios monumentales. Un curioso ejemplo de lo que decimos lo constituye un tipo peculiar de bóveda transparente que se resuelve exclusivamente con las cimbras que formarían su armazón, es decir, obviando la plementería necesaria para cubrir el espacio.

Al estudiar el Monumento Pascual de Sevilla, el profesor Lleó quedaba un tanto desconcertado ante la cubrición de su cuerpo de remate mediante lo que Messia de la Cerda llamaba *serchas transparentes*.<sup>52</sup> (véase Fig. 4) En realidad, el sistema estaba muy unido a los métodos compositivos de la arquitectura en plata. De hecho, la Custodia

48 Estas escaleras, inusuales en las custodias, acreditan, en nuestra opinión, que los orfebres toledanos estaban muy influidos por las soluciones del arte efímero.

49 Pese a todo, algunos datos atentan contra la hipótesis expuesta, como es el caso de las reconstrucciones gráficas de los túmulos sevillanos de este momento realizadas a partir de descripciones, que no coinciden con la estructura ni de la custodia sevillana ni de las toledanas. Véase TEJEDOR CABRERA, Antonio y BAENA GALLÉ, José Manuel : "Cuatro túmulos reales sevillanos del siglo XVII", en *Rito y Fiesta...*, op. cit., págs. 082-100. Sin embargo, creemos que el modelo de estas custodias, como hemos visto para el caso sevillano, sería anterior, correspondiendo al último cuarto del siglo XVI. Por lo demás, la cuestión es aún más compleja, pues algunas fórmulas del alzado (como las serlianas simples) parecen estar más en relación con los diseños de andas, sagrarios y tabernáculos de madera, como ya señalamos en la Custodia del Salvador de Sevilla (véase nota 44).

50 Sobre este asunto hemos tratado en nuestra tesis doctoral, VARAS RIVERO, Manuel : *Diseño y modelos arquitectónicos en la orfebrería religiosa de Andalucía Occidental (1550-1650)*, Tesis doctoral inédita, Sevilla, 2006, págs. 236-254.

51 , TEJEDOR CABRERA, A. y BAENA GALLÉ, J. M. : "Cuatro túmulos...", op. cit., págs. 092 y 097. Esta tesis es apuntada por Baena Gallé al poner de relieve la escasa inventiva del arte efímero en el siglo XVII. BAENA GALLÉ, José Manuel : *Exequias reales en la Catedral de Sevilla durante el siglo XVII*, Sevilla, 1992, pág. 64.

52 LLEÓ CAÑAL, V. : "El Monumento de la Catedral de Sevilla...", op. cit., págs. 105-106; MESSIA DE LA CERDA, R. : *Discursos festivos...*, op. cit., pág. 20/6ro.

de la Catedral de Sevilla de Juan de Arfe, ejecutada de forma paralela al monumento entre 1580 y 1587 y destinada a figurar en él durante la Semana Santa, se remataba con una bóveda semejante. Juan de Arfe, en lugar del modelo de paños del monumento opta por una bóveda semiesférica, adaptada a la planta circular, a la que llama en su tratado *dombo o media naranja transparente*.<sup>53</sup> (Fig. 7) La afición de los plateros del Norte peninsular a este sistema es evidente por esas fechas, pues además de su empleo por Arfe en la custodia sevillana y en su modelo gráfico de *andas dóricas* de la *Varia*, aparece en un número no pequeño de custodias finiseculares.<sup>54</sup>

Pero el uso de bóvedas transparentes ya venía registrándose anteriormente en las microarquitecturas de plata. Al tercer cuarto del siglo XVI pertenece un relicario en forma de templete de la Catedral de Sevilla que llega a coronarse hasta por tres *dombos* o cupulitas con *serchas*.<sup>55</sup> Está claro que la fórmula era, por tanto, habitual en el diseño de los orfebres, y muy probablemente constituye una evolución de los remates bulbosos y transparentes que coronaban las custodias tardomedievales y algunas del Primer Renacimiento.<sup>56</sup> Así, al menos, parece indicarlo su naturaleza, más cercana a la mecánica de las bóvedas góticas que a la tectónica renacentista. De nuevo, sin embargo, aparece el arte efímero interfiriendo en lo que parece el limpio discurrir de un recurso exclusivo de los plateros, pues el catafalco levantado en Bruselas a la muerte de Carlos V en 1559, a modo de capilla ardiente medieval, componía la pirámide de luces de su túmulo con candelabros cuya estructura se basaba en la acumulación de pequeñas e idénticas semiesferas transparentes. (Fig. 8) Todo ello permite deducir que la cubierta transparente era un recurso ambivalente de posible origen medieval, muy desarrollado por plateros y otros oficiales dedicados al metal y que el autor del monumento sevillano pareció adoptar estimulado por la tradicional ductilidad de sus usos previos y por el ejemplo directo que le ofrecía la gran custodia sevillana de Juan de Arfe, ejecutada de forma paralela al monumento.

---

53 ARFE Y VILLAFANE, Juan de : *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, Sevilla, 1585-1587, Libro Cuarto, Título Segundo, Cap. Primero, pág. 23v. (ed. facsímil en dos tomos con estudios introductorios de Antonio Bonet Correa, Madrid, 1974 –*Libros I y II*– y 1978 –*Libros III y IV*–).

54 Puede verse, entre otras, en la Custodia de la Catedral de Palencia, obra de 1581-85 de su discípulo y amigo Juan de Benavente y en algunas ejecutadas hacia 1600 como las de la Cofradía de San Lázaro, hoy en la Catedral de Palencia, la Catedral de Tuy (Pontevedra) y la Catedral de Orense. Todas ellas muy relacionadas con los modelos derivados de la escuela vallisoletana. BRASAS EGIDO, J. C. : *La platería vallisoletana...*, op. cit., págs. 141-143; HERNMARCK, C. : *Custodias procesionales en España*, op. cit., págs. 180,181 y 186-191.

55 Nos referimos al Relicario de San Pedro. Aparece en SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús : *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, Tomo I, pág. 152.

56 Como las que pueden apreciarse en las custodias de Enrique de Arfe y Francisco Becerril.

## ESTRUCTURAS DE TEMPLETE O BALDAQUINO

Asunto complejo para el estudio por la versatilidad de su empleo, el modelo de templete o baldaquino parece que conoció en España un menor desarrollo durante el Quinientos en su aplicación a custodias, túmulos y monumentos. Curiosamente, uno de los primeros túmulos arquitectónicos españoles, el diseñado por Pedro Machuca en Granada por la muerte de la Emperatriz Isabel de Portugal en 1539, fue de este tipo. Al margen de su excepcionalidad, para esas fechas, en la aplicación correcta de la gramática clásica, su estructura, templete cuadrado con columnas y cubrición de gradas para las luces, evidencia el origen del modelo : las capillas ardientes medievales en forma de baldaquino, ahora traducidas al lenguaje de la Antigüedad.<sup>57</sup> La conformación del tipo, por tanto, resulta muy diferente de la del túmulo en forma de torre y se relaciona más directamente con el procedimiento seguido en Italia.<sup>58</sup> Sus consecuencias, por lo que sabemos, fueron escasas en las exequias españolas del siglo XVI, pronto decantadas hacia el esquema turriforme.<sup>59</sup>

Tampoco se dio en los plateros de la época una atracción clara hacia este tipo de estructura en el diseño de custodias procesionales. No obstante, surgió en el Quinientos una tipología suntuaria, las andas, destinadas a cobijar la custodia en procesión, cuya estructura simple de un solo cuerpo con remate si parece susceptible de parangón con los túmulos de templete. El prototipo y uno de los escasos ejemplos conocidos del siglo XVI lo ofrecen las Andas del Ayuntamiento de Madrid, ejecutadas por Francisco Álvarez en 1568.<sup>60</sup> Aunque su forma de simple y traslúcido templete cuadrado rematado por un edículo circular bien podría asociarse a algún organismo efímero, desconocemos un modelo concreto susceptible de relación. Lo mismo podemos decir de la custodia procesional, basada en el mismo esquema de templete, que Álvarez creó cinco años más tarde para esas andas.<sup>61</sup>

57 Véanse GÓMEZ MORENO, Manuel : *Las Águilas del Renacimiento español*, Madrid, 1983 (1ª ed. : 1941), págs. 117-118, docs. XXIX y XXX; BONET CORREA, A. : “Túmulos...”, op. cit., págs. 57 y s.s.

58 Un pequeño resumen sobre los túmulos italianos del Renacimiento puede verse en PÉREZ ESCOLANO, Víctor : “Los túmulos de Felipe II y de Margarita de Austria en la Catedral de Sevilla”, *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1977, nº 185, págs. 151-152.

59 Como excepción conocida, el Monumento Pascual diseñado por Hernán Ruiz III antes de 1577 para la Catedral de Córdoba, tal y como puede verse hoy, cortado en su sección para servir como retablo, responde al modelo de templete cupulado. Véase NIETO CUMPLIDO, Manuel : *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, págs. 454-455. Aparte de su planta cruciforme, típica de la época, no hemos hallado en la orfebrería cordobesa coetánea o posterior similitudes estructurales.

60 HERMARCK, C. : *Custodias procesionales...*, op. cit., págs. 24 y 41-42; MARTÍN, Fernando A. : “Catálogo”, en V.V.A.A. : *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, 2000, nº 80, pág. 218. Se ha señalado que su traza tal vez fue obra del italianizado arquitecto Juan Bautista de Toledo, véase CRUZ VALDOVINOS, José Manuel : *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Madrid, 2004, págs. 72-77.

61 El modelo, que apenas tuvo desarrollo en España, ha recibido la denominación de “custodia-andas”, véase SANZ SERRANO, Mª Jesús y HERNÁNDEZ NÚÑEZ, Juan Carlos : “Las

Sin embargo, esa relación debió existir y así lo demuestran las peculiares andas ejecutadas en 1575 por el orfebre, vecindado en Sevilla, Juan Tercero para la Iglesia de Santa María Coronada de Medina Sidonia (Cádiz).<sup>62</sup> De estilo arcaizante, están formadas por un templete cuadrado apoyado sobre grandes columnas abalaustradas y cubierto por un extraño chapitel en forma de trapecio truncado con superficies curvas sobre el que descansa una pequeña linterna rectangular (Fig. 9).

Es muy evidente el parentesco de la estructura y el sistema de cubrición de la pieza con las fórmulas funcionales de los túmulos funerarios, en forma de baldaquino, de origen medieval. La anómala cubierta parece un trasunto de las pirámides ardientes destinadas a cirios y candelabros, disponiéndose incluso sobre ella una decoración de tornapuntas que evoca el perfil ascendente de las hileras de luces de los catafalcos. Pese a desconocer un modelo efímero concreto de inspiración, sabemos por un dibujo anónimo de la Biblioteca Nacional, algo posterior a la obra de Tercero, que los túmulos de templete adoptaban en esa época bóvedas de paños como soporte para los cirios, de forma idéntica a las andas que comentamos (Fig. 10).

Como ocurriera con las *serchas transparentes*, aunque en sentido contrario (ahora el motivo parece transferirse del arte efímero a la orfebrería), volvemos a encontrar procedimientos polivalentes que se revelaban idóneos para el diseño arquitectónico de plateros y creadores de túmulos. Los métodos de composición en ambos campos de la creación, por tanto, mostraban una estrecha conexión y prueban el acertado juicio del profesor Lleó Cañal acerca del “proceso de incidencias recíprocas” en el que se inscribían y sobre el que hemos intentado aportar algunos datos e ideas con estas páginas.<sup>63</sup>

---

custodias-andas en el siglo XVI. Los modelos y su difusión”, *Estudios de Platería*, Murcia, 2005, págs. 525-539.

62 GESTOSO Y PÉREZ, José : *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1900, Tomo II, pág. 332; V.V.A.A. : *Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1989, Vol V, págs. 368-370. La convivencia de motivos decorativos “al romano” y manieristas, parece indicar una intervención posterior en la pieza.

63 LLEÓ CAÑAL, V. : “El Monumento de la Catedral de Sevilla...”, op. cit., pág. O46, nota 24 (citamos esta vez por la versión revisada del artículo incluida en la obra *Rito y Fiesta*...-véase nota 36-)



Fig. 1. Custodia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla). Francisco de Alfaro, 1575-1581.

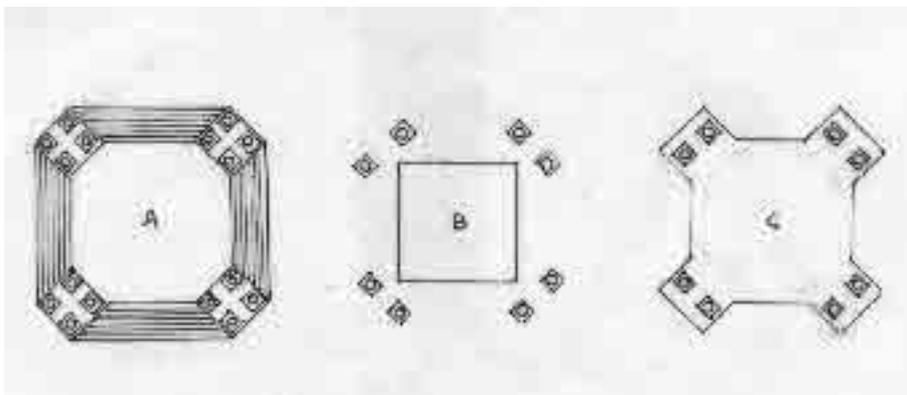


Fig. 2. A) Planta del primer cuerpo del Túmulo de Carlos V levantado en la Catedral de Sevilla, Hernán Ruiz el Joven, 1558 (según la reconstrucción ideal de Alberto Oliver en Alfredo J. Morales : “Gloria y honras de Carlos V en Sevilla”, *Seminario sobre arquitectura imperial*, Granada, 1988, pág. 153.). B) Esquema planimétrico del primer cuerpo del Túmulo de la Reina Isabel de Valois erigido en la Catedral de Sevilla, Hernán Ruiz el Joven, 1568. C) Planta del primer cuerpo de la Custodia de Marchena.



Fig. 3. Custodia-sagrario de la Iglesia de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> de Consolación de Azuaga (Badajoz). Cristóbal Gutiérrez, hacia 1572-1575.

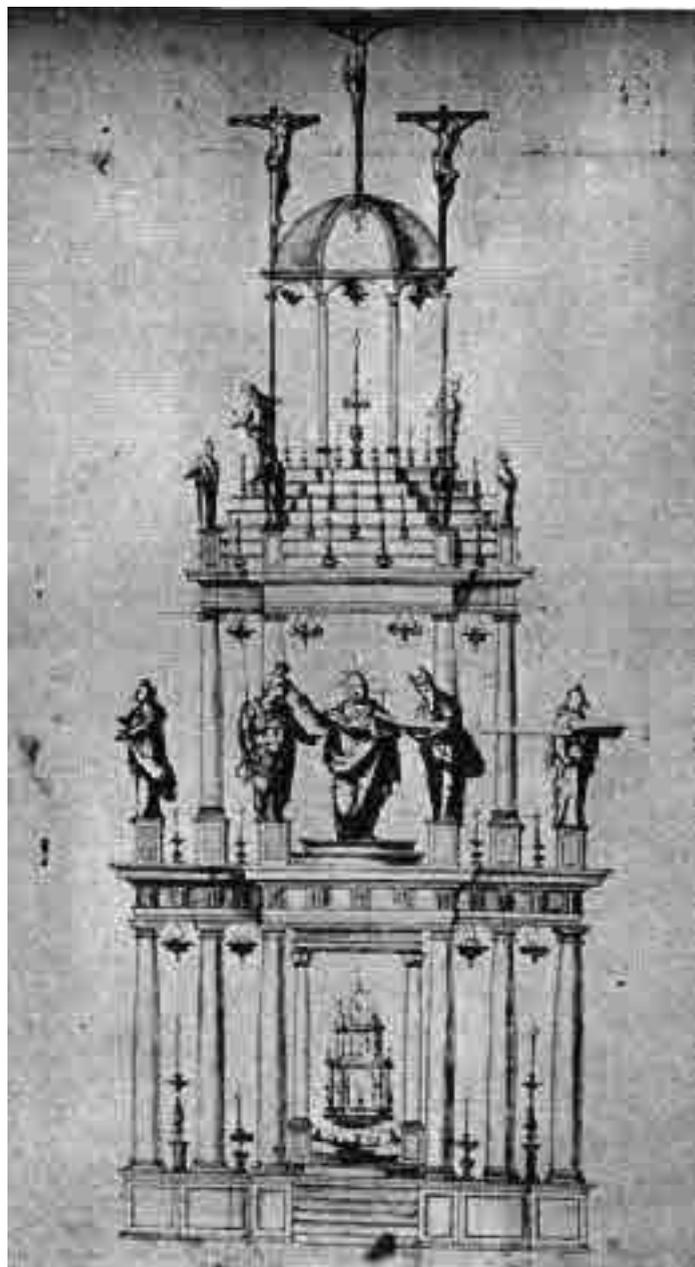


Fig. 4. Monumento de Semana Santa de la Catedral de Sevilla. Atribuido a Asensio de Maeda, hacia 1584-1594 (dibujo incluido en el manuscrito de Reyes Messía de la Cerda de 1594).



Fig. 5. Custodia de la Hermandad Sacramental de la Iglesia del Salvador de Sevilla. Miguel Sánchez, 1612-1621.

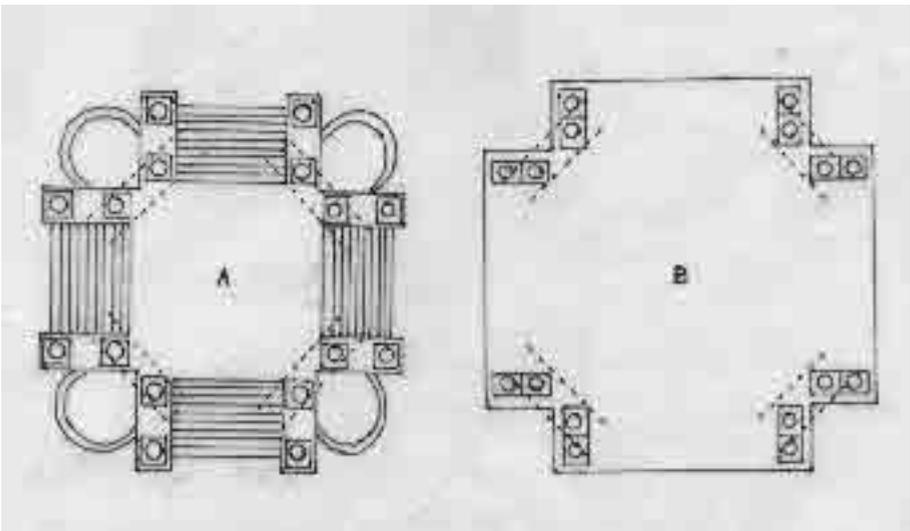


Fig. 6. A) Planta del primer cuerpo del Monumento de Semana Santa de la Catedral de Sevilla atribuido a Asensio de Maeda (a partir del dibujo de Lucas Valdés de 1695). B) Planta del primer cuerpo de la Custodia del Salvador de Sevilla (las líneas intermitentes de ambos dibujos indican el perfil de los entablamentos).



Fig. 7. Custodia de la Catedral de Sevilla, detalle de la bóveda transparente que remata el conjunto. Juan de Arfe y Villafañe, 1580-1587 (grabado incluido en el tratado *De Varia Commensuracion...* -Juan de Arfe, 1587-)



Fig. 8. Túmulo del emperador Carlos V levantado en Bruselas en 1558 (grabado de 1559)

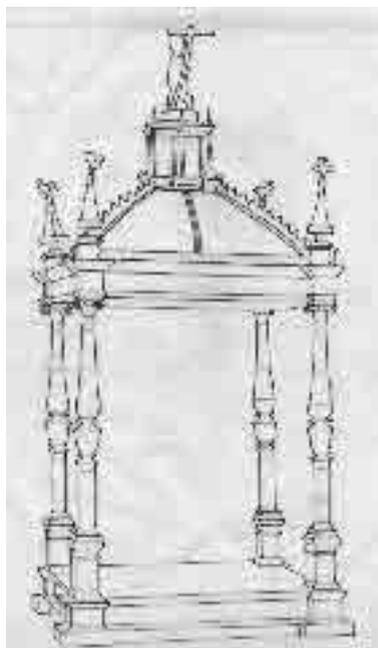


Fig. 9. Andas de la Iglesia de Sª Mª Coronada de Medina Sidonia (Cádiz). Juan Tercero, 1575.

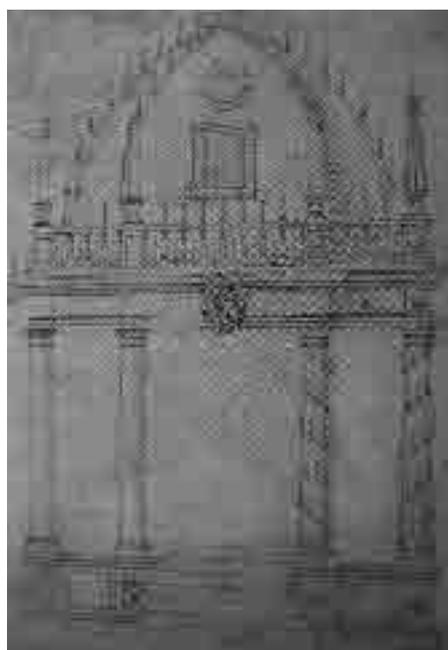


Fig. 10. Proyecto de túmulo funerario. Anónimo, hacia fines del siglo XVI o principios del XVII (Biblioteca Nacional).