

EL CULTO A LA EUCARISTÍA Y LAS CUSTODIAS BARROCAS EN LAS CATEDRALES ANDALUZAS*

CARMEN HEREDIA MORENO
Universidad de Alcalá

El origen del Sacramento y del culto a la Eucaristía mediante la celebración de la Misa se remontan a los comienzos de la Era Cristiana y a las palabras del propio Cristo durante el transcurso de la Última Cena inmediatamente después de bendecir el pan y el vino: «Haced esto en memoria de mí»¹. Pero los cultos eucarísticos y la liturgia correspondiente para exaltación del Santísimo fuera de la Misa se desarrollaron y adquirieron progresivo auge a lo largo de la Edad Media, a partir de las revelaciones de Santa Juliana del monte Cornillon en el 1246². Años después, tras el milagro ocurrido en el 1263 en la iglesia de Santa Cristina de Bolsena al brotar sangre de la hostia en el momento de la consagración, el pontífice Urbano IV instauró la festividad del Corpus Christi de manera definitiva en el 1264³. En el Concilio de Viena de 1311, Clemente V la declaró fiesta oficial para toda la Iglesia y, por último, Juan XXII instituyó la Procesión Solemne y la Octava del Corpus en el año 1316 con el objetivo fundamental de exponer el Sacramento a la adoración de los fieles⁴.

* Las figuras núms. 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 17, 18 y 24 proceden de «Andalucía Barroca. El fulgor de la plata». Las núms. 4, 14, 15 y 16 han sido cedidas por M^a Jesús Sanz Serrano. Las núms. 19, 20, 21, 22 y 23 proceden del proyecto «Ceremonias, tesoros y ajuares en las catedrales de la Monarquía Española y su repercusión en otras grandes iglesias», financiado por el Ministerio de Educación y Cultura. Dirección General de Enseñanza Superior. DGICYT. Código de referencia: HUM. 2005-5226.

¹ Mateo, 26, 26-28. Marcos, 14, 22-24. Lucas, 22, 19.

² L. Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 4, Barcelona, 1997, p. 216.

³ La fundación está documentada por la bula *Transiturus de hoc mundo* que comienza con estas expresivas frases: «Todos así, clérigos como seglares, canten con gozo y regocijo cantares de loor. Todos den a Dios himnos de alegría. ¡Cante la Fe, la Esperanza salte de placer y la Caridad se regocije! ¡Alégrese la Devoción! ¡Tenga júbilos el Coro! ¡La Pureza se huelgue! ¡Acuda cada cual con pronta voluntad y ánimo alborozado poniendo en ejecución sus buenos deseos y solemnizando la gran festividad que hoy se instituye!» Recogido por V. Lleó Cañal, *Arte y espectáculo. La fiesta del Corpus Christi en Sevilla en los siglos XVI-XVII*, Sevilla, 1975, p. 4.

⁴ Otras fechas y acontecimientos medievales importantes para el culto a la Eucaristía recoge F. Llamazares, «Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España», en *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, 2002, pp. 123 y ss.

La procesión se venía celebrando en algunas ciudades españolas desde las últimas décadas del siglo XIII, es decir desde antes de su establecimiento oficial por parte de la Iglesia⁵. En Aragón, por ejemplo, hay constancia de su existencia a partir de 1301⁶. En Sevilla las primeras referencias documentales se remontan más allá del año 1363⁷.

No obstante, el impulso definitivo para el auge de los cultos eucarísticos lo dio el Concilio de Trento⁸. En su sesión XIII, que tuvo lugar el 11 de octubre de 1551 bajo el título «Decreto sobre el Santísimo Sacramento de la Eucaristía», y en la XXII celebrada en la primavera de 1562, se definió el dogma de la Transubstanciación y se marcaron las directrices fundamentales de la doctrina: obligación de reservar el Sacramento en el sagrario, visita a los enfermos, asistencia y participación de los feligreses en las ceremonias litúrgicas, comunión frecuente, etc.⁹ Las conclusiones del Concilio se implantaron en España en las últimas décadas del siglo XVI a través de los sínodos diocesanos y de las constituciones sinodales, y se pusieron en práctica merced a las visitas pastorales que los visitadores de cada diócesis giraban periódicamente por las iglesias de sus respectivas jurisdicciones eclesiásticas para vigilar su cumplimiento y subsanar las deficiencias de las fábricas y de los ajuares litúrgicos. De acuerdo con la doctrina de Trento, se prestaba atención especial a la manera de guardar el Santísimo en el sagrario del altar mayor que, según los documentos contemporáneos, había de custodiarse en una «copita», «caja» o «cajita» y dentro de otra «custodia», «copa grande», «arqueta» o «cofre», en sustitución de los antiguos relicarios, alacenas y tabernáculos que en la Edad Media se solían ubicar en lugares poco destacados de las naves laterales de las iglesias¹⁰.

⁵ A. Gascón de Gotor, *El Corpus Christi y las custodias procesionales en España*, Barcelona, 1916, p. 6. M. Trens, *La Eucaristía en el arte español*, Madrid, 1952. J. Portus Pérez, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*, Madrid, 1993.

⁶ A. Durán y Sampere, «Corpus Christi», en *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, t. I, Madrid, 1972, pp. 631-633.

⁷ M. J. Sanz Serrano, «La procesión del Corpus en Sevilla. Influencias sociales y políticas en la disposición del cortejo», *Ars Longa*, núm. 16, 2007, p. 56.

⁸ Los decretos del Concilio los confirmó y promulgó Pío IV en 1564. En 1570 Pío V publicó el Misal Romano y, desde esta fecha en adelante, los decretos se fueron implantando en las diócesis españolas a través de las correspondientes Constituciones Sinodales.

⁹ I. López de Ayala, *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento*, Madrid, 1856, Sesión XIII, sobre todo los capítulos V y VI que tratan sobre «Del culto y veneración que se le debe dar» y sobre «Que se debe reservar el Sacramento en el Sagrario y llevar a los enfermos». El capítulo VIII invita a los creyentes a participar en los cultos eucarísticos y a comulgar con frecuencia.

¹⁰ Todas estas denominaciones así como los cambios y las novedades en el culto a la Eucaristía y en su correspondiente ajuar litúrgico a raíz de Trento están recogidos en C. Heredia Moreno, «De arte y de devociones eucarísticas: Las custodias portátiles», en *Estudios de Platería*. San Eloy 2002, Murcia, 2002, pp. 167 y ss.

Los decretos de Trento sobre la Eucaristía favorecieron también la creación o el desarrollo de las cofradías sacramentales. Por su importancia destacamos la de la Minerva, fundada en 1520 por el dominico Tomás Stella en la iglesia romana de Santa María sopra Minerva, aprobada por el pontífice Pablo III en el 1539 por la bula *Dominus Noster Jesus Christus* y sancionada finalmente durante el pontificado de Pío IV (1559-1565) con el apoyo de su sobrino Carlos Borromeo, que fue nombrado arzobispo de Milán en 1560. Sus prácticas piadosas se centraron en el rezo de las cuarenta horas para honrar a Cristo en su tumba desde el Jueves Santo hasta el Sábado de Gloria, es decir en la reserva eucarística del Monumento de Semana Santa, pero, en el año 1592, Clemente VIII las transformó en adoración perpetua ante el Sacramento expuesto en el altar, expandiendo estas ceremonias por toda la Cristiandad a lo largo del Barroco merced a su bula *Graves et diuturna*¹¹. Por lo que respecta a Andalucía, la existencia de una cofradía de la Minerva en Huéscar (Granada) está documentada desde 1544¹² y la de la Adoración Perpetua de Sevilla publicó sus estatutos en el año 1793, prueba del arraigo y de la persistencia de estas devociones a finales del siglo XVIII¹³.

La doctrina de la Eucaristía definida por Trento y el consiguiente auge de los cultos eucarísticos y de las cofradías sacramentales dieron lugar, durante la segunda mitad del siglo XVI y a lo largo del Barroco, a variadas ceremonias religiosas fuera y dentro de los templos, con la consiguiente necesidad de disponer de los ajuares litúrgicos adecuados, los cuales fueron adquiriendo riqueza y fastuosidad progresiva a tono con la mentalidad de la época, con la importancia de cada iglesia y con las exigencias de la liturgia y de las devociones eucarísticas propiciadas por la Contrarreforma¹⁴. Así fue como se generalizaron las custodias en sus múltiples acepciones de guardar y exponer y los copones para guardar las Formas consagradas, por su mayor capacidad que las tradicionales cajas o píxides¹⁵. El sagrario del altar mayor, de plata o al menos con el viso de plata, adquirió protagonismo progresivo y se convirtió en una estructura

¹¹ J. Castellort, «Restablecimiento de la cofradía de la Minerva», en *XXX Congreso Eucarístico Internacional. La eucaristía y la Paz*, vol. I, Barcelona, 1952, pp. 801-806. La última cofradía eucarística de la que tenemos noticia es la de la Adoración Nocturna que se creó en Roma en el año 1810.

¹² P. Bertos Herrera, *El Tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, Granada, 1983, t. II, p. 743. Para Almería puede consultarse J. López Martín, *La iglesia en Almería y sus obispos*, Almería, 1999.

¹³ Estatutos de la Real Congregación de luz y vela, erigida en la ciudad de Sevilla, con el objeto de hacer oración continua ante el augusto Sacramento del Altar, Sevilla, imprenta Mayor, 1793.

¹⁴ Sobre el protagonismo de la Eucaristía en el culto de la Iglesia de la Contrarreforma, A. Rodríguez G. de Ceballos, «Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. III, 1991, pp. 43 y ss.

¹⁵ De manera gradual y por necesidades del culto, las tradicionales cajitas o píxides, con o sin pie, se desplazaban a las sacristías de las iglesias reconvertidas en hostiarios para guardar las formas sin consagrar o en portaviáticos para la visita a los enfermos.

arquitectónica inspirada en la que labró Francisco de Alfaro para la catedral de Sevilla¹⁶. De igual forma se multiplicaron las arquetas eucarísticas para la reserva del Jueves Santo. Pero la pieza fundamental fue, sin lugar a dudas, la custodia en sentido estricto, tanto la modalidad portátil para las exposiciones y bendiciones del Santísimo o para las demás prácticas piadosas de las cofradías sacramentales que se celebraban en el interior de los templos, como la procesional o de asiento, protagonista indiscutible en las procesiones del Corpus Christi¹⁷. En las grandes catedrales y en los centros religiosos importantes, estas últimas piezas se utilizaban también en otras fiestas y ceremonias en honor del Sacramento y solían complementarse con suntuosos juegos de iluminación, riquísimos altares de gradillas, monumentales doseles y aparatosos carros o andas. Así los ajuares litúrgicos de las catedrales se convirtieron en fastuosos tesoros donde se acumulaban extraordinarios conjuntos de plata labrada a mayor gloria del esplendor del culto y de la doctrina eucarística de la Contrarreforma¹⁸.

De cualquier manera, la custodia, en sentido estricto y tal y como hoy la entendemos, es la pieza más relevante y a ella dedicaremos atención preferente¹⁹. Su origen se remonta a la Edad Media y se conservan espléndidos ejemplares desde el siglo XIV, como las de asiento de Ibiza, Barcelona y Sangüesa o portátiles como la de los Corporales de Daroca labrada por Pedro Moragues en 1384 para Pedro el Ceremonioso. A comienzos del Quinientos, el alemán Enrique de Arfe revolucionó la tipología de las de asiento al transformar sus paredes opacas en superficies diáfanas, para la mejor contemplación del Sacramento²⁰. A mediados del siglo, su hijo Antonio de Arfe y otros plateros de su generación comenzaron a incorporar proporciones y formas clasicistas, que culminaron en la obra teórica y práctica de Juan de Arfe, el nieto del maestro Enrique, tanto en los modelos de asiento como en los portátiles. A partir de aquí, desde finales del siglo XVI y durante los siglos del Barroco, muchas catedrales españolas labraron, remodelaron o enriquecieron algunas de las custodias, sagrarios, andas o templete eucarísticos más importantes que han llegado a nuestros días. A título de ejemplo, recordamos las custodias de asiento y andas

¹⁶ Por ejemplo el sagrario de la parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz), que labró Juan Laureano de Pina en el año 1686.

¹⁷ Un análisis global reciente sobre las custodias de asiento en F. Llamazares Rodríguez, «Orfebrería eucarística...», ob. cit., pp. 123-155.

¹⁸ A las piezas que hemos mencionado cabe sumar otras tipologías eucarísticas menos espectaculares pero que jugaron un papel fundamental, como los cálices, imprescindibles para la celebración de la Misa. Su tipología fue codificada por J. de Arfe en la *Varia Commensuración...*, Sevilla, 1587, Libro IV, Título IV que trata de las piezas de iglesia y dedica un amplio apartado a las de altar y pontifical.

¹⁹ Casi todo el ajuar litúrgico de plata labrada tiene una función eucarística directa o indirecta, desde los juegos de altar y pontificales hasta las piezas de iluminación, pero solo nos referiremos a las piezas que hemos mencionado, por considerarlas las más espectaculares y ricas de todo el repertorio

²⁰ Un comentario en M. C. Heredia Moreno, «De arte y de devociones...», ob. cit., p. 164.

procesionales de Madrid (Francisco Álvarez, 1565-1568), Pamplona (José Velázquez de Medrano, 1596), Alcalá de Henares (A. Piquero, c. 1605), Murcia (Antonio Pérez de Montalvo, 1667) o Salamanca (andas, Manuel García Crespo, 1728)²¹. También las custodias portátiles adquirieron gran desarrollo y variedad de formas durante el Barroco, pero se generalizaron las de tipo sol por su claro simbolismo alusivo a Cristo como «sol de Justicia» (*Salmos*, 18) o como «Luz verdadera que ilumina a todo hombre» (S. Juan, 1, 9).

Por lo que concierne a Andalucía, su extensión geográfica, las circunstancias históricas de la zona, y la organización eclesiástica del territorio propiciaron la existencia de ricos y variados ajuares eucarísticos barrocos de plata labrada. La responsabilidad de ponerlos al día y de aumentar su riqueza no siempre se debió a la iniciativa de los cabildos, sino que, a título personal, los prelados, los canónigos y los devotos jugaron también un papel destacado, como sucedía en otras catedrales españolas²². A fines del siglo XVI y a lo largo del Barroco, la región estaba dividida en dos provincias eclesiásticas con sede en Sevilla y en Granada. A Sevilla pertenecían las diócesis de Córdoba y de Cádiz, en la parte occidental, mientras que de Granada dependían las de Guadix, Jaén –con sede compartida con la localidad de Baeza–, Málaga y Almería (figura 1)²³. Es decir, en la época que nos ocupa Andalucía contaba con un total de nueve catedrales, de importancia y categoría desigual y de posibilidades económicas diversas, pero, en todo caso, con suficientes medios para acometer empresas artísticas relevantes que fueron incrementando, de manera progresiva y en la medida de lo posible, el brillo y los fastos de la liturgia eucarística de acuerdo con las directrices del Concilio de Trento y a tono con el afán de superación y engrandecimiento de las distintas sedes²⁴.

²¹ Se analizan y documentan en M. C. García Gainza y M. C. Heredia Moreno, *La platería de la catedral y del Museo Diocesano de Pamplona*, Pamplona, 1978, pp. 59-63. D. Sánchez Jara, *Orfebrería murciana*, Murcia, 1950, pp. 61-69. P. Revenga, «El platero toledano Antonio Pérez de Montalvo», en *Homenaje al profesor Jesús Hernández Perera*, Madrid, 1992, p. 723. A. Rodríguez G. de Ceballos, Los Churiguera, Madrid, 1971, p. 49. Pero se pueden añadir otras muchas y numerosos ejemplos repartidos por toda la geografía española.

²² J. Rivas Carmona, «El patrocinio de las platerías catedralicias», en *Estudios de platería*. San Eloy, 2004, Murcia, 2004, pp. 479-498, recoge el panorama de muchas catedrales españolas. Puede añadirse, por su importancia histórica y artística, aunque su conversión en catedral es muy reciente, el caso de la catedral de Alcalá de Henares, analizado en C. Heredia Moreno, «La colección de platería de la catedral Magistral de Alcalá de Henares», en *La catedral Magistral*, Alcalá de Henares, 1999, pp. 139-157.

²³ Hoy día el panorama es todavía más complejo. En Andalucía occidental, la actual diócesis de Huelva se creó por bula papal de Pío XII en el año 1953 y la de Jerez de la Frontera se desgajó de la de Cádiz en 1980. A la provincia eclesiástica de Granada se han sumado las diócesis de Cartagena y Ceuta. Con estas divisiones y añadidos, el número total de catedrales asciende a trece, aunque ahora sólo vamos a tratar de los ajuares eucarísticos de las que existían en el Barroco.

²⁴ J. Rivas Carmona, «El impacto de la Contrarreforma en las platerías catedralicias», en *Estudios de platería*. San Eloy, 2003, Murcia, 2003, pp. 515-536 y, para el caso andaluz, «Splendor Dei. La platería y el culto en las catedrales andaluzas durante el Barroco», en R. Sánchez-Lafuente Gémar (Coor.), *El fulgor de la plata*, Córdoba, 2007, pp. 84-104.



Figura 1.
División eclesiástica de Andalucía.

Además, en Andalucía se conjugaron una serie de factores que convirtieron algunos de sus tesoros eucarísticos catedralicios en los más ricos y espectaculares de la Península: Inmensas posibilidades económicas, mecenas cultos y muy proclives a acatar la doctrina eucarística de Trento y presencia de unos artífices plateros de primera fila que lograron materializar los deseos de los comitentes en piezas singulares, de calidad excepcional, al gusto de la época y de acuerdo con los fastos y la teatralidad demandados por la sociedad andaluza del Barroco. A este respecto, las piezas antiguas pero también las de nueva factura se fueron enriqueciendo y engrandeciendo de manera progresiva conforme el espíritu triunfalista de la Contrarreforma se iba consolidando. El Cabildo sevillano fue el pionero en la renovación y acrecentamiento del ajuar eucarístico de plata labrada, pero su ejemplo se difundió por todo el territorio andaluz.

Sevilla, sede de una de las archidiócesis más importante de España, vio acrecentada su riqueza a lo largo del XVI por la llegada de plata americana²⁵. Su catedral gótica se completó durante la segunda mitad del XVI con una serie de dependencias que fueron posibles gracias al esfuerzo conjunto de sus arzobispos –Cristóbal de Rojas y Fernando de Castro–, del Cabildo eclesiástico integrado por canónigos humanistas –Francisco Pacheco o Luciano de Negrón– y de un grupo de artistas de primera fila, aglutinados por sus intereses culturales comunes en torno a la Academia²⁶. De la conjunción de todos estos personajes surgió uno de

²⁵ F. Morales Padrón, *La ciudad del quinientos*, Sevilla, 1977, pp. 200 y ss. F. Collantes de Terán, «Sevilla, una ciudad para un Imperio», en *El oro y la plata de las Indias en la época de los Austrias*, México, 1999, p. 513 y ss.

²⁶ Sobre las obras de arquitectura emprendidas en la catedral de Sevilla, A. Recio Mir, «Sacrum Senatvm». *Las estancias capitulares de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1999.

los conjuntos artísticos más fastuosos del momento que, como no podía ser de otra manera en el marco de la Iglesia católica y en los primeros momentos de la Contrarreforma, prestó atención primordial al culto a la Eucaristía y a la renovación de su ajuar de plata, bien a través de piezas espectaculares de nueva creación bien mediante el enriquecimiento y engrandecimiento de piezas antiguas.

Con este propósito, el cabildo hispalense convocó un concurso en el año 1579 para construir una nueva custodia de asiento que sustituyese al ejemplar gótico que los hermanos Nicolás y Marcos Alemán habían comenzado en el año 1513 y que fue concluido en 1544 por Diego de Vozmediano²⁷. La empresa recayó en Juan de Arfe y Villafañe que la llevó a la práctica entre 1580 y 1587. Poco después, en 1593, el mismo cabildo encargaba un sagrario para el altar mayor al platero de la catedral Francisco de Alfaro, utilizándose en este caso, como parte del material, la plata procedente de la antigua custodia gótica. Ambas piezas se realizaron en las últimas décadas del XVI con unas formas arquitectónicas propias del Clasicismo y del Manierismo contemporáneos, y se revistieron de unos relieves y esculturas, a tono con la nueva imagen religiosa defendida por la Contrarreforma, que componen complejos programas iconográficos de profundo contenido teológico y de corte asimismo contrarreformista no exento de un marcado simbolismo salomónico²⁸. Sin embargo, supusieron un referente y un punto de partida para las obras barrocas posteriores que se labraron en ésta o en otras sedes andaluzas, como las catedrales de Cádiz y Baeza. No en vano la custodia y el sagrario de la catedral de Sevilla resumen y ejemplifican en su forma y en su contenido el espíritu de la Contrarreforma que presidiría en adelante muchas de las manifestaciones artísticas religiosas del Barroco hasta bien entrado el siglo XVIII.

En la custodia de Sevilla, sin duda la pieza más extraordinaria de toda la platería española del quinientos según opinión del propio artífice, Juan de Arfe compendia y reinterpreta las ideas de Alberti, Bramante y Serlio. Su traza, modelo de Clasicismo, está compuesta por cuatro cuerpos circulares en proporción dupla

²⁷ Una síntesis sobre las vicisitudes de la construcción de la custodia gótica y sobre las arcas y custodias anteriores que poseyó la catedral de Sevilla, con bibliografía, en M. J. Sanz Serrano, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla*, Sevilla, 2006, pp. 63-65.

²⁸ El análisis del programa iconográfico de la custodia de Sevilla en M. J. Sanz Serrano, *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia...*, ob. cit. pp. 77-96. Una síntesis en J. Palomero Páramo, «Custodia Grande, Juan de Arfe», en *Magna Hispalensis. El universo de una Iglesia*, Sevilla, 1992, pp. 388-390. Sobre la arquitectura y fuentes artísticas de ambas piezas, C. Heredia Moreno, «Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio», *Archivo Español de Arte*, núm. 304, 2003, pp. 371-388; «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada», *Estudios de platería*, San Eloy, 2005, pp. 193-211, «Sobre las fuentes artísticas de Juan de Arfe y Villafañe», Madrid, 2006, pp. 307-318 y «Francisco de Alfaro y el Sagrario de la Catedral de Sevilla», en J. Rivas Carmona (coordinador), *Estudios de platería*, San Eloy 2006, Murcia, 2006, pp. 257-276. Sobre el contenido salomónico de ambas obras puede consultarse también C. Heredia Moreno, «El templo de Salomón en la platería española», en J. Rivas (Coord.), *Estudios de platería*, San Eloy, 2009, Murcia, 2009.



Figura 2.
Juan de Arfe. Custodia. Catedral de Sevilla

sexquiáltera, el superior cubierto por cúpula, articulados por dos filas concéntricas de soportes con órdenes jónico, corintio y compuestos, respectivamente (figura 2).

Su compleja iconografía resume la doctrina de Trento y supone la culminación de los vastos programas del Antiguo y Nuevo Testamento que los plateros castellanos y andaluces de la generación anterior, como Antonio de Arfe, Francisco Becerril o Juan Ruiz el Vandalino, habían comenzado a introducir en las custodias de asiento. En este caso el programa, que fue propuesto por el canónigo Francisco Pacheco y descrito minuciosamente por el autor²⁹, representa en el primer cuerpo a la Iglesia Militante mediante treinta y seis escenas del Antiguo y Nuevo Testamento en relieve, donde las bíblicas prefiguran a las evangélicas. Se complementan con los bultos de los Padres de la Iglesia Latina más

²⁹ J. de Arphe y Villafañe, *Descripción de la traza...*, Sevilla, 1587.

Santo Tomás –el «Doctor Eucarístico» y autor del Oficio del Corpus– y San Dámaso –el papa de origen español–³⁰. En el segundo cuerpo se aloja el viril rodeado de seis parejas de santos vinculados a la ciudad de Sevilla (Justa y Rufina, Isidoro y Leandro, Hermenegildo y Sebastián, Servando y Germán, Laureano y Carpóforo, y Clemente y Florencio), más seis relieves con sacrificios veterotestamentarios que prefiguran el de la Eucaristía (Abel, Noé, Melchisedec, Abraham, Moisés y Salomón). El cuerpo tercero se dedica a la Iglesia Triunfante con el Cordero apocalíptico rodeado de otros seis relieves con santos habitantes del Paraíso y medallones con jeroglíficos alusivos al Sacramento. En el cuerpo alto, que se corona con la escultura de la Fe, se aloja la Trinidad. A nivel formal, coexisten los tipos físicos de proporciones alargadas y gestos expresivos, próximos a los de Alonso Berruguete, con otros de anatomías «con más carne que las de Berruguete», a tono con la nueva imagen religiosa defendida por la iglesia de la Contrarreforma y plasmada en la escultura castellana por Gaspar Becerra.

En cuanto a la decoración, Arfe prescindió en esta obra del repertorio ornamental del grutesco –de origen pagano y proscrito por el Concilio de Trento– y lo sustituyó por «cosas vivas y honestas» –niños, aves y pámpanos y racimos de vid– de claro simbolismo eucarístico, que se entrelazan en los fustes y frisos del primer cuerpo formando un entramado de líneas sinuosas semejante a los esquemas de las columnas con estrías helicoidales de los cuerpos superiores y preludio de los diseños de las salomónicas barrocas que se desarrollarían en la platería andaluza a partir de la segunda mitad del XVII.

En suma, sus formas y proporciones classicistas unidas a su completo programa iconográfico y a su repertorio decorativo constituyen el más acabado ejemplo de pieza eucarística de la Contrarreforma, de acuerdo con la idea de la custodia como «templo rico» que defendía Juan de Arfe y que, en opinión del propio autor, conllevaba también un profundo estudio de las proporciones, a la manera de la teoría artística italiana del Renacimiento, además de un sutil simbolismo salomónico con recuerdos del arca que fabricó Beseleel³¹.

Aunque la pieza ha llegado a nuestros días aparentemente intacta, se observan algunos cambios efectuados a lo largo del tiempo, como la peana que le añadió a finales del XVI Francisco Merino modificando ligeramente sus proporciones originales. Más profunda fue la reforma que sufrió en la segunda mitad del siglo XVII para adaptar el primitivo programa iconográfico al sentir de la iglesia y de la sociedad hispalense en relación con el tema de la Inmaculada

³⁰ S. de la Vorágine, *La leyenda dorada*, Madrid, 1987, pp. 932. L. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, 1997, t. 2, vol. 5, pp. 281-284 y t. 2, vol. 3, p. 371. A. Pérez Santamaría, «Aproximación a la iconografía y simbología de Santo Tomás de Aquino», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. III, nº 5, 1990, pp. 31- 54.

³¹ J. de Arphe y Villafaña, *Varia Commensuración*, Sevilla, 1587, Libro IV, Tít. II, Cap. II. C. Heredia Moreno, «El Templo de Salomón...», ob. cit.



Figura 3.
Juan de Segura. Inmaculada. Custodia catedral de Sevilla. Detalle.

Concepción muy candente en esta época. La devoción se remonta en nuestro país a los últimos años del siglo XIII y en algunas ciudades, como en Barcelona, se celebraba su fiesta en 1281³². Pero a lo largo del seiscientos el tema cobró renovado impulso gracias al empeño personal de algunos teólogos y humanistas españoles, cuyas intervenciones ante el Papado promovieron las importantes declaraciones a su favor emitidas por los pontífices Inocencio X y Alejandro VII.

En Sevilla, la iconografía de la Inmaculada alcanzó un desarrollo y esplendor sin precedentes a lo largo del seiscientos por mano de artistas de primera fila, desde Francisco Pacheco y Juan Martínez Montañés hasta Bartolomé Esteban Murillo, Juan de Valdés Leal o Pedro Roldán³³. Pero la devoción no estuvo exenta de polémica. A comienzos del siglo, la agria controversia entre los detractores y los defensores de esta advocación la capitalizaron los dominicos y los franciscanos que, enfrentados en bandos opuestos, protagonizaron algunos episodios

³² S. Stratton, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid, 1989, pp. 3 y ss.

³³ Sobre el panorama sevillano en el siglo XVII, M. J. Sanz Serrano, *Fiestas sevillanas de la Inmaculada Concepción en el siglo XVII*, Sevilla, 2008.

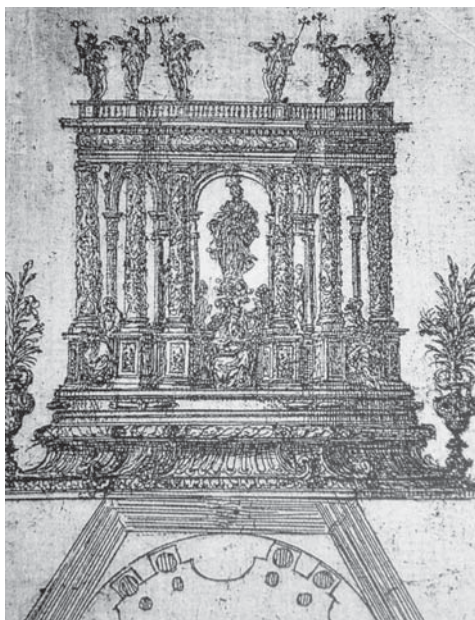


Figura 4.
Juan de Valdés Leal. Dibujo. Custodia catedral de Sevilla.

tan escandalosos como el que desató en el año 1613 el prior del convento de dominicos de Regina Angelorum, Domingo de Molina, al afirmar que la Virgen fue concebida como cualquier mortal, Lutero inclusive, y luego santificada³⁴. Tan nefastos comentarios acrecentaron el fervor de los sevillanos por la causa inmaculadista cuyo clímax se alcanzó en el año 1662 tras el breve a su favor emitido por el papa Alejandro VII. En el ámbito de la platería, las declaraciones pontificias repercutieron en la custodia de Juan de Arfe, ya que el platero Juan de Segura, bajo las directrices del jesuita Pedro de Cobos, introdujo en el año 1668 una escultura de plata de la Inmaculada rodeada por otras varias de ángeles mancebos portando azucenas, símbolo de la pureza de María, en sustitución de la escultura de la Iglesia y de los ángeles niños con instrumentos de la Pasión, que hasta ahora se ubicaban en el primer cuerpo (figura 3). Estos cambios modificaron el primitivo programa iconográfico al que se dotó ahora de un nuevo contenido acorde con el resultado de la controversia teológica que se venía desarrollando en España y en Sevilla desde comienzos del siglo XVII. Un dibujo de Juan de Valdés Leal da testimonio de estas variaciones que todavía se pueden observar en el estado actual de la custodia (figura 4).

³⁴ J. Palomero Páramo, «Entre el claustro y el compás (El esplendor de las órdenes religiosas)», en *Magna Hispalensis...*, p. 208. M. J. Sanz Serrano, *Fiestas sevillanas...*, ob. cit.

Prescindiendo de esta reforma, el carácter excepcional de la custodia de Sevilla le permitió sobrevivir incluso al afán de superación del propio cabildo hispalense que, impulsado por el deseo de engrandecer aún más la procesión del Corpus Christi y amparado en sus inmensas rentas y en su vasto poder económico, trató de sustituirla por un nuevo ejemplar más rico, de oro, esmaltes y piedras, de acuerdo con el gusto y espíritu teatral de la época, pero, al menos al principio y según las descripciones contemporáneas, claramente inspirada en la obra de Arfe³⁵. En esta larga y costosa empresa, que se prolongó desde 1608 hasta 1791, hubo varios cambios de proyecto en los que se vieron involucrados de manera sucesiva importantes artistas y personajes locales y forasteros como el platero de oro Lázaro Hernández del Rincón., el retablista Jerónimo Balbás, el canónigo don Juan Cavalieri, el pintor Pedro Tortolero, el platero de la catedral y ensayador real Juan Bautista Zuloaga, el director de arquitectura de la Academia de San Fernando, Miguel Fernández, y el platero Vicente Gargallo y Alexandre. La custodia se estrenó en la procesión del Corpus del 1791, pero al año siguiente quedó reservada para la de la Octava del Corpus por el interior de la catedral y, por último, en 1798 el Cabildo acordó deshacerla. Es decir, tras casi dos siglos de esfuerzo, gastos inmensos y cambios sucesivos de proyecto, bastaron ocho años para constatar que la nueva pieza no respondía bajo ningún concepto, a pesar de su costo y de sus materiales, a las expectativas del cabildo ni a su intento de superar la obra de Juan de Arfe.

Además, para mayor boato de las celebraciones litúrgicas y para mayor gloria del Sacramento, el ajuar eucarístico de la catedral de Sevilla se complementó en el Barroco con el altar de plata que se levantaba delante del altar mayor para exponer el Santísimo en las octavas del Corpus y de la Inmaculada. El proyecto inicial se debe al arcediano Mateo Vázquez de Leca, muy proclive a ambos cultos, que en el año 1647 encargó al platero Mateo Gutiérrez la construcción de una urna con dos ángeles para este fin, con claras alusiones al tabernáculo del Antiguo Testamento. En 1672, el canónigo Francisco de la Puente Verástegui contrató con el artífice Luis de Acosta la hechura de un trono de plata y nueve años después el cabildo encomendaba al platero de la catedral Diego de Gámez la ejecución de un frontal de plata que sirviese de peana al trono. Años más tarde, entre 1680 y 1682 se labraron dos visos de plata con rayos y serafines. Pero el proyecto definitivo, tal como se reproduce en la pintura de Domingo Martínez, es decir, en forma de retablo, con altar de gradillas y con remate en aparatoso sol, se debe a los arzobispos don Jaime de Palafox (1685-1701) y don Luis de Salcedo (1724-41) y a los plateros Juan

³⁵ La bibliografía y la documentación sobre esta pieza en M. J. Sanz Serrano, «La custodia de oro de la catedral de Sevilla», en J. Rivas (Coordinador), *Estudios de platería*, San Eloy, 2003, Murcia, 2003, pp. 569-594.

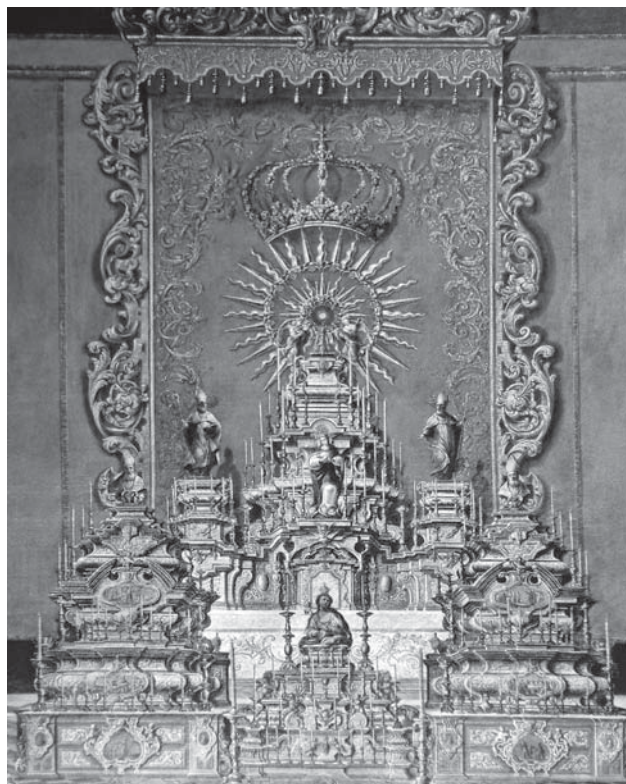


Figura 5.
Domingo Martínez. Altar del Corpus. Catedral de Sevilla.

Laureano de Pina y Manuel Guerrero de Alcántara e incluía los bustos de San Pío y San Laureano, y las esculturas de cuerpo entero de San Isidoro y San Leandro. Por último, entre 1770-1772, el canónigo Pedro José del Campo mandó construir una urna nueva y restaurar el conjunto a los plateros José Alexandre y Juan Bautista Zuloaga y al escultor Cayetano de Acosta, entre otros varios maestros³⁶. Como puede apreciarse en la mencionada pintura, el altar se configuró como una monumental estructura efímera desmontable, que servía de trono eucarístico para la apoteosis del Santísimo Sacramento expuesto en un gran ostensorio de sol que ocupaba el centro de este suntuoso y espectacular marco de plata (figura 5)³⁷.

³⁶ M. J. Sanz Serrano, *Juan Laureano de Pina*, Sevilla, 1981, pp. 35-49. Un análisis detallado de los proyectos y maestros que intervinieron, en M^a J. Sanz Serrano, «El altar de plata de la catedral de Sevilla», en *Archivos de la Iglesia de Sevilla*. Homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino, Sevilla, pp. 623-640.

³⁷ M. J. Sanz Serrano, «El altar de plata de la catedral de Sevilla», *Archivos de la Iglesia de Sevilla*, homenaje al archivero D. Pedro Rubio Merino, Sevilla, 2006, p. 625

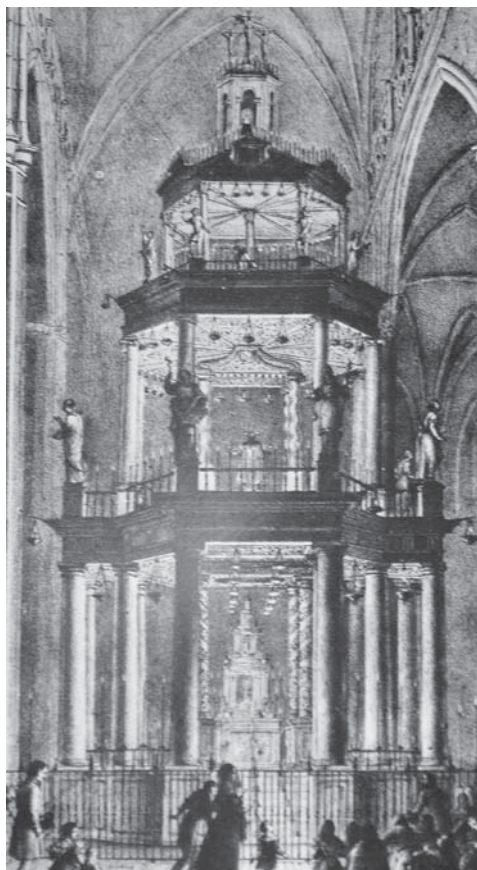


Figura 6.
Monumento del Jueves Santo. Catedral de Sevilla.

En cuanto a otros usos y funciones, la custodia de asiento se utilizó también a lo largo del Barroco para la reserva sacramental en el interior del Monumento del Jueves Santo, otra de las grandes solemnidades eucarísticas del año litúrgico³⁸. El Monumento de la catedral de Sevilla era una gigantesca estructura de madera, a modo de aparatoso túmulo funerario, con cuatro cuerpos arquitectónicos decrecientes de planta poligonal, que alcanzaba los 30 metros de altura y que se montaba en el trascoro de la catedral en recuerdo de los días que el cuerpo de Cristo pasó en el sepulcro desde su muerte hasta su resurrección (figura 6)³⁹.

³⁸ J. Rivas Carmona, «Los otros usos de las custodias procesionales», en J. Rivas (coordinador), *Estudios de platería*, San Eloy, 2007, Murcia, 2007, pp. 503-519.

³⁹ T. Falcón Márquez, «Grabado del Monumento de Semana Santa», *Magna Hispalenses...*, p. 387. Las esculturas del monumento fueron restauradas en 1688 por Francisco Antonio Gijón.



Figura 7.
Luis Valadier. Arqueta eucarística. Catedral de Sevilla.

A su vez, a partir del año 1771 la custodia de Arfe se complementaba en estas solemnidades con la urna de oro y plata sobredorada que costeó el canónigo de la catedral hispalense don Juan Ignacio del Rosal (figura 7). Fue hecha en Roma por Luis Valadier y se alzaba sobre una rica peana labrada por Francisco Leclare en 1774. En la liturgia pascual la urna servía para depósito, custodia y ocultación de las Especies, y tradicionalmente se había labrado en forma de sepulcro, dado su carácter funerario. Pero a lo largo del Barroco la urna se transformó para aproximarse a la tipología de los sagrarios, debido al protagonismo y a la importancia que estas últimas piezas habían ido adquiriendo en la Iglesia de la Contrarreforma⁴⁰. De ahí que los anteriores formatos horizontales para simular el sarcófago o tumba se modificaran y adquirieran progresiva verticalidad al tiempo que se incorporaba una puerta practicable en su frente anterior. Así ocurre en la de la catedral de Sevilla, cuya movida traza, de gusto barroco, se completa por una decoración de tipo neoclásico que inter-

⁴⁰ J. Rivas Carmona, «La significación de las artes decorativas, suntuarias y efímeras en las catedrales: los Monumentos de Semana Santa y sus arcas de plata», en G. Ramallo Asensio (ed.) *Las catedrales españolas. Del Barroco a los Historicismos*, Murcia, 2003, pp. 493-529.



Figura 8.
Ignacio Thamaral. Custodia. Catedral de Sevilla.



Figura 9.
Anónimo italiano. Custodia
del cardenal Solís. Catedral de Sevilla.

cala relieves alusivos a la muerte y resurrección de Cristo, como el Llanto sobre el Cristo muerto, Transfiguración, Cena de Emaús y Oración en el Huerto⁴¹.

También contribuyeron al esplendor de la liturgia eucarística de la catedral de Sevilla dos suntuosas custodias portátiles del siglo XVIII. La primera de ellas fue un regalo de doña Isabel Pérez Caro y la labró el platero sevillano Ignacio Thamaral en el año 1729 (figura 8). Su traza, de movido diseño, es de oro recubierta de pedrería, y sus formas y molduras curvilíneas ofrecen cierta semejanza y se han llegado a comparar con algunos trabajos del escultor Pedro Duque Cornejo⁴². La segunda, conocida como «ostensorio del cardenal Solís», «el Grande» o «de San Juan Nepomuceno», la trajo de Roma el cardenal don Francisco de Solís Folch de Cardona a su vuelta del cónclave del año 1775 que eligió como pontífice a Pío VI (figura 9)⁴³. Se trata de un espléndido ejemplar con astil de figura y se enriquece con imáge-

⁴¹ La documentación y descripción en J. M. Palomero Páramo, «La platería en la catedral de Sevilla», en *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pp. 628-629.

⁴² J. M. Palomero Páramo, «La platería en la catedral...», ob. cit., p. 626 y J. Rivas Carmona, «Splendor Dei ...», ob. cit., p. 98.

⁴³ J. M. Palomero Páramo, «La platería en la catedral...», ob. cit., p. 626.

nes de san Juan Nepomuceno, y de la Virgen de Loreto que, junto con los relieves del basamento, representan, a nivel iconográfico, una apoteosis de la Confesión y de la Comunión, muy del gusto de la Iglesia de la Contrarreforma, en general, y de la Compañía de Jesús, en particular, con la que el cardenal mantuvo estrechos contactos⁴⁴. Esta pieza se reservó para la exposición del Santísimo en las fiestas de la Ascensión y del Espíritu Santo.

Además, a mediados del setecientos, el ajuar eucarístico de la catedral hispalense se incrementó con una nueva custodia de asiento que el platero Francisco de Alfaro había labrado en 1600 para el duque de Béjar y que el Cabildo sevillano compró en 1756 al monasterio onubense de mojas dominicas de Santa María del Vado de Gibraleón para utilizarla como relicario de la Santa Espina en la procesión del Corpus⁴⁵.

Parecida importancia y monumentalidad que la custodia de Arfe presenta el sagrario de plata que Francisco de Alfaro construyó entre 1593 y 1595 para albergar el copón con las Formas consagradas en el altar mayor de la catedral de Sevilla, de acuerdo con las indicaciones de Trento sobre la reserva eucarística. Se trata de una monumental arquitectura manierista de planta semioval con dos cuerpos decrecientes de acusada desproporción, según la traza dada por Juan Bautista Vázquez el Mozo (figura 10). El inferior, que se articula por columnas torsas de estirpe vigolesca, pretende recrear las formas del Templo de Salomón, y el superior, que se sujeta mediante pilastras toscanas, simula el Arca de la Alianza. Sobre la portada, de tipo palladiano, se representa el relieve de la Recogida del Maná y en los intercolumnios laterales se distribuyen esculturas de Salomón y de otros cinco profetas que destacaron por sus profecías eucarísticas y mesiánicas, cumplidas en la nueva iglesia fundada por Cristo, nuevo templo de Salomón ejemplificado en el propio sagrario. El mentor del programa fue el canónigo Francisco Pacheco, pero la probable participación del pintor Pablo de Céspedes, amigo de Benito Arias Montano, explica las connotaciones salomónicas del conjunto⁴⁶. Con todas estas obras el ajuar eucarístico de la catedral de Sevilla alcanzó a finales del Barroco cotas de monumentalidad y riqueza difíciles de superar.

En Andalucía oriental la fundación de la archidiócesis de Granada se debe, según la tradición, a San Patricio, pero el Cabildo de la catedral tuvo que formar su ajuar litúrgico «ex novo» a partir de la reconquista de la ciudad en el año 1492. Se sabe, por ejemplo, que disponía desde 1501 de una espléndida custodia gótica, portátil de templete, que donó la reina Isabel la Católica y de

⁴⁴ A este programa se refiere J. M. Palomero Páramo, «La platería en la catedral...», ob. cit., p. 627-628. Sobre la figura y la iconografía de San Juan Nepomuceno, «el mártir del secreto de confesión», V. Tapié, *Barroco y Clasicismo*, Madrid, 1978, pp. 265-266.

⁴⁵ J. M. Palomero Páramo, «La platería...», ob. cit., p. 635. B. Santamarina, «Parroquia, convento y catedral. Fortuna de una custodia de Francisco de Alfaro», *Archivo Español de Arte*, nº 272, 1995, pp. 398-399.

⁴⁶ C. Heredia Moreno, «Francisco de Alfaro y el sagrario de la catedral de Sevilla», en J. Rivas Carmona (Coordinador), *Estudios de platería*, San Eloy, 2006, Murcia, 2006, pp. 257-276.



Figura 10.
Francisco de Alfaro. Sagrario. Catedral de Sevilla



Figura 11.
Alonso Cano y Diego Cervantes Pacheco.
Arqueta eucarística. Catedral de Granada.

la que subsiste el chapitel piramidal y las columnas con estrías helicoidales englobados en una original estructura renacentista que realizó el platero de fábrica Francisco Téllez en el año 1565. A este mismo artífice se atribuye la arqueta «en que se encierra el Santísimo Sacramento en las procesiones de la Octava del Corpus quando le quitan de la custodia»⁴⁷. Además, en pleno Barroco, entre 1715 y 1734, se documenta el encargo de unas andas de plata para engrandecer la custodia en las procesiones del Corpus Christi⁴⁸.

No obstante, la pieza barroca más monumental que ha llegado a nuestros días y la de mayor trascendencia artística es la arqueta eucarística del Jueves Santo que el Cabildo granadino encargó hacia 1677 al prestigioso platero de la catedral Diego

⁴⁷ El estudio y la bibliografía sobre ambas piezas en M. Gómez Moreno, «La custodia», en *Corpus*, Granada, 1900, s. p. R. Camacho Martínez, «La custodia de la catedral de Granada», en *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1978, II, pp. 233-235. P. Bertos Herrera, *La custodia del Corpus Christi de Granada (siglos XVI al XX)*, Granada, 1992. Además de las piezas donadas a la catedral de Toledo, la Reina Católica entregó también una corona, arqueta y espejo de plata labrada a la Capilla Real de Granada.

⁴⁸ R. Sánchez-Lafuente Gémar, «Formación y pérdida de un patrimonio. La platería en la catedral de Granada», en J. Rivas (Coordinador), *Estudios de platería*, San Eloy, 2004, Murcia, 2004, p. 556.

de Cervantes Pacheco para dignificar y enriquecer el culto al Santísimo Sacramento. Su magistral diseño arquitectónico, de planta cuadrada y formato vertical con frentes cajeados cubierto a cuatro aguas, así como su singular y exquisita decoración de hojas cartilagosas y ángeles niños desnudos se aproximan a las obras de Alonso Cano, a quien se atribuyó con acierto el diseño de la obra hace unos años (figura 11)⁴⁹. No olvidemos que Cano, racionero de la catedral de Granada y uno de los grandes maestros de nuestra Edad de Oro, trabajó para la sede granadina como escultor, pintor y arquitecto y que ya había dado el modelo para las espectaculares lámparas de plata que flanquean su capilla mayor⁵⁰. Por lo que concierne a la arqueta, su formato vertical rompe por primera vez con los tradicionales diseños horizontales y se adelanta a los movidos esquemas dieciochescos que en Andalucía alcanzarían carta de naturaleza en el ejemplar de Damián de Castro para la catedral de Córdoba⁵¹. Además, se inaugura aquí una tipología que aúna los valores simbólicos funerarios propios de la arqueta, expresados a través de la corona imperial como recordatorio del triunfo de Cristo sobre la muerte, con los del sagrario concebido como recipiente y morada de Cristo en la tierra, de acuerdo con el protagonismo que estas últimas estructuras alcanzaron en la Iglesia de la Contrarreforma⁵².

Años más tarde, el arzobispo de Granada don Martín de Ascargorta (1693-1719) enriqueció el tabernáculo de mármol de la capilla mayor revistiéndolo con un frontal, un viso y doce chapas de plata, todo lo cual fue sustituido en 1920 por un nuevo templete labrado con este mismo material precioso⁵³.

En los obispados dependientes de la archidiócesis hispalense el panorama fue diverso. La catedral de Córdoba disponía de la espléndida custodia gótica que el maestro Enrique de Arfe había labrado entre 1514 y 1518⁵⁴, por lo que

⁴⁹ J. Rivas Carmona, «La significación de las artes decorativas, suntuarias...», ob. cit., p. 523.

⁵⁰ La atribución de las lámparas a Cano la realizó M. Gómez Moreno, «Alonso Cano», *Boletín del Centro Artístico de Granada*, 1887, p. 128. Una monografía clásica y fundamental sobre este artista sigue siendo la de A. Wethey, *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983.

⁵¹ Fuera de Andalucía, el diseño prismático vertical de la arqueta eucarística lo encontramos en el ejemplar del convento de Carmelitas Descalzas del Corpus Christi, o de Afuera, de Alcalá de Henares, obra de finales del XVII que recientemente se ha relacionado con dibujos de Sebastián Herrera Barnuevo, discípulo madrileño de Alonso Cano (Vid. MTCY, «Arca Eucarística», en *Alcalá, una ciudad en la historia*, Madrid, 2008, p. 336).

⁵² Documentación y bibliografía sobre esta pieza en R. Sánchez-Lafuente Gémar, «La orfebrería», en *El libro de la catedral de Granada*, Granada, 2005, vol. I, pp. 596-598 y P. López López, «Arca eucarística», en *El fulgor...*, ob. cit., pp. 264-265

⁵³ R. Sánchez-Lafuente Gémar, «La orfebrería...», ob. cit. p. 581 y P. Bertos Herrera, «Navas-Parejo: autor del tabernáculo de la catedral de Granada», en J. Rivas (Coordinador), *Estudios de Platería*, San Eloy, 2006, Murcia, 2006, pp. 87-90

⁵⁴ Sobre Enrique de Arfe pueden consultarse K. Justi, «Die goldschmiedefamilie der Arphe», *Miscellaneen aus drei jabrunderte spanischen Kunstlebens*, Berlín, 1890. F. J. Sánchez Cantón, *Los Arfe. Escultores de plata y oro (1501-1603)*, Madrid, 1920. J. Martín Ribes, *Custodia procesional de Arfe*, Córdoba, 1983. F. Lara Arrebola, «Organización arquitectónica de la custodia procesional de la iglesia Mayor de Córdoba. Simbología de sus elementos constructivos», en *Homenaje a Dionisio Ortiz Juárez*, Córdoba, 1991, pp. 139-162. M. V. Herráez Ortega, *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, 1988. M. J. Sanz Serrano, *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 1999.



Figura 12.
Damían de Castro. Arqueta eucarística.
Catedral de Córdoba.



Figura 13.
Antonio de Santa Cruz y Zaldúa.
Ostensorio de las Cuarenta Horas.
Catedral de Córdoba.

el cabildo cordobés no se planteó sustituirla por una nueva pieza⁵⁵. No obstante, en 1616 el platero Pedro Sánchez de Luque le añadió un basamento para darle mayor altura y éste, a su vez, fue sustituido por el que hoy conserva, que labró Bernabé García de los Reyes entre 1734-1735. De su mano es también la imagen de la Asunción, titular de la sede cordobesa, que se introdujo en el segundo cuerpo y que quizás tenga que ver con el auge del culto a la Inmaculada que se experimentó en Andalucía a lo largo del Barroco y al que antes aludimos. Finalmente, la custodia fue restaurada en 1748 por el platero de la catedral Damían de Castro, que en el 1764 le añadió el basamento en forma de capitel, decorado con relieves del Buen Pastor, Visión de Jacob, Sansón y el león y el Sacrificio de Isaac. Subvencionó esta obra el canónigo Jerónimo Moreno⁵⁶.

Este último platero confeccionó también en el año 1761 el arca eucarística para el Monumento del Jueves Santo, pieza de calidad excepcional y cabeza de serie de otras análogas del mismo autor repartidas por ésta y por otras provincias andaluzas (figura 12). Apoya en un aparatoso basamento cuadrangular de

⁵⁵ Sobre esta tipología eucarística en la provincia de Córdoba, M. T. Dabrio González, «La Custodia procesional en Córdoba», *Laboratorio de Arte*, nº 17, 2004, pp. 209-227.

⁵⁶ F. Moreno Cuadro, *Platería cordobesa*, Córdoba, 2006, pp. 50 y 156.

líneas sinuosas sujeto por cuatro ángeles mancebos y presenta un diseño muy movido, de gusto rococó. El programa iconográfico, descrito en un inventario de 1762, resume el ciclo del Triduo Sacro, con la muerte, sepultura y resurrección de Cristo expresado a través del Cordero inmolado del basamento, los relieves de Jonás y de Melquisedec flanqueados por los bultos de los cuatro evangelistas, en la puerta y en el reverso de la arqueta, y la corona imperial sujeta por ángeles mancebos, símbolo de la muerte y resurrección de Cristo, sobre la pirámide del remate⁵⁷.

El arca de Castro influirá también en la tipología de arqueta con custodia que plasmarían en la década de los ochenta del siglo XVIII otros importantes maestros cordobeses. Con Antonio de Santa Cruz y Zaldúa se ha relacionado, por ejemplo, el original ostensorio rococó de las Cuarenta Horas de la catedral de Córdoba, de líneas muy movidas (figura 13). Su basamento en forma de arqueta curvilínea con representaciones en relieve de los Panes de la proposición y del Candelabro de los siete brazos sirve de apoyo a un aparatoso nudo y a dos bultos de ángeles mancebos que sujetan el viril de sol, a la manera de un «arca de la Alianza»⁵⁸. Sin duda, el diseño prelude el de la parroquia de San Juan Bautista de Hinojosa del Duque, obra del mismo autor (c. 1780-85) y el del monasterio de la Encarnación de Córdoba que trazó Manuel Repiso (1787)⁵⁹.

En Cádiz⁶⁰, la existencia de la custodia de asiento del último Gótico conocida como «el Cogollo», atribuida tradicionalmente a Enrique de Arfe o a un maestro de su círculo próximo, hizo innecesario también, en principio, abordar la costosa empresa de una nueva obra⁶¹. Sin embargo, a lo largo del Barroco la pieza gótica se engrandeció de manera progresiva hasta componer uno de los conjuntos

⁵⁷ Algunos comentarios sobre esta pieza, con bibliografía, en M. T. Dabrio González, «La orfebrería en Córdoba del Renacimiento a nuestros días», en *Córdoba y su provincia*, t. III, Sevilla, 1985, p. 343. M. Nieto Cumplido y F. Moreno Cuadro, *Eucarística Cordubensis*, Córdoba, 1993, p. 124. M. A. Raya Raya, «Arca eucarística», en *El fulgor...*, p. 384

⁵⁸ Lo dio a conocer D. Ortiz Juárez, *Catálogo de Exposición de orfebrería cordobesa*, Córdoba, 1973. Este simbolismo lo apunta J. Rivas Carmona, «La platería de la catedral de Córdoba y su significación histórica», en *Estudios de platería*, San Eloy, 2006, Murcia, 2006, p. 647.

⁵⁹ M. Nieto Cumplido y F. Moreno Cuadro, *Eucarística Cordubensis*, Córdoba, 1993, p. 176 y F. Moreno Cuadro, *Platería cordobesa*, Córdoba, 2006, pp. 207-209. Según este último autor, el punto de partida estaría en la custodia de Santa Florentina de Écija, anónima cordobesa labrada en 1759, que dio a conocer G. García León, *El arte de la platería en Écija*, Sevilla, 2001, p. 203, fig. 126.

⁶⁰ Según refiere Pérez Delcampo, *Las catedrales de Cádiz*, León, 1983, la antigua sede asidonense se restauró en Cádiz en 1267 en tiempos de Urbano IV y de Alfonso X y la primitiva catedral fue una fábrica gótica que el obispo Antonio Zapata enriqueció a finales del siglo XVI con argentería y ornamentos. Pero la actual catedral es obra barroca construida a mediados del XVIII.

⁶¹ M. V. Herráez Ortega, «Los Arfe: teoría y praxis», en *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, p. 94.



Figura 14.
Antonio Suárez y Juan Pastor.
Custodia y andas. Catedral de Cádiz.

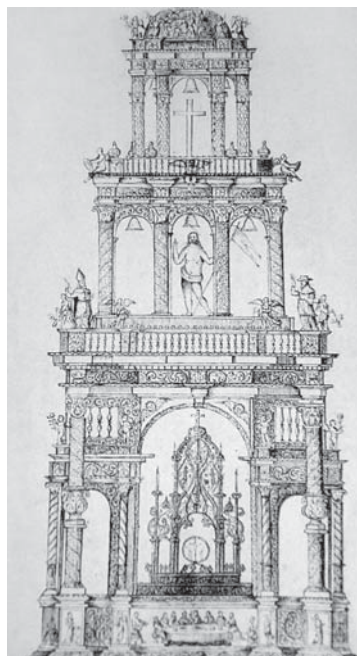


Figura 15.
Antonio Suárez. Proyecto custodia.
Catedral de Cádiz.

eucarísticos más espectaculares y de mayores dimensiones de toda la Península⁶². A comienzos del siglo XVII se le incorporó una peana manierista con cartelas y símbolos eucarísticos. En el año 1667 el platero gaditano Antonio Suárez labró una nueva custodia barroca de asiento, de gran tamaño, capaz de albergar las estructuras anteriores y, por último, en 1740 su colega y compatriota Juan Pastor realizó un carro o andas rococó, complementado por cuatro aparatosos faroles, para facilitar y magnificar su desplazamiento en las procesiones del Corpus Christi (figura 14).

Se conserva el proyecto inicial de Suárez en un dibujo del año 1668, así como los cambios que este mismo artífice introdujo en el segundo cuerpo en 1692 con el objeto de permitir la mejor visualización de la escultura del Resucitado albergada en su interior (figura 15). Pero se mantuvo la traza primitiva con tres cuerpos escalonados decrecientes así como el programa iconográfico original que supone, en principio, una versión simplificada del de la custodia de Sevilla. No obstante, pese a la reducción del número de escenas figurativas, la presencia ahora de algunos temas que difieren de los de la custodia hispalense y

⁶² El estudio y la bibliografía sobre esta pieza en M. J. Sanz Serrano, *La custodia de la catedral de Cádiz*, Cádiz, 2000.



Figura16.

Juan Pastor. Proyecto andas. Catedral de Cádiz.

que suponen una novedad en este tipo de piezas, como el lagar místico o Cristo revestido como sacerdote, parecen una aproximación consciente a la temática de la *Psalmodia Eucharística* que el mercedario Melchor Prieto había publicado en 1622 con catorce estampas de Juan de Courbes, Alardo de Popman y Juan Schorquens para visualizar el misterio de la Eucaristía a través del oficio del Corpus Christi de acuerdo con las recomendaciones del Concilio de Trento⁶³. La misma relación con la custodia de Sevilla se advierte en las columnas del segundo cuerpo, con el fuste recubierto de un entramado de pámpanos y vides dispuestos en forma helicoidal, y en las que soportan los arcos de medio punto en el cuerpo bajo, con los dos tercios superiores recorridos por estrías entorchadas. En cambio, las columnas gigantes de este mismo cuerpo tienen un diseño abalaustrado, recubierto por ornamentación naturalista vegetal, semejante a las formas de la retablistica gaditana contemporánea.

En cuanto al diseño del carro de plata, se sigue con fidelidad la traza dada por Juan Pastor y su iconografía mezcla temas veterotestamentarios de significado eucarístico con otros religiosos y profanos alusivos a la ciudad de Cádiz: Josué y Caleb portando racimos de uvas, los santos patronos gaditanos San Servando y San Germán, y figuras y símbolos relacionados con Hércules, el mítico fundador de la misma (figura 16).

⁶³ S. Sebastián, «La “Psalmodia Eucharística” de Melchor Prieto» en *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, 1981, pp. 161-172, señala la semejanza formal de algunas de estas estampas con las del Padre Nadal.



Figura 17.
Gaspar Núñez de Castro. Custodia.
Catedral de Baeza.



Figura 18.
Custodia. Catedral de Baeza. Detalle.

El impacto de la obra sevillana de Juan de Arfe se dejó sentir también en la nueva custodia de asiento de la catedral de Baeza (figura 17)⁶⁴, que se labró a comienzos del siglo XVIII para sustituir a la anterior de Francisco Merino, que se había destruido en el incendio del año 1691⁶⁵. Gestionó la empresa el canónigo baecetano don Diego de Cózar, que encomendó la obra al platero de Antequera Gaspar Núñez de Castro entre 1700 y 1714. Con él colaboraron su hermano Jerónimo y Gaspar Correa. Tanto en su traza y en sus proporciones como en su decoración y en su programa iconográfico, la pieza revela el conocimiento y el punto de partida en la custodia sevillana de Juan de Arfe, si

⁶⁴ Baeza fue sede episcopal desde el año 679 y desde 1227, tras su reconquista por Fernando III, hasta 1246, según recoge Anguita Herrador, R., *Arte y culto. El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*, Jaén, 1996, p. 38.

⁶⁵ Un comentario sobre esta pieza en J. M. Cruz Valdovinos y J. M^a García y López, *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*, Jaén, 1979, pp. 58-60.

bien Núñez de Castro simplifica la estructura en tres cuerpos decrecientes y barroquiza el conjunto mediante el lenguaje ornamental de tipo naturalista. No obstante, mantiene la planta circular y la articulación en dos filas de columnas concéntricas, las exteriores siguen el modelo de las de Sevilla y en el interior se introducen las salomónicas, al gusto de la época⁶⁶. De igual forma, se incorpora la imagen de la Inmaculada en el primer cuerpo de acuerdo con la reforma de Segura en la custodia hispalense y con el auge y la difusión del culto mariano por toda Andalucía (figura 18).

Por el contrario, la catedral de Jaén, convertida en sede episcopal en 1246 por la bula de Inocencio IV *Exaltatio Fidelium*⁶⁷, conservó en uso hasta el siglo XX su antigua custodia de asiento, renacentista de la primera mitad del XVI, que había labrado el platero Juan Ruiz el Vandalino igual que la de la iglesia de Santa María del Castillo, de Fuenteovejuna y la de la catedral de Santo Domingo en la República Dominicana⁶⁸. Tras su desaparición en la contienda civil de 1936, la de Jaén fue reconstruida siguiendo con fidelidad el modelo primitivo y se sigue utilizando hoy día en la procesión del Corpus⁶⁹. Tampoco se conservan la custodia chica ni las andas para llevar la custodia grande en la procesión, pero existen documentos sobre ambas piezas a partir de 1583 que señalan como autor a Francisco Merino. Pese a su destrucción, la categoría de los artífices y las fotografías y descripción de las obras evidencian la riqueza y espectacularidad del ajuar eucarístico de la sede jiennense en los umbrales del Barroco.

En otras zonas de Andalucía oriental, las diócesis ubicadas en el territorio del antiguo reino nazarí –Málaga, Guadix y Almería– fueron fundadas, según la tradición, por los Varones Apostólicos, por lo que se cuentan entre las más antiguas de España, pero la Reconquista fue muy tardía y, aunque de manera inmediata se procedió a restaurar las primitivas sedes episcopales, hubo que construir catedrales de nueva planta, empresas muy costosas que se acometieron a lo largo de todo el siglo XVI, se prolongaron en el transcurso del XVII y no se

⁶⁶ Un reciente y detallado análisis sobre esta pieza en J. Montes Bardo, *La custodia de la catedral de Baeza. Iconografía y misterio*, Baeza, 2003.

⁶⁷ R. Anguita Herrador, *El tema de la Eucaristía en la provincia de Jaén*, Jaén, 1996, p. 38. Por lo tanto, la diócesis dispuso de dos sedes en Jaén y Baeza, con sus catedrales respectivas.

⁶⁸ Bibliografía y fotografías de la custodia original de la catedral de Jaén en Ruiz Sánchez, *Ventura y desventura de una joya del arte renacentista andaluz. La custodia grande de la catedral de Jaén. Historia y realidad*, Córdoba, 2002 y R. Anguita Herrador, *El tema de la Eucaristía...*, ob cit. M. Ruiz Calvente, «El platero jiennense Francisco Merino y las desaparecidas andas del Corpus de la Catedral de Jaén», en *Estudios de platería*, San Eloy, 2007, Murcia, 2007, pp. 521-533. La copia moderna está reproducida en C. Hernmarck, *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, p. 267.

⁶⁹ Sobre el tesoro de esta sede, M. Capel, «La platería de la catedral de Jaén», en *Libro Homenaje a la Profesora Doña Encarnación Palacios Vida, al Profesor Doctor Don Manuel Vallecillo Ávila, al Profesor Don Manuel Pérez Martín*, Granada, 1985, pp. 319-383.

concluyeron hasta bien entrado el setecientos⁷⁰. Es posible que el importante desembolso económico que supusieron tales obras obligara a los respectivos cabildos a encargar custodias portátiles, más funcionales y económicas que las de asiento. Además hay que tener en cuenta que la rotonda ideada por Diego de Siloé para la configuración de la capilla mayor de la catedral de Granada, cabeza de la archidiócesis, propició la construcción de un tabernáculo eucarístico exento, de mármol, solución que se adoptó también en las sedes dependientes en las que, al menos al principio, se prescindió de los sagrarios de plata en estos ámbitos⁷¹. Pero, en todo caso, canónigos y prelados se preocuparon en la medida de sus posibilidades por hacerse con ricos ajuares de plata para el mayor esplendor de los cultos eucarísticos a tono con las directrices de la liturgia de la Contrarreforma. Incluso llegaron a solicitarse algunas trazas a Alonso Cano, si bien es cierto que muchas piezas importantes no han llegado a nuestros días.

La diócesis de Guadix fue instituida por San Torcuato, uno de los siete Varones Apostólicos, lo que la convierte en una de las más antiguas de España⁷². Tras su reconquista, que tuvo lugar en 1489, se restauró su primitiva sede episcopal y a lo largo del quinientos se procedió a levantar su fábrica catedralicia al tiempo que se iba configurando y engrandeciendo su ajuar litúrgico, en un proceso paralelo y semejante al que presidió la formación del de la catedral de Granada. Se conservan algunas piezas de plata del siglo XVI, pero las eucarísticas de mayor relevancia pertenecen al Barroco⁷³. A falta de custodia de asiento, destacan por su originalidad y monumentalidad cuatro portátiles de sol, de diferente cronología y procedencia, que se utilizaron para funciones distintas dentro del amplio marco de la liturgia contrarreformista dirigida a la exaltación del Santísimo Sacramento.

La primera, de mediados del XVII y de casi un metro de alto, ingresó en el tesoro de la catedral después de 1764 proveniente, quizás, del antiguo colegio de los jesuitas. Por su original diseño y su depurada técnica se ha atribuido a la mano de Alonso Cano, con quien hay que relacionar las cabezas de querubines, de carácter escultórico, y las cartelas auriculares que la adornan. Su base escalonada y de planta cuadrada con salientes en los lados apoya en originales formas de caracoles. El astil superpone un nudo inferior en forma de templete arquitectónico con hornacinas en los cuatro frentes rematados en frontones rectos partidos y otro más reducido que simula un jarrón acampanado. El sol pre-

⁷⁰ P. Díaz Muñoz, *Catedrales en el Barroco*, Madrid, 2003, pp. 9, 92, 255.

⁷¹ E. E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada. A study in the Spanish Renaissance*, Princeton, 1981, pp. 122-166.

⁷² F. J. Martínez Medina, «La Cátedra de Guadix, la más antigua de las iglesias hispanas», en *La Catedral de Guadix. Magna Splendore*, Granada, 2007, p. 23.

⁷³ El tesoro de esta institución está compuesto hoy día por un centenar de piezas y ha sido estudiado recientemente por J. Rivas Carmona, «La platería en la catedral de Guadix», en *La Catedral de Guadix...*, ob cit, pp. 335-377.



Figura 19.
Diego Cervantes Pacheco. Custodia.
Catedral de Guadix.



Figura 20.
Manuel García Crespo. Custodia.
Catedral de Guadix.

senta dos cercos concéntricos de rayos lisos y flameados según los modelos habituales del seiscientos.

El segundo ostensorio procede de la iglesia de Santiago de Guadix pero se labró en su origen para las solemnes exposiciones del Santísimo en la catedral durante la octava del Corpus (figura 19). Presenta unas proporciones esbeltas y apoya en patas de garra con cabezas vegetalizadas, solución original que, junto a su esmerada técnica, aproxima esta pieza a los trabajos de Diego Cervantes, platero de la catedral de Granada, a quien el cabildo occitano había encomendado la factura de un juego de candeleros en 1678.

Años más tarde, en 1717, el platero granadino Andrés Romero concluyó las andas para las procesiones de las reliquias de San Torcuato, financiadas con donativos del canónigo Sebastián del Moral y del arcediano de la catedral de Málaga don Juan Lázaro Aparicio. Pero esta obra, ya desaparecida, se utilizó también para magnificar la comitiva del Corpus Christi y se complementó años más tarde con otra monumental custodia portátil de nueva hechura que realizó el salmantino Manuel García Crespo, uno de los mejores artífices castellanos del momento (figura 20). Su

movido diseño, perfiles sinuosos, decoración abundante y aparatoso sol incorporan las novedades de la platería salmantina dieciochesca y contrastan con los ejemplares anteriores del seiscientos con un notable incremento de exuberancia y teatralidad.

Tal combinación de custodia portátil y andas no supone novedad en sentido estricto, ya que todas las grandes custodias de asiento, desde los tiempos de Enrique de Arfe en adelante, incorporaron en el lugar más destacado y visible de su estructura un rico ostensorio o viril, necesario para sujetar y exponer el Sacramento a la adoración de los fieles. No obstante, el éxito que las andas con ostensorio alcanzaron en el Barroco obedece, en mi opinión, a razones de economía y funcionalidad, más que a una simple cuestión de moda, ya que pese al carácter y a las grandes dimensiones de algunos ejemplares, ambas estructuras resultaban siempre más baratas que las custodias de asiento⁷⁴. Además, las andas se podían aprovechar en todo tipo de procesiones –no sólo eucarísticas– y los ostensorios resultaban idóneos para las exposiciones del Santísimo en el interior de los templos y más fáciles de manejar por parte del sacerdote, lo que las convertía en piezas más prácticas y más asequibles⁷⁵.

No obstante, el empeño del cabildo occitano por conseguir el máximo esplendor posible en la liturgia eucarística, pese a las dificultades económicas derivadas de las crecidas sumas invertidas por estos años en las obras de fábrica, resulta evidente. De hecho, en 1738, quizás con la colaboración del obispo don Francisco Salgado y Quiroga, «Cura en el Palacio Real y Capellán Mayor de su Majestad», el cabildo, encargó un nuevo ostensorio al madrileño Juan de Fuentes (figura 21). De esta forma, la catedral de Guadix se enriqueció con piezas de plata singulares procedentes de los centros plateros más destacados de la Península, quizás por falta de artífices locales de primera fila.

En la catedral de Málaga, el auge del culto a la Eucaristía y el deseo de ennoblecer la fiesta y la procesión del Corpus se materializó a finales del siglo XVI en la custodia de asiento que el obispo Francisco Pacheco y Córdoba encargó al platero de Felipe II Juan Rodríguez de Babia en el año 1581 y que, según las cláusulas del contrato, había de hacerse a imagen de la que Francisco Álvarez había labrado para el Ayuntamiento de Madrid en 1573⁷⁶. El artífice mala-

⁷⁴ De la misma opinión es R. Sánchez-Lafuente Gémara, *El arte de la platería en Málaga*, Málaga, 1997, p. 309. Otros historiadores consideran que se debe a una simple cuestión de gusto.

⁷⁵ Recordemos a este respecto que las andas eucarísticas de la catedral de Pamplona, labradas por José Velázquez de Medrano a fines del siglo XVI, se remodelaron en el Barroco para poder albergar en su interior la imagen de Santa María la Real.

⁷⁶ El análisis, documentación y bibliografía sobre la custodia y las andas madrileñas en F. Martín, «La custodia del Corpus madrileño», *Iberjoya*, nº 4, 1982, pp. 47-53 y J. M. Cruz Valdovinos, «Andas 1565-1568 y custodia 1573-1574», en *Valor y lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid*, Madrid, 2005, pp. 72-77.



Figura 21.

Juan de Fuentes. Custodia. Catedral de Guadix.

gueño Gregorio de Frías la concluyó en 1582 y le añadió unas andas, hechas también a imitación de las madrileñas entre 1585-88 pero de acuerdo a las trazas que dio el pintor César Arbasia⁷⁷. Ambas obras han desaparecido, las andas en la francesada y la custodia en la guerra civil de 1936. No obstante, esta última sirvió de modelo a la que el platero malagueño Agustín de Salas confeccionó en 1714 por encargo del obispo de Málaga fray Manuel de Santo Tomás y Mendoza. De esta última queda el cuerpo superior que hoy se conserva en la iglesia de San Juan⁷⁸.

La diócesis de Almería, fundada por San Indalecio, otro de los Varones Apostólicos⁷⁹, fue restaurada por los Reyes Católicos en el año 1492, instituyéndose su catedral sobre la antigua mezquita mayor, hasta que en 1525 el obispo

⁷⁷ El análisis y la documentación sobre este conjunto y fotografía sobre la custodia en R. Sánchez-Lafuente Gémar, *El arte de la platería en Málaga*, Málaga, 1997, p. 228, fig. 61.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 313.

⁷⁹ J. López Martín, *La iglesia en Almería...*

fray Diego Fernández de Villalán dio comienzo a la nueva fábrica catedralicia⁸⁰. Su rico ajuar eucarístico, que se conoce fundamentalmente por los documentos, se fue formando desde el momento de la restauración de la antigua sede urcitana y ya en la segunda mitad del siglo XVI contaba con dos custodias, una de ellas labrada por Juan Ruiz en el año 1581. Desde 1626 esta última se complementaba con las andas de plata que donó el obispo fray Juan de Portocarrero para magnificar la procesión del Corpus Christi y las celebraciones de la catedral y del convento de San Francisco, orden religiosa a la que pertenecía el prelado⁸¹. Los problemas que suscitaría el uso compartido de esta pieza por dos instituciones distintas impulsaron al cabildo a contratar unas nuevas andas en 1755. Pero existen noticias sobre otras dos custodias anteriores, suponemos, portátiles. Para la primera se solicitó un dibujo en el año 1666 a Alonso Cano a través del racionero de la catedral de Granada don Fernando Charrán y se ignora si se llevó a efecto. La segunda fue una donación del marqués de Santa Cruz y de Bayona, General de las Galeras de Sicilia, Nápoles y España, en el año 1672 y, al parecer, se trataba de «una joya muy preciosa»⁸². Además, por estos años se procedió al exorno y enriquecimiento de la capilla mayor con gradas y gradillas realizadas por los artífices granadinos Rodrigo de Cisneros e Ignacio Rodríguez, y con un frontal de altar de la misma procedencia, obra de los plateros Juan de Villa y Bartolomé Heredia hacia 1675. Con posterioridad, entre 1705 y 1710, el orfebre Lucas González realizó el viso del sagrario y el arca custodia para la exposición del Santísimo. Tales obras transformarían este espacio sagrado otorgándole el brillo y el esplendor adecuados a la liturgia de la Contrarreforma⁸³.

En 1757 el ajuar eucarístico se enriqueció con una nueva custodia portátil de templete para la procesión del Corpus, cuyas dimensiones obligaron a hacer otras andas. Ninguna de estas piezas ha llegado a nuestros días, pero los datos documentales prueban de manera elocuente la voluntad del cabildo urcitano de enriquecer y de dignificar las celebraciones eucarísticas y de adquirir piezas singulares de afamados artistas de la época.

A este respecto, sí se conserva la espléndida arca para el monumento del Jueves Santo que realizó el platero cordobés Damián de Castro entre 1772-1779

⁸⁰ M^a M. Nicolás Martínez y M^a R. Torres Fernández, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)», en *Estudios de platería*. San Eloy, 2002, Murcia, 2002, pp. 283-311, 284.

⁸¹ M^a M. Nicolás Martínez y M^a R. Torres Fernández, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos. Siglo XVIII», en *Estudios de platería*. San Eloy, 2003, Murcia, 2003, pp. 595-619, 598.

⁸² M^a M. Nicolás Martínez y M^a R. Torres Fernández, «La platería y los plateros de la catedral de Almería en sus documentos (siglos XV-XVII)...», pp. 285-288.

⁸³ A. Rodríguez G. de Ceballos, «Liturgia y configuración...», ob. cit.



Figura 22.
Damián de Castro. Arqueta eucarística.
Catedral de Almería.



Figura 23.
Antonio de Santa Cruz y Zaldúa.
Custodia. Catedral de Almería.

gracias a la munificencia del obispo Sanz y Torres (figura 22)⁸⁴. Su movido diseño de planta cuadrangular y perfil vertical bulboso así como su decoración configuran una excelente pieza de gusto rococó semejante a la que el mismo artífice había trabajado unos años antes para la catedral de Córdoba. En este caso, el programa iconográfico eucarístico, alusivo también a la muerte y resurrección de Cristo, incluye relieves del Pelicano alimentando a sus crías, el Ave Fénix, el Cordero Místico sobre el libro de los siete sellos y el león de Judá, además de la corona imperial que remata el conjunto. Hacia 1775, este mismo prelado encargó una rica custodia de sol para la exposición del Santísimo en la festividad del Corpus y su Octava a otro prestigioso platero cordobés, Antonio de Santa Cruz y Zaldúa, que también se conserva (figura 23). Su traza y decoración rococó evidencian de nuevo la calidad técnica de los orfebres de la ciudad califal a lo largo del setecientos.

⁸⁴ M^a M. Nicolás Martínez, «Platería cordobesa en la catedral de Almería», en *Estudios de platería*. San Eloy, 2006, Murcia, 2006, pp. 513-526

Por último, cabe añadir que la categoría de los plateros andaluces barrocos y el interés de algunos altos eclesiásticos motivaron que sus obras fuesen solicitadas más allá de las fronteras regionales. Es el caso del artífice cordobés Bernabé García de los Reyes, a quien don Francisco Pérez de Prado y Cuesta, que había sido inquisidor apostólico de Córdoba y Sevilla, encargó a sus expensas entre 1738-1742 una custodia de asiento para la catedral de Teruel de cuya sede era titular por estos años⁸⁵.

También se conservan fuera de Andalucía algunas obras del cordobés Damián de Castro, artífice que gozó de extraordinaria fama por toda la Península y por las Islas Canarias para las que efectuó numerosos trabajos. En 1773 el maestrescuela don Fernando Monteverde presentó al cabildo de la catedral de Las Palmas una custodia portátil de mano del genial maestro cordobés para que luciera en la procesión del Corpus Christi dentro de la antigua custodia de asiento que Francisco de Alfaro había labrado casi dos siglos antes. El ángel del astil, las Virtudes del basamento y el aparatoso sol muestran, una vez más, la calidad escultórica del autor y su refinado gusto rococó al diseñar la traza. Además, su gran amigo don Francisco Javier Delgado y Venegas, antiguo canónigo magistral de la catedral cordobesa y consagrado obispo de Canarias en 1762, le encomendó una custodia de asiento para la catedral de Sigüenza, a cuya sede había sido promovido en 1768⁸⁶. Esta segunda pieza se destruyó en la francesada, pero según los documentos era de planta hexagonal con tres cuerpos decorados con historias, inscripciones, figuras, obeliscos y pedrería. Si la reproducción publicada recientemente es correcta, su diseño refleja el de la custodia de San Nicolás de la Villa de Córdoba, labrada por el propio Damián de Castro⁸⁷, pieza esta última que puede convertirse en arqueta eucarística añadiéndole cuatro puertas portátiles en los frentes del cuerpo inferior⁸⁸.

⁸⁵ La menciona por primera vez, de forma crítica, A. Ponz, *Viaje de España*, Madrid, 1947, p. 103. La reprodujo M. Trens, *Las custodias españolas*, Barcelona, 1952, lám. 31. Después ha sido citada y reproducida por S. Alcolea, *Artes decorativas en España*, Madrid, 1975, p. 273. C. Esteras, *Orfebrería de Teruel y su provincia*, Teruel, 1980, t. I, pp. 310-312 y t. II, p. 243-244. C. Hernmarck, *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, pp. 252-253. Una reciente valoración sobre el platero y sobre la custodia de Teruel en F. Moreno Cuadro, «Notas sobre Bernabé García de los Reyes», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 103, 2009, pp. 315-356.

⁸⁶ J. Hernández Perera, *Orfebrería de Canarias*, Madrid, 1955, pp. 127-129 y 123.

⁸⁷ F. Moreno Cuadro, *Platería cordobesa...*, p. 183.

⁸⁸ C. Hernmarck, *Custodias procesionales...*, p. 256.