

# FRANCISCO DE ALFARO Y LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA: LAS CUSTODIAS PROCESIONALES DE MARCHENA, ÉCIJA Y CARMONA

POR MANUEL VARAS RIVERO

La influencia de los tratados de arquitectura en los orfebres españoles de la segunda mitad del siglo XVI es cada vez un asunto más claro entre los especialistas. En este trabajo aportamos un análisis detenido de la notable incidencia de la teoría italiana en las primeras custodias procesionales del platero Francisco de Alfaro. Con estas obras fundamentales, la orfebrería andaluza inicia tempranamente, en la década de los 70, el camino fructífero del Manierismo miguelangelesco aplicado a las microarquitecturas de plata.

The influence of Architecture Treatises on Spanish silversmiths of the second half of the Sixteenth Century is every day held in greater esteem by the specialists. In this essay we contribute to a detailed analysis of the great impact of Italian theory on the first procession monstrances of the Cordovan silversmith Francisco de Alfaro. With these basic works Andalusian silversmithing begins early, during the seventies, the profitable way to Michelangelo mannerism applied to the silver microarchitecture.

La figura excepcional del orfebre Juan de Arfe y Villafañe y la insólita elaboración en pleno siglo XVI de su tratado *De Varia Commensuracion*, han promovido una conciencia muy clara entre los historiadores de la importancia enorme que los tratados de arquitectura tuvieron en el diseño de nuestra orfebrería bajorrenacentista. Las principales investigaciones sobre este tema han girado, como es lógico, en torno a la obra teórica y práctica de Juan de Arfe. Ya en los años 70 y 80 del siglo XX, Bonet Correa, Hemmarck o Sanz Serrano subrayaron aspectos fundamentales relativos a este asunto.<sup>1</sup>

---

1. BONET CORREA, ANTONIO: Introducciones a las ediciones facsímiles de la *Varia Commensuracion* de Juan de Arfe, Libros I y II, Madrid, 1974 y Libros III y IV, Madrid, 1978, recogidas posteriormente en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Cátedra, Madrid, 1993. SANZ SERRANO,

En fechas recientes el manejo de la teoría italiana por parte del orfebre leonés ha sido reseñado por Heredia Moreno.<sup>2</sup>

Sobre la menos estudiada figura del cordobés Francisco de Alfaro sólo en los últimos años se han hecho incursiones relativas a las ideas arquitectónicas de sus piezas. Cruz Valdovinos, Sanz Serrano, García León o Mejías Álvarez han estudiado la significación de sus estructuras tectónicas<sup>3</sup>. Es asimismo interesante el estudio de las fuentes teóricas empleadas por Alfaro en la Custodia de Marchena desarrollado por Ravé Prieto.<sup>4</sup> El presente texto pretende profundizar en las raíces teóricas de la obra de Alfaro, centrándose en sus grandes obras de juventud: las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona, obras ejecutadas entre mediados de los años 70 y mediados de los 80 del siglo XVI.

Las grandes piezas citadas están concebidas por entero bajo los temas estéticos de la tratadística italiana, demostrando su autor un manejo suelto e inventivo del léxico clásico matizado por el fuerte manierismo que por esas fechas difunde en Europa la teoría arquitectónica. Francisco de Alfaro abre, junto a plateros como Ballesteros el Joven o Rodrigo de León, con el diseño de estas custodias, la senda del Manierismo en la platería andaluza y, dada la precocidad temporal y la novedad de sus formas, se sitúa entre los precursores de la nueva estética en España desarrollando y modernizando los temas teóricos ya apuntados a finales de los 60 en el Norte por Francisco Álvarez o Juan de Arfe en sus custodias de Madrid y Ávila.<sup>5</sup>

No es extraño que la asimilación de los teóricos italianos adquiera entre los orfebres andaluces (aquellos relacionados con los centros sevillano y cordobés fundamentalmente) tan pronta definición. La difusión de Serlio en esas ciudades a partir de la abundante obra de Hernán Ruiz II en la década de los 60 y la posterior incorporación –desde los 70– de la temática vignolesca o incluso palladiana en el campo de los retablos desde las intervenciones de Jerónimo Hernández y sus seguidores, configuraron un ambiente estético propicio y muy sugestivo para los plateros locales más despiertos o mejor relacionados.<sup>6</sup> El manejo de tratados por Francisco de Alfaro está sin duda

M<sup>a</sup> JESÚS: *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla*, Diputación, Sevilla, 1979. HERNMARCK, CARL: *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987.

2. HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> DEL CARMEN: “Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 2003, Octubre-Diciembre, Vol. LXXVI, n<sup>o</sup> 304.

3. CRUZ VALDOVINOS, J. MANUEL: *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992. SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> JESÚS: “Dibujos de platería”, en V.V.A.A., *Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz. Estudios*, Sevilla, 1998, “La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico”, *Estudios de platería*, Murcia, 2002. GARCÍA LEÓN, GERARDO: *Écija y el culto a la Eucaristía*, Ayuntamiento, Écija, 2002. MEJÍAS ÁLVAREZ, M<sup>a</sup> JESÚS: *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*, Carmona, 2000.

4. RAVÉ PRIETO, J. LUIS: *Arte religioso en Marchena. Siglos XV al XIX*, Marchena, 1986.

5. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “De las platerías castellanas a la platería cortesana”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, Zaragoza, 1983, Tomo XI-XII, págs. 6 y s.s. HEREDIA MORENO, M<sup>a</sup> C.: “Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio”, op. cit., págs. 373 y s.s.

6. Véanse entre otras obras NAVASCUÉS PALACIO, PEDRO: “El Manuscrito de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1971, n<sup>o</sup> 175. MORALES, ALFREDO J.: *Hernán*

condicionado, como veremos en detalle, por la impronta inevitable del gran arquitecto cordobés y del escultor castellano establecido en Sevilla.

Las custodias procesionales de San Juan Bautista de Marchena (1575-1581), Santa Cruz de Écija (1578-1586) y Santa María de Carmona (1579-1584), constituyen en conjunto el desarrollo de una misma idea estética que se depura progresivamente. Ejemplifican el temprano proceso de asimilación de la teoría arquitectónica en la orfebrería española en su primera etapa, antes de la difusión de la estética merinense de los años 80, añadiendo temas formales manieristas novedosos de gran trascendencia posterior. De ahí procede nuestro interés por estas grandes obras iniciales del artista cordobés.

En efecto, Francisco de Alfaro (Córdoba, hacia 1548- Toledo, 1610), formado con su padre, Diego de Alfaro, en Córdoba y establecido en Sevilla en 1572 como maestro independiente,<sup>7</sup> sorprende al ejecutar encargos complejos como las custodias de Santa Ana de Sevilla (desaparecida) en 1574 y de San Juan de Marchena en 1575, después de una producción modesta conocida documentalmente.<sup>8</sup>

En la custodia de Marchena, diseñada ya a principios de 1575 tal y como especifica el contrato,<sup>9</sup> Alfaro inaugura el modelo piramidal de tres cuerpos –ochavado los dos primeros y circular el tercero– y la estructura que repetirá en las piezas de Écija y Carmona. En ellas y más allá de la enorme personalidad del entramado arquitectónico, que será objeto de análisis en otra ocasión, se sintetiza la sintaxis manierista de los tratados de arquitectura, asimilada de una forma ecléctica y a través de cauces diversos.

El rasgo más llamativo desde el punto de vista compositivo es la aplicación tridimensional en el primer cuerpo de estas custodias del motivo triunfal –arco enmarcado por parejas de columnas– (Figs. 1 y 2). La elección del arco de triunfo como sintagma articulador se salía completamente de la tradición en la organización de custodias, pues hasta ese momento el tema albertiano extraído del Coliseo de Roma se erigía como la fórmula más adecuada desde las primeras custodias platerescas.<sup>10</sup> La idea compositiva de Alfaro procede sin duda de la obra teórica de Sebastiano Serlio, aunque

---

Ruiz el Joven, Madrid, 1996. PALOMERO PÁRAMO, JESÚS MIGUEL: *El retablo sevillano del Renacimiento. análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983.

7. RAMÍREZ DE ARELLANO, RAFAEL: “Artistas exhumados”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1902, Año X, nº 114-116, pág. 196. VALVERDE M. y RODRÍGUEZ, Mª J.: *Platería cordobesa*, Córdoba, 1994.

8. Los escasos datos documentales sobre la custodia de Santa Ana fueron dados a conocer por GESTOSO PÉREZ, J.: *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1900, Tomo II, pág. 131. La producción anterior a la custodia de Marchena aparece en RAVÉ PRIETO, J. L.: *Arte religioso en Marchena...*, op. cit., págs. 29 y 39.

9. Publicado por RAVÉ PRIETO, J. L.: *Ibidem*, págs. 85-86.

10. Las tentativas de aplicar el lenguaje renacentista al esquema gótico heredado de Enrique de Arce quedaron resueltas con el sintagma albertiano, cuya sintaxis –arco sobre pilar y dintel sobre columnas o semicolumnas– se introdujo en cada una de las caras del cuadrado o el polígono de base. Con ello se aplicaba a las tres dimensiones el esquema bidimensional que era habitual en numerosas portadas de piedra del Primer Renacimiento.



Fig.1.Custodia de Marchena. Estructura de arco de triunfo.

probablemente el estímulo más directo fuese hallado por el orfebre en la obra del arquitecto Hernán Ruiz el Joven. El *Libro III* del boloñés ofrecía de manera muy directa numerosos ejemplos antiguos del tema, mostrando gran semejanza compositiva con la custodia de Marchena el Arco del Castel Vecchio de Verona y su gran arco central, sus vanos laterales coronados por frontones y los huecos superiores rectangulares<sup>11</sup> (Fig. 3). Asimismo, el llamado *Libro Extraordinario* de Serlio, dedicado al diseño de portadas, ofrecía algunos modelos basados en el arco triunfal. Entre las llamadas portadas “delicadas” con ese tema, la número XI, con edículos laterales, presenta una organización muy similar a la empleada por Alfaro.<sup>12</sup> Que el orfebre conocía estas obras teóricas de Serlio en Sevilla, no sólo

lo manifiesta su producción claramente, sino que encuentra fundamento en la enorme difusión que el *Tercer y Cuarto Libro*, traducción española aparecida en 1552 y vuelta a editar en 1563 y 1573, y el *Libro Extraordinario*, sin necesidad de traducción por su escaso contenido textual, tuvo en la ciudad, verdadero centro de distribución editorial promovido por el comercio americano y de serlianismo a partir sobre todo de la amplia labor constructiva de Hernán Ruiz el Joven.<sup>13</sup>

11. SERLIO, SEBASTIANO: *Tercer y Cuarto Libro de Arquitectura*, Toledo, 1563, pág. 65.

12. SERLIO, SEBASTIANO: *El Sexto Libro*, en *Todas las obras de arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio*, ed. facsímil introducida por Carlos Sambricio, Oviedo, 1986, Tomo II, pág. 23. Citamos por la edición completa de toda la obra serliana realizada en Italia en 1600 en la que el *Libro Extraordinario* –aparecido en Lyon en 1551– pasó a ser el *Libro VI*.

13. Entre los libros enviados a América desde Sevilla, muchos eran tratados de arquitectura y así lo demuestra la documentación correspondiente al último tercio del siglo XVI. La circulación de este tipo de textos, por tanto, debió ser abundante en la ciudad. Véase TORRE REVELLO, JOSÉ: “Tratados de arquitectura utilizados en Hispanoamérica (siglos XVI a XVIII)”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, 1956, Vol. VI, nº 1, págs. 3-23. Sobre la pronta difusión de Serlio en la ciudad véase MORALES, ALFREDO J., “Modelos de Serlio en el arte sevillano”, *Archivo Hispalense*, Sevilla, 1982, nº 200, Tomo LXV, págs.149-161.

El doble magisterio Serlio-Hernán Ruiz el Joven salta a la vista al comprobar cómo Alfaro resuelve, de forma definitiva, en las custodias de Écija y Carmona el remate de las columnas pareadas de base por medio de frontones, sustituyendo la organización escultórica de Marchena y definiendo un organismo plenamente arquitectónico (Fig. 4). La culminación de soportes pareados con frontones u otros motivos formales derivados de ellos aparecía con asiduidad en los diseños de portadas, tanto de obra rústica como delicada, del *Libro Extraordinario* y así se muestra entre otros ejemplos en las portadas rústicas XIII y XVI o en las "delicadas" XV y sobre todo, por la exacta similitud con la fórmula de Alfaro, en la portada X (Fig. 5). No obstante, como confirmación o, en caso contrario, como estímulo primerizo, Alfaro ya contaba con algunos ejemplos reales de ese formulismo en algunas portadas cordobesas de Hernán Ruiz II, como las del Palacio de los Páez de Castillejo o la de la iglesia de San Mateo de Lucena, correspondientes a su primera época. Más allá de este detalle formal, los experimentos en torno a la portada de tipo triunfal del arquitecto cordobés, materializados en numerosas obras de piedra o ladrillo y en diseños de su famoso *Manuscrito*, debieron actuar decididamente en la formación del orfebre y familiarizarlo con esa temática compositiva de la Antigüedad.<sup>14</sup>

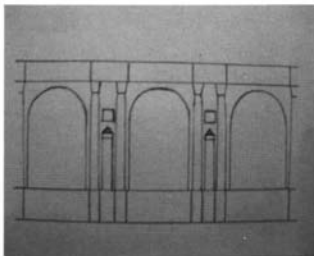


Fig. 2. Custodia de Marchena. Esquema del primer cuerpo.



Fig. 3. Arco de triunfo. Sebastiano Serlio. *Libro IV*.

14. Sobre las portadas de Hernán Ruiz II puede consultarse el análisis monotemático de JIMÉNEZ MARTÍN, ALFONSO: "El Libro de las portadas", en V. V. A. A., *Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz, Estudios*, op. cit., págs. 237-256.



Fig.4. Custodia de Écija. Frontones sobre los soportes.

mármol y jaspes destinado al Sagrario, pieza extraordinaria por su monumentalidad que no llegó a finalizarse quedando inacabada en la década de los 80.<sup>16</sup> La parca descripción que nos queda nos lo dibuja como templete circular de varios cuerpos y columnas emparejadas, restando por saber si la afición del arquitecto por los temas triunfales no pudo quizás llevarle al empleo de la “travata rítmica” como base de su organización estructural e influir con ello la decisión estructural de Alfaro. Sorprendentemente, el tercer cuerpo de nuestras custodias asume la forma de un *tholos* o templete circular de columnas pareadas, fórmula original que de nuevo evoca las estructuras intuitas de ese gran tabernáculo de Hernán Ruiz II que, dadas sus dimensiones y novedad, debió provocar, aún sin terminar, un gran impacto en la Sevilla de entonces.

Como ya indicó Ravé Prieto, la estructura cónica con la que Alfaro remató sus piezas procede de la Giralda.<sup>17</sup> En realidad, el diseño de Hernán Ruiz el Joven para la culminación del famoso campanario es una recreación de la linterna que Bramante

La concatenación de arcos triunfales en tres dimensiones sobre la planta ochavada de estas custodias genera una versión particular del motivo albertiano denominado “travata rítmica”, motivo que Alfaro bien pudo tomar del *Libro III* de Serlio donde se representaba la Galería del Belvedere de Roma, obra de Bramante. El sistema sucesivo de la “travata rítmica” comienza a emplearse en la arquitectura española avanzado ya el siglo XVI, aplicándose en Sevilla de modo peculiar en la fachada del Hospital de San Lázaro en una cronología incierta, aunque es de suponer avanzada, de esa centuria.<sup>15</sup> Tampoco sabemos con exactitud el modelo compositivo que Hernán Ruiz II utilizó en el diseño de 1565 del gran tabernáculo catedralicio de Sevilla de

15. MARÍAS, FERNANDO: *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pág. 427. MORALES, ALFREDO J.: “Modelos de Serlio en el arte sevillano”, op. cit., pág. 154.

16. MORALES, ALFREDO J.: *Hernán Ruiz el Joven*, op. cit., pág. 57, nota 88.

17. RAVÉ PRIETO, J. L.: *Arte religioso en Marchena...*, op. cit., pág. 30.

ideó para la cúpula de San Pedro de Roma, cuya imagen aparecía en el *Libro III* de Serlio.<sup>18</sup> Por lo tanto, Alfaro accedió al modelo por la doble vía de las realizaciones reales y de los libros teóricos. Su lenguaje depurado y abstracto en la materialización, sin embargo, corresponde al Manierismo postbramantesco y es de suma relevancia al avanzar, en este episodio de sus custodias, la estética que triunfará en la platería española de fines de siglo.

A simple vista puede apreciarse que las primeras custodias de Alfaro son organismos sometidos a las normas clásicas de la proporción basadas en el sistema de los órdenes. Con un poco más de observación, se comprobará que los órdenes, en lo que concierne a su morfología, delatan el magisterio del *Libro IV* de Sebastiano Serlio, la guía omni-



Fig. 5. "Portada delicada". *Libro Extraordinario*. Sebastiano Serlio.

presente en Sevilla desde Hernán Ruiz II. Si se añade algo más de detenimiento, puede verse la libertad con la que el orfebre los maneja. Sin embargo, Alfaro ha accedido a nuevas fuentes de raíz vigolesca que afectan sobre todo al canon de los soportes.

La columna corintia alcanza los diez módulos en las custodias de Marchena y Écija, mientras que en la pieza de Carmona el orden jónico alcanza una estilizada relación que ronda los once módulos. Más allá de una inversión manierista de las proporciones, más esbeltas en el jónico que en el corintio, Alfaro demuestra estar al corriente de los nuevos cánones vigolescos.

Pensamos, por otros indicios formales muy evidentes, que las nuevas modas manieristas llegan al orfebre a través de retablistas como Jerónimo Hernández o Pedro Díaz de Palacios, Maestro Mayor del Arzobispado por esos años. Sobre el primero de estos artistas sabemos que poseía una importante colección de libros y grabados que incluía las obras más novedosas procedentes de Italia. Los temas miguelangelescos caracterizaban al segundo, introductor del retablo romanista en Sevilla.<sup>19</sup> Con ambos

18. SEBASTIANO SERLIO: *Tercer y Cuarto Libro*, Libro Tercero, op. cit., pág. 21v.

19. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *Jerónimo Hernández*, Sevilla, 1981, págs. 39 y 43; *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, págs. 192-194 y 258 y s.s.

artífices, especialmente con el primero, Alfaro mantuvo una intensa relación contractual que forzosamente tuvo que ponerle en contacto con sus fuentes e ideas formales, apareciendo como fiador en la contratación de retablos fundamentales del periodo.<sup>20</sup>

Francisco de Alfaro, pese a las proporciones vigolescas, asimila el lenguaje de los órdenes de Serlio y plasma su morfología con gran pureza, dentro de la dificultad que para ello y en ese momento ofrecía el diseño de grandes custodias, siempre supeditadas al prestigio aún vigente de la decoración. El orden columnario del segundo cuerpo en las tres piezas y la depuración tectónica completa de la custodia ecijana (Fig. 4), con sus fustes canónicamente estriados y abocelados, son ejemplo de esa tendencia arquitectónica, propia del foco occidental andaluz con artífices como Ballesteros el Mozo o Rodrigo de León, que tanto contrasta con la predominante morfología retablística de los órdenes en la orfebrería castellana coetánea.

Alfaro, por otra parte, demuestra un manejo desprejuiciado y libre de la sintaxis serliana. La combinación de ortodoxias y arbitrariedades en la serie de sus custodias es una constante, mostrando en esto una actitud muy contraria a la visión estricta y normativa de un Juan de Arfe. El orden corintio puede sustentarse caprichosamente en basas áticas o sostener frisos convexos (Marchena) de igual modo que un orden jónico puede hacerlo sobre basas corintias (Carmona). Paralelamente, el orden arquitectónico puede responder a la más estricta normativa teórica, como ocurre en la torre ecijana, donde el corintio adquiere en los temples principales las formas desornamentadas y canónicas –fustes estriados y boceles– difundidas por el *Libro IV*. Iniciativa personal o imitación de actitudes observadas en arquitectos o retablistas, Alfaro, en cualquier caso, hace suyo un proceder que sólo bajo el conocimiento estricto de la norma puede desarrollarse.

El novedoso vocabulario arquitectónico desplegado por el orfebre en éstas sus primeras obras maestras, nos revela con claridad la consulta permanente de libros de arquitectura. En ellas se combina la estética serliana más clásica, la del *Libro IV*, con la manierista desarrollada en el *Libro Extraordinario*, añadiendo un repertorio formal más avanzado de estirpe miguelangelesca que Alfaro, consideramos, es el primero en aplicar con madurez en la platería española antes de la renovación de Francisco Merino. Veamos algunos ejemplos.

Alfaro siente una especial predilección por los sistemas mensulares en los entablamentos. La morfología de estos elementos ha abandonado ya el sentido clásico en el orfebre, a diferencia de Juan de Arfe que aún en la Custodia de Sevilla acude al modelo de la ménsula con acantos, y se decanta por la abstracción manierista. Aprendida sobre todo en las imágenes del *Libro Extraordinario*, el orfebre cordobés otorga un amplio desarrollo a esa tendencia del último Manierismo romano que aplica al diseño

20. Es el caso del tabernáculo de la iglesia de Nuestra Señora de Guillena (Sevilla) en 1578, perteneciente a la serie que ejecutó en los años 70 Hernández para parroquias del arzobispado sevillano. Asimismo, Alfaro aparece como tal en los documentos relativos a retablos tan decisivos como los del monasterio de las Dueñas (1581) y del monasterio de San Leandro (1582) de Sevilla. Obras todas desaparecidas. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *El retablo sevillano...*, op. cit., págs. 259, 265, 272 y 326.



las más originales abstracciones del orden dórico. Así, podemos apreciar el amplio uso de ménsulas acanaladas a modo de triglifos dóricos en los entablamentos y fachadas superiores de estas custodias, tema extraído de algunos diseños –chimeneas y frontispicios– del *Libro IV*.<sup>21</sup> Con ello, Alfaro refleja el ambiente de serlianismo manierista que en la arquitectura sevillana o cordobesa de los años 60 (véase la fachada de los Villalón en Córdoba, de Hernán Ruiz el Joven) y en el retablo de los 70 (el importante Retablo Mayor de San Mateo de Lucena–Córdoba–) comenzaba a manifestarse.

De Serlio, asimismo, extrae Alfaro el motivo manierista y abstracto de la pilastra concebida como estilizado triglifo coronado por dos puntos, elemento usado para articular los vanos de los *tholois* (Fig. 6). Estas modernas abstracciones del código clásico aparecen por primera vez dentro de la platería española, que sepamos, en la obra de Alfaro y sin duda las debió tomar del *Libro Extraordinario*, tal y como puede verse en las portadas “delicadas” IV y XVI<sup>22</sup> (Fig. 7).

El artífice cordobés debió imbuirse, como anotábamos anteriormente, de la estética abstracta manierista, derivada de Miguel Ángel y desarrollada por Vignola, en los ambientes retablisticos sevillanos y cordobeses. Más allá de la estructura arquitectónica del segundo cuerpo de estas custodias que lo delata con claridad o del empleo de frontones curvos y rotos que Alfaro toma de Jerónimo Hernández en su retablo de San Mateo de Lucena, se observan temáticas originales que ni siquiera es posible encontrar por esos años (la década de los 70) en los retablos.

Es el caso del uso infrecuente de ménsulas planas y de superficie lisa, a modo de incompletos triglifos de los que han desaparecido las estrías y en los que se conserva un número caprichoso de gotas. En la Custodia de Marchena aparecen sosteniendo frontones en las fachadas interiores y ostentan sólo un par de gotas en su parte inferior



Fig. 6. Custodia de Marchena. Detalle. Pilastra-triglifo

21. SERLIO, SEBASTIANO: *Tercer y Cuarto Libro*, Libro Cuarto, op. cit., pág. 36.

22. SERLIO, SEBASTIANO: *El Sexto Libro (Libro Extraordinario)*, op. cit., págs. 19v. y 25v.



Fig. 7. "Portada delicada". *Libro Extraordinario*. Sebastiano Serlio.

(Fig. 8). Diseño personal de Miguel Ángel, la ménsula plana puede verse ostentosa en la Puerta Pia de Roma, su difusión quedó en manos de dibujos y grabados, y sólo a partir de la década de los 90 aparece en las ediciones españolas de la *Regola delli Cinque Ordine d'Architettura* de Vignola. Es en esas ediciones de Caxesí donde por primera vez aparece en el libro de Vignola una imagen del motivo en el grabado XXXVIII dedicado a la Puerta del Campidoglio de Roma.<sup>23</sup> Es por tanto imposible que Alfaro extrajese esa fórmula de algún ejemplar italiano del Vignola en los años 70. Lo más probable es que la inspiración procediese de algún dibujo o grabado quizás en manos de Jerónimo Hernández o de algún artífice de su entorno.<sup>24</sup>

De cualquier forma, estos elementos indican la actualidad de las fuentes manejadas por el maestro cordobés. Todo parece señalar que la estética manierista más avanzada, la que procede de Miguel Ángel y Vignola, fue asumida por vías indirectas que derivan del ambiente retablistico, aspecto que no obstaculiza la valentía de Alfaro a la hora de ensayarla con evidente precocidad. No ocurre lo mismo con la influencia de Sebastiano Serlio, por mucho que actúen de intermediarios el ambiente artístico local y la difusión extraordinaria de la estética del boloñés que protagoniza Hernán Ruiz el Joven. Una prueba de la lección personal que Alfaro extrae de la consulta directa de tratados la encontramos en sus personales ensayos en torno a la disposición de la escultura exenta.

23. Perteneciente a una serie de grabados de puertas incorporado en esos años a la edición española de la obra de Vignola. En Italia, esos dibujos no aparecen en el tratado hasta la nueva edición de 1602. Véase MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A.: "Catálogo", en V.V.A.A., *El Escorial y la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1985, págs. 208-211.

24. Que el motivo era conocido en España lo demuestra Gaspar Becerra en su retablo de Astorga (León), donde emplea una versión particular del mismo, dibujado, sin duda, por el escultor en Italia.



Fig. 8. Custodia de Marchena. Detalle. Ménsula-triglifo lisa.

La serie de las custodias de Marchena, Écija y Carmona juega con soltura a la variación sobre un tema directamente tomado de las portadas de libros, especialmente de arquitectura. Nos referimos a la escenográfica disposición de figuras de bulto en los templete ochavados de base de las tres custodias. En ellas, las miguelangelescas figuras de profetas apoyadas sobre pedestales amensulados, método asimismo propio de los retablos romanistas, se sitúan dentro de los pórticos, al nivel de los soportes e incluso antepuestas a éstos últimos, según cada caso; aisladas o emparejadas (Fig. 9). Es decir, Alfaro exprime las posibilidades del juego de planos en la relación de las formas escultóricas con las arquitectónicas.

La fuente más cercana para este concepto teatral con figuras insertas o antepuestas la constituyen las portadas de libros. Bien pudo extraer Alfaro la idea de la portada que ilustra en 1545 el *Libro II* de Sebastiano Serlio, dedicado a la perspectiva, una



Fig. 9. Custodia de Marchena.  
Figuras sobre pedestales.

obra circulante por Sevilla como demuestra su manejo por Hernán Ruiz el Joven.<sup>25</sup> En ella, una figura alegórica sobre una ménsula antepuesta al pedestal flanquea cada lado del pórtico, situada en un plano anterior al de las columnas (Fig. 10). No obstante, el adelantamiento de figuras con respecto al plano arquitectónico, que es el modelo más atrevido seguido en la custodia de Marchena, se convierte en una constante de las portadas de libros del periodo manierista. Así puede verse en la edición príncipe de 1570 de *Quattro Libri dell'Architettura* de Andrea Palladio, una obra que Alfaro pudo conocer tempranamente a través de Jerónimo Hernández, o en ediciones ya posteriores a las piezas de Alfaro como las españolas de Vignola y Vitruvio de 1582.<sup>26</sup>

La solución de Marchena (resuelta ya en 1580 cuando la pieza estaba terminada) contiene gran novedad, pues supera la actitud más común de la época en la construcción de custodias de cobijar las imágenes de bulto en “capillas”. Por otra parte, Alfaro se atreve a plasmar una fórmula que sólo más tarde es asimilada por el retablo sevillano. Recordemos que las figuras comienzan a salir de sus cajas en los retablos sevillanos en 1592, con la maquinaria ejecutada por Juan de Oviedo el Mozo para la Iglesia de Cazalla de la Sierra (Sevilla), apurando el modelo de Becerra en Astorga, y que, ya en el Seiscientos, en el retablo de San Miguel de Jerez, Martínez Montañés culminaba esta idea en 1617.<sup>27</sup>

25. NAVASCUÉS PALACIO, P.: *El Libro de Arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, estudio y edición crítica, Madrid, 1974, págs. 19 y s.s.

26. El profesor Palomero Páramo ha puesto de manifiesto la influencia de la portada de la edición príncipe del Palladio en la obra retablistica de Jerónimo Hernández en la década de los 70 del siglo XVI y su trascendencia posterior en portadas de piedra sevillanas. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *Jerónimo Hernández*, op. cit., pág. 53.

27. PALOMERO PÁRAMO, J. M.: *El retablo sevillano del Renacimiento...*, op. cit., págs. 194, 354, 355 y 400-404.

La rica propuesta gráfica de Serlio, por último, ofrecía un campo amplio de repertorios decorativos que nuestro orfebre supo aprovechar y aplicar con suma personalidad, aunque su presencia quede contaminada por numerosos temas ornamentales asociados al grutesco. La mixtura del ornato es propia de estos años en los prestigiosos y lujosos armazones que eran en sí mismas las custodias procesionales, antes de la implantación, a partir de Merino sobre todo, de un nuevo sistema decorativo basado en la austeridad formal. Con la generación de Alfaro (Juan de Arfe, Juan de Benavente, Rodrigo de León o Ballesteros el Mozo) se altera en cierta medida el proceso de evolución de las custodias españolas. Si durante la primera mitad del Quinientos, las decora-

ciones se modernizan antes que las estructuras, la dirección se invierte a partir de estos orfebres francamente formados en el nuevo lenguaje arquitectónico de los tratados.

El uso de motivos ornamentales serlianos nunca es literal en Alfaro. Con frecuencia son transformados o tomados parcialmente, con el fin de adaptarlos, siempre con especial inventiva, a un espacio o forma determinados. En esto, como en otros asuntos, Alfaro muestra una asimilación casi natural de la actitud libre de Hernán Ruiz II, manifestando así una familiaridad en la interpretación de los temas libres que ya era tradicional en Sevilla o Córdoba.

Ravé Prieto ya detectó esta circunstancia al advertir la conversión de un modelo de basa serliano en pedestal corrido en la Custodia de Marchena.<sup>28</sup> Pero pueden hallarse más ejemplos de lo mismo. En las custodias de Écija y Carmona Alfaro al recrear el basamento del segundo cuerpo con fines funcionales, emplea un gran óvalo central como adorno centrado que procede directamente de algunos modelos de chimeneas de Serlio.<sup>29</sup> Lo que en el teórico es adecuado a una superficie sustentada, en Alfaro lo es para una sustentante, asumida la flexibilidad del adorno geométrico que Serlio



Fig. 10. *Libro II*. Sebastiano Serlio. Portada

28. RAVÉ PRIETO, J. L.: *Arte religioso en Marchena...*, op. cit., pág. 31.

29. SERLIO, SEBASTIANO: *Tercer y Cuarto Libro*, Libro Cuarto, op. cit., págs. 37, 47 y 66.

apunta en sus diseños como norma abierta. Mucho más original es la recreación completamente libre que Alfaro realiza en las pilastras interiores de Carmona de la decoración en forma de pilar abalaustrado que aparece en uno de los modelos de chimenea compuesta del *Libro IV*.<sup>30</sup> En las citadas pilastras, la forma de pilar desaparece, pero el método compositivo es similar e incluso parte de la composición vegetal también.

La geometría grabada a buril se apodera de los pavimentos siguiendo la tendencia a este tipo de composiciones, muy extendida en Sevilla, estimulada por los diseños de techos que Serlio incluyó al final de su *Libro IV*.<sup>31</sup> Sin embargo, las composiciones de Alfaro no se ajustan a una imitación exacta de esos diseños. En la custodia de Marchena el pavimento del cuerpo principal introduce un esquema radial y perspectivo, como el reflejo del intradós de una cúpula semiesférica, formado de cruces griegas, cuadrados y óvalos. A lo que más se parece es a un diseño de techo del folio 73 del *Libro IV* en el que las cruces griegas en lugar de cuadrados generan estrellas de 8 puntas. Un diseño muy parecido al de Alfaro y aplicado a una bóveda se encuentra en la Iglesia de Santo Domingo el Real de Toledo, obra de Diego de Velasco de Ávila el Mozo de 1570, por lo que las fuentes del modelo estaban muy difundidas a escala nacional por las mismas fechas.<sup>32</sup>

Gran originalidad muestra el orfebre en el diseño del pavimento en la Custodia de Carmona. En este caso, la composición radial y perspectiva queda organizada por rombos enmarcados por rectángulos. Tampoco en los diseños de artesonados de Serlio podemos hallar ese tema, pero sí aparece en su obra como motivo ornamental de sofitos de cornisas en entablamentos y frontones y en algún friso. El teórico boloñés lo toma del Teatro Marcelo y lo emplea sistemáticamente en sus diseños personales del *Libro IV*.<sup>33</sup> Alfaro, por tanto, ha tomado un motivo de aplicación lineal (frisos y cornisas) y lo ha transformado en una composición concéntrica, mostrando así un manejo flexible de los temas formales serlianos. La asimilación completa de esa práctica flexible en el empleo de las formas que el propio Serlio ejemplifica a lo largo de su obra teórica, la vuelve a manifestar Alfaro cuando decide tomar el mismo motivo –un gran rombo recuadrado por un rectángulo– como árida y geométrica decoración de unas simples jambas en la Custodia de Écija.

30. SERLIO, SEBASTIANO: *Ibidem*, pág. 65.

31. Sobre la amplísima difusión en Sevilla de composiciones serlianas basadas en la geometría concatenada de rombos, estrellas, cuadrados, polígonos y cruces, véase MORALES, ALFREDO J.: “Modelos de Serlio en el arte sevillano”, op. cit., págs. 155 y s.s.

32. Fernando Marías opina que procede de repertorios como el *Codex Escorialensis*, MARÍAS, FERNANDO: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1983, 4 Vols., Vol. I, pág. 384.

33. SERLIO, SEBASTIANO: *Tercer y Cuarto Libro*, Libro Cuarto, op. cit., págs. 22, 27, y 61. Como elemento de adorno en un friso aparece en la portada rústica nº XI del *Libro Extraordinario*, si bien sustituyendo el rectángulo por el cuadrado. SERLIO, SEBASTIANO: *El Sexto Libro (Libro Extraordinario)*, op. cit., pág. 8.

Las custodias de la primera época de Francisco de Alfaro muestran con claridad la asimilación bastante profunda de los tratados de arquitectura, un aspecto nuevo que la generación anterior de orfebres andaluces, la de su padre Diego de Alfaro, apenas había vislumbrado. Esta formación en los libros la comparten plateros andaluces coetáneos que inician sus carreras a principios de los 70, como Hernando de Ballesteros el Mozo o Rodrigo de León, aunque ninguno de ellos pudo aplicarla al proceso complejo de construcción de una custodia de asiento. Esta circunstancia sitúa a los artífices sevillanos y cordobeses del momento dentro de ese proceso general, y a la vez fragmentario, de asimilación teórica iniciado a finales de los años 60 en las más importantes escuelas del Norte peninsular. El escaso retraso en el citado proceso queda, en fin, matizado, por un desarrollo mayor en el empleo de fuentes avanzadas, lo que introduce a la orfebrería andaluza del momento por los cauces formales del último Manierismo romano.