JUAN RUIZ *EL VANDALINO* Y LA DESAPARECIDA CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE JAÉN

Por *María Soledad Lázaro Damas*

ENTRE los plateros foráneos que vinieron a trabajar a Jaén, con encargos precisos, en el siglo XVI destaca la personalidad singular e indiscutible de Juan Ruiz *el Vandalino,* unido indisolublemente a una obra maestra de la historia de la platería aunque desaparecida: la custodia de asiento del Corpus Christi de la catedral de Jaén. Antes de comenzar el estudio de su intervención artística en la capital diocesana, creemos necesario esbozar un apunte previo con las últimas aportaciones sobre su, todavía, incierta y poco clara biografía.

Juan Ruiz nació en Córdoba, posiblemente en los años finales del siglo XV. Debió realizar su aprendizaje en la ciudad natal siendo, al menos, oficial si no maestro examinado hacia 1515. En torno a esas fechas Enrique de Arfe realizaba la custodia procesional de la catedral cordobesa, labrada entre 1514-1518, siendo muy posible que Juan Ruiz se encontrase entre los oficiales que el gran maestro platero tomase a su servicio para ayudarle en su realización. Juan de Arfe menciona de forma explícita a Juan Ruiz en *De Varia conmesuración* diciendo que *«fue discípulo de mi abuelo»,* un comentario que induce a pensar en unas destacables habilidades del joven platero que acabaron de consolidarse con Arfe. Es muy posible, y ha sido destacado por otros investigadores, que Juan Ruiz marchase hacia el norte con Arfe, tras la conclusión de la custodia catedralicia cordobesa. De ser cierta esta hipótesis, en León habría terminado Juan Ruiz de consolidar sus conocimientos y en esas tierras habría recibido el apelativo tan singular que sirvió, a lo largo del tiempo, para expresar su origen geográfico.

En 1523 residía en Córdoba puesto que su firma se incluye entre las de los plateros cordobeses que, en la fecha citada, solicitaban al ayuntamiento la oportuna licencia para no dar fiadores cuando se contratase una obra (MERINO CASTEJÓN, 1930:57). Su firma en este documento implica que tenía ya la categoría de maestro.

La búsqueda de nuevos horizontes laborales y, posiblemente, más abiertos y saneados debieron decidirlo a abandonar Córdoba y establecer su residencia en la ciudad de Sevilla, donde su personalidad artística se configura plenamente ya desde esta tercera década del siglo. Prueba de ello es que, cinco años más tarde, aparece ya como vecino de Sevilla, cuando Francisco Becerril, en 1528, requiere sus servicios para ayudarle en la labra de dos importantes encargos, concretamente dos custodias (LÓPEZ YARTO, 1988:323). El platero conquense había contratado en noviembre de 1527 la custodia de la catedral y, en torno a las mismas fechas o cercanas, la custodia de Villaescusa de Haro, por lo que necesitaba de la ayuda de otro platero para llevar a buen fin los citados contratos. La compañía laboral debió durar, como mucho, un año pues en enero de 1529 los dos maestros otorgaron una escritura para disolver la relación laboral establecida; en ella consta que Juan Ruiz había labrado cierta plata y que había realizado una traza de custodia pero no se aporta ningún otro dato que permita vislumbrar las razones de esta disolución laboral. En 1530 se encuentra nuevamente en Sevilla, donde se le documenta recibiendo poderes del platero conquense Martín de la Parrilla, para el cobro de ciertos bienes de su hijo difunto (LÓPEZ YARTO, 1988:324).

En la ciudad del Guadalquivir seguía avecindado cuando concertó con el Cabildo de la catedral de Jaén la realización de su custodia procesional en 1535, un encargo de gran envergadura que le ocuparía y retendría en esta ciudad durante los cuatro años siguientes. Creemos que las diferencias surgidas acerca del pago de esta obra dilatarían su presencia en Jaén aun más, al menos esporádicamente, como parece demostrar la documentación catedralicia consultada.

En 1544 se encuentra de nuevo en Sevilla, trabajando al servicio del duque de Arcos (SANTAMARINA, 1992:301). Por último, en enero de 1550 aparece documentado nuevamente, como vecino del barrio sevillano de Santa María, y llevando al contraste una manzana correspondiente a una cruz de plata blanca y dorada que había realizado, destinada para la localidad pacense de Zafra (GESTOSO, 1900).

Nada más se sabe sobre los rasgos de su biografía; en todo caso señalar que, en la última fecha documentada, el platero debía tener alrededor de los sesenta años.

Aunque están por documentar, la crítica le ha atribuido una serie de obras que reseñamos brevemente. En primer lugar cabe citar el *jarro* del Victoria and Albert Museum de Londres (CRUZ VALDOVINOS, 1991) con fuertes conexiones con los elementos utilizados por Francisco Becerril. Otra pieza de gran importancia sería la *custodia* de Santa María del Castillo, de la localidad cordobesa de Fuenteovejuna, que ha sido vinculada al platero por destacados investigadores (HERNÁNDEZ PERERA, 1980; CRUZ VALDOVINOS, 1982; ORTIZ JUÁREZ, 1986; HERNMARCK, 1987) que han destacado su identidad estructural y decorativa con la desaparecida custodia giennense. En tierras americanas se le ha atribuido otra notable pieza recientemente (CRUZ VALDOVINOS, 1992); se trata de la *custodia procesional* de la catedral de Santo Domingo que, de ser suya, estaría realizada y dispuesta para ser enviada a las Indias en la primavera de 1542, puesto que se estrenó en la festividad del Corpus de ese año, según refiere el padre Rubio (CRUZ VALDOVINOS, 1992).

Otra obra sobre la que la crítica no se muestra unánime sería un *hostiario* conservado en la iglesia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros, marcado presuntamente con su nombre. Mientras C. Esteras considera que fue realizado por Hernando de Ballesteros (ESTERAS, 1984), B. Santamarina (1992) considera que la marca se relaciona con el platero. Por último, aunque con reservas, se le relaciona con un copón o *caja con pie* del convento de Santa Clara de Sevilla (CRUZ VALDOVINOS, 1992).

Obras desaparecidas, aparte de la custodia de asiento de la catedral de Jaén, serían sendas custodias para la iglesia colegial de Santa María de Baza (Granada) y San Pablo de Sevilla, respectivamente, obras que Juan de Arfe cita salidas de sus manos, pero sobre las que no hay noticias ni fecha alguna de posible realización. En el caso de la custodia bastetana no existe testimonio o referencia alguna a lo que, posiblemente, debió ser una custodia procesional de envergadura. Las fuentes parroquiales no registran ninguna noticia al respecto, ni relacionada con ella ni con el platero; tampoco las actas municipales de esta ciudad granadina mencionan su presencia, documentos en los que, sin embargo, aparecen noticias jugosas sobre la celebración del Corpus. Estas observaciones, basadas en el hecho de no haber localizado ninguna noticia al respecto, no significan que neguemos la existencia en el pasado de esta custodia; todo lo contrario, puesto que aunque

no poseamos, por el momento, referencia documental alguna, conexión humana entre *el Vandalino* y esta ciudad la hubo, como demostraremos más adelante.

Juan Ruiz llegó a Jaén a finales de 1535 con la finalidad de oficializar mediante un documento público el especial encargo que el Cabildo de la catedral de Jaén le había hecho: una custodia de asiento destinada a ser procesionada el día del Corpus. Aunque Ceán afirma que la obra se contrató en 1533 y esa fecha ha sido repetida por la crítica, lo cierto es que esta fecha es errónea, aspecto que ha de señalarse antes de seguir adelante, puesto que el contrato no sería firmado hasta dos años después, concretamente el día veinte de diciembre de 1535.

Se ignora el procedimiento seguido por el Cabildo para la adjudicación de la obra, pero todo parece indicar que se trató de un encargo directo al platero, para lo cual habría sido requerido previamente. El contrato fue otorgado ante el escribano Juan Ruiz (1), en la ciudad de Jaén, habiéndose reunido para suscribir la oportuna carta de obligación por un lado, el maestro platero Juan Ruiz y por otro el Deán y Cabildo de la catedral; la reunión se produjo en la capilla de San Pedro de Osma, lugar donde se celebraban los cabildos catedralicios. Por la escritura, Juan Ruiz se comprometía a realizar una custodia de plata *«labrada al romano conforme a la muestra que tengo dada a vos los dichos señores la qual esta firmada del dicho señor dean y del dicho señor maestro Esteban Vela y de mi el dicho Juan Ruiz maestro platero y del escribano... del peso e tamaño y en el tiempo que sigun e de la forma guisa e manera que se contiene en las condiciones que para fazer la dicha custodia tengo dadas».*

El diseño quedaba en poder del platero, que debía mostrarlo al Cabildo siempre que fuese requerido para ello. La obra que debía realizarse tenía una valoración aproximada de dos millones de maravedís por lo que, dado su valor, el platero debía depositar una fianza equivalente al valor econó-

(1) El contrato, publicado en la revista *Don Lope de Sosa* en 1913 por Fernando Ruano Prieto, se conserva mutilado y torpemente restaurado en el Archivo Histórico Provincial de Jaén, institución en la que fue depositado ya en ese estado, por dos investigadores giennenses. Cabe deducir que el documento fue segregado o separado intencionadamente de su protocolo correspondiente en una fecha desconocida y que estuvo perdido durante algún tiempo. A pesar de su mutilación aun es legible lo que se conserva de él por lo que nuestro comentario se apoya tanto en lo publicado por el barón de Velasco que pudo leerlo completo, al menos eso creemos, y el texto que aun se conserva.

mico de la custodia: *«Ytem es condición que el dicho maestro sea obligado a dar fianças llanas y abonadas en la dicha cibdad de Sevilla o en la de Córdova en quantía de dos cuentos que podrá montar la dicha custodia poco mas o menos a contento de los dichos señores o de la persona a quien los dichos señores lo cometieren».*

En correspondencia con esta condición, otra de las capitulaciones establecía la obligación de presentar los oportunos fiadores: *«Ytem es condición que el dicho maestro de la custodia se obliga [...] y cumplimiento de la dicha custodia a dar personas llanas y abonadas que se obliguen y se sometan a la jurisdicción de esta dicha cibdad de Jahen a complir y pagar toda la dicha obra e prescio de la dicha custodia».* Evidentemente, Juan Ruiz debió encontrar los avales necesarios pero su identidad nos resulta desconocida.

Con el fin de que trasladase su residencia a Jaén, donde debía realizar la custodia, el Cabildo le dio un mes de plazo para el comienzo de la obra, estando obligado el platero *«a no encargarse de ninguna otra obra interim no acabara la de Jaén pudiendo el Deán y Cabildo tomar maestro a su costa que la haga y acabe conforme a la muestra»* (RUANO PRIETO, 1913:147).

El Cabildo otorgó, además, plenas facilidades a Juan Ruiz para el desarrollo de su trabajo, dándole una casa desocupada sin alquiler, la posteriormente llamada casa de la custodia. El plazo estipulado para la realización de la custodia fue de cuatro años, debiendo estar concluida en febrero de 1540. Con el fin de que se cumpliese esta condición el artista estaba obligado a realizar una cuarta parte de la custodia cada año, lo que equivalía a labrar cien marcos de plata anuales. Por ellos el platero percibiría doscientos ducados que, sumados, representarían ochocientos ducados al cabo de los cuatro años; a ellos habría que unir doscientos ducados más una vez acabada la obra. Todo ello suponía un total de algo más de dos ducados por cada marco labrado.

El pago de la obra se haría efectivo tras la oportuna, necesaria y acostumbrada tasación. Esta debía ser efectuada por cuatro plateros designados para este menester, a la vista de la *«obra armada y perfectamente acabada».* Dos serían designados por el Cabildo y otros dos por Juan Ruiz. Del documento se desprende, además, una especie de garantía para la custodia en los dos años siguientes a su conclusión, de forma que el pago se debía dilatar durante este plazo.

La escritura conservada no aclara las condiciones de la traza. Tan sólo alude a *«que ha de ser labrada al Romano»*, lo que implica la elección del lenguaje renacentista para su configuración. Tampoco hay una mención expresa a la iconografía pero se expone en una anotación al margen: *«Ytem que las historias que ha de llevar la dicha custodia sean conformes a las que el Cabildo mandare»*.

La custodia fue concluida en el plazo previsto. Se ignora la fecha exacta de entrega y tasación y quienes fueron los plateros encargados de su aprecio pero lo cierto es que su valoración no fue la que Juan Ruiz esperaba lo que le movió a realizar un requerimiento contra el Cabildo. Las actas de esta institución en la catedral de Jaén permiten seguir este tema entre septiembre de 1540 y junio de 1541, aunque con la particularidad de que recogen anotaciones muy escuetas, que relacionamos y transcribimos a continuación por su importancia.

Con fecha quince de septiembre el Cabildo autorizó al chantre don Pedro Monroy, obrero de la catedral, a realizar el gasto necesario *«en el requerimiento que hizo Juan Ruyz platero al cabildo sobre la custodia»* (2). Sin embargo, diecisiete días más tarde podía entreverse cierta solución al conflicto planteado debido a la intervención del obispo de Jaén don Francisco de Mendoza. El prelado, hermano del marqués de Mondéjar, estaba en esas fechas en Granada y a esa ciudad se decidió enviar la custodia, debidamente desmontada y embalada, bajo la supervisión directa de Juan Ruiz, del chantre Monroy y del canónigo don Francisco Téllez, obrero de la catedral. El platero también viajó a Granada puesto que la nota dice expresamente: *«y lleve las llaves Juan Ruiz»*. Evidentemente, la razón del viaje no debió ser otra que la de someter la custodia no sólo a la opinión del obispo Mendoza sino también al peritaje de otros maestros plateros (3) avecindados en la ciudad vecina. Un día después se hacía entrega de las cajas al arriero que debía transportarlas, con el requerimiento expreso de no entregar su preciosa carga a nadie, salvo a don Francisco de Mendoza (4).

El asunto se resolvió rápidamente y, hay que pensar que, a plena satisfacción del platero al que se libraron doscientos ducados el día doce de

(2) A.D.J.: Acta Capitular de quince de septiembre de 1540. fol. 7v.

(3) A.D.J.: A.C. de dos de octubre de 1540, fol. 5.

(4) A.D.J.: A. C. cinco de octubre.

noviembre, a cuenta de la hechura de la custodia, por mandado del Cabildo y del Obispo (5).

El acuerdo se legitimó ante notario, otorgándose la oportuna escritura: *«Este sobredicho día después de las bisperas vino al cabildo el señor provisor e juntamente con los señores susodichos nombrados se concertaron con Juan Ruyz platero por ciertos plazos y so ciertas condiciones por ante Salido escribano sobre la custodia y dio por ningunas las otras condiciones ni pleitos que traia de cabildo y obligaron la custodia y los bienes de la obra de la iglesia a la paga de la hechura de la dicha custodia de manera que se concertaron que le paguen a ocho ducados y medio por cada marco de hechura luego le paguen trescientos ducados y los doscientos por pascua florida primera que verna y quinientos ducados para la navidad de en fin de año de quinientos quarenta y uno años y otros cuantos para navidad de en fin de año de quarenta y dos años y el resto de lo que montare para en fin del año de quinientos quarenta y tres años»* (6).

Al margen de la regularización notarial de la decisión tomada, es muy interesante señalar el incremento del marco de plata labrado a ocho ducados y medio, considerable si se tiene en cuenta que el precio de trabajo inicial concertado fue de dos ducados y medio.

Se ignora si, tras el acuerdo, *el Vandalino* abandonó Jaén pero lo cierto es que, de haberlo hecho, su presencia se registra de nuevo el día trece de mayo de 1541, en relación a este mismo tema: *«Este día pidio Juan Ruyz maestro de la custodia que pues ya la custodia estaba asentada que manden que se liquiden las cuentas»* (7). Aproximadamente un mes más tarde, el día quince de junio y, ante el escribano Francisco Salido, en presencia del platero, el obispo don Francisco de Mendoza y el Deán y Cabildo otorgaban una escritura pública mediante la cual podemos conocer el valor exacto de la custodia, las cantidades percibidas por el platero, y las que aún se le adeudaban. La obra había sido estimada en un millón novecientos dieciocho mil ochocientos cincuenta y cinco maravedís y medio, de los que Ruiz había percibido ya la cantidad de un millón trescientos trece mil seiscien-

(5) A.D.J.: A. C., fol. 14.

(6) A.D.J.: A. C. Quince de noviembre de 1540, fol. 14v. Extraemos la cita del texto original de las actas de Cabildo puesto que la transcripción de Ruano es defectuosa e incurre en graves errores.

(7) A.D.J.: A. C., fol. 34.

tos once maravedís, quedando pendiente de pago la cantidad restante en tres anualidades (8); ciento ochenta y siete mil quinientos maravedís debían abonarse en la navidad de 1541, una cantidad igual en la navidad siguiente del año 1542, y los doscientos treinta mil doscientos cuarenta y cuatro maravedís en la navidad del año 1543.

Diez días más tarde, el día 25 de junio, el Cabildo ordenaba un nuevo abono al maestro aunque por un concepto distinto. Al parecer se le habían encargado dos candeleros con anterioridad, que ya debían estar concluidos por lo que se procede a hacer efectivo el pago, y se le encargaron otros dos.

La presencia en Jaén del *Vandalino* durante la primavera de 1541, una vez que la custodia estaba ya concluida, pudo deberse tanto a la necesidad de ultimarla nuevamente para su primer desfile en la festividad del Corpus, ya cercana, como al hecho de liquidar las cuentas pendientes con el Cabildo y el obispo; en todo caso su presencia en Jaén, se hubiese marchado o no de la ciudad a fines de 1540, es un tema que reviste cierta importancia puesto que con estas fechas se vincula la realización de la custodia procesional de la catedral de Santo Domingo. Cruz Valdovinos, que atribuye esta magna obra al maestro, y apoyándose en lo publicado por el padre Rubio, afirma que la custodia estaba realizada en 1542 puesto que se estrenó en junio de ese mismo año. Esta coincidencia implica, por lo tanto, que de ser el Vandalino su autor debió realizarse entre el otoño de 1540 y la primavera de 1542, puesto que las condiciones del contrato de la custodia giennense estipulaban que el platero no podía ocuparse de otro encargo hasta que no se concluyese éste. Luego cabe pensar que, aunque le fuese encargada en Sevilla, por su donante el canónigo Del Río o con poderes notariales de éste, la obra pudo ser realizada en Jaén o al menos una parte de ella, aspecto que apuntamos. De hecho, y como señalase Cruz Valdovinos, existen una serie de similitudes entre ambas piezas.

Tras sus conflictos con el Cabildo, Juan Ruiz realizaría dos candeleros para la catedral, a los que se ha aludido en líneas anteriores y que ya estaban realizados en junio de 1541. Ambas piezas pesaban dieciséis marcos menos dos reales (9) y aparecen relacionadas en el inventario de la plata de este templo de 1577, aunque con una ligera variación en su peso y descrip-

(8) A.H.P.J.: Leg. 53, fol. 487. Documento regestado por los señores archiveros.

(9) A.H.D.J.: Acta Capitular de 1541, fol. 39v.

ción –posiblemente debido al uso–, gracias a la cual sabemos que tenían el pie triangular. Con respecto a los otros dos candeleros que, con posterioridad a los anteriormente citados se le encargaron, con un peso de veinticuatro marcos, no se ha constatado documentalmente su realización puesto que no existe noticia posterior al respecto. En el citado inventario, aunque aparecen reseñados otros candeleros, no hemos podido relacionarlos con los que se le encargaron debido a que ninguna de las piezas ofrece una correspondencia con el peso previsto.

La personalidad artística de Juan Ruiz ha sido alabada y subrayada desde antiguo por todos los que se han ocupado tanto del autor como de su obra. Ya en el siglo XVI, es muy elocuente el valioso testimonio de Juan de Arfe quien, con un breve comentario, realizó un elogioso retrato profesional del platero cordobés al señalar tanto su docencia con su abuelo, Enrique de Arfe, como al decir que: *«fue el primero que torneó la plata en España y dio forma a las piezas de vajilla y enseñó a labrar bien en toda Andalucía»*. Evidentemente, de su comentario se desprende un hecho más, aunque por el momento sin documentar pero presumible, como es la docencia directa a aprendices y oficiales por parte de Juan Ruiz.

La primera de las cualidades artísticas de Ruiz, reseñada por Arfe, nos introduce en la valoración de su principal aportación al arte de la platería, la utilización del balaustre o del sistema de columnas abalaustradas realizadas mediante un torno. Aunque esta innovación, en general no ha sido discutida por la crítica, sí ha sido puesta en tela de juicio –y con ella la afirmación de Arfe– por Hernmarck quien considera que aunque Ruiz pudo introducir la técnica en España su utilización le ofrece dudas, considerando más bien la utilización de un molde de madera y la fundición de la plata en él ya que la menuda decoración en relieve de los balaustres no puede hacerse a torno pero si fundirse a partir de un molde de madera (HERNMARCK, 1987:38). En todo caso, y a pesar de estas reticencias, no cabe duda de que Juan Ruiz fue el introductor del estilo renacentista en las custodias, es decir, de la arquitectura clásica.

La custodia de la catedral de Jaén, aun a pesar de su desaparición durante la Guerra Civil, ha sido considerada como el más elocuente trabajo del *Vandalino* en este sentido, como un ejemplo o modelo a imitar en todas las obras de este tipo realizadas con posterioridad, configurándose, en todo el sentido de la palabra, como el prototipo de las custodias renacentistas españolas.

La custodia pertenecía al grupo de las llamadas de asiento o procesionales y su forma y estructura respondían al nuevo criterio arquitectónico impuesto con la introducción del estilo renacentista. Las fotografías conservadas reproducen una magna pieza de estructura turriforme con un basamento de planta hexagonal y cuatro cuerpos escalonados en los que el platero logró una perfecta simbiosis entre elementos arquitectónicos y escultóricos, dispuestos en una perfecta trabazón y armonía y, todo ello, con vistas a realizar una brillante interpretación iconográfica del misterio eucarístico, verdadero *leit motiv* de este tipo de obras. Fue trabajada en plata sin dorar, con una altura aproximada de dos metros.

El conjunto de la obra se distingue por una gran claridad compositiva, evidente no sólo en el meditado escalonamiento en altura de los diferentes cuerpos sino también en la ordenación que distingue a cada uno de ellos así como por la organización de sus diferentes elementos, ya sean arquitectónicos o escultóricos.

Los elementos arquitectónicos son básicamente columnas abalaustradas, pilastras y pilares junto a arcos de medio punto, y entablamentos, todo ello finamente cubierto con un repertorio decorativo que utiliza el grutesco, especialmente en los frisos y pilastras, y que se completa con campanillas, candeleros, remates de crestería y decoración de tipo alegórico. Así, junto a lo enunciado, cabe destacar el uso de cabecitas aladas en el trasdós de los diferentes arcos del primer cuerpo, las alegorías aladas en las enjutas, los seres monstruosos, los tenantes con cartelas y escudos vacíos, como integrantes de un repertorio decorativo que, lejos de anular y encubrir la correcta composición arquitectónica de la custodia, la completa.

Los elementos escultóricos se distribuyen por todo el conjunto de la obra, utilizándose indistintamente el relieve y la escultura de bulto completo, de acuerdo al concepto que se desea representar. La escultura de bulto completo se reserva, en diferentes tamaños para la evocación iconográfica de los doctores de la Iglesia, los profetas y los diferentes ángeles mancebos que se distribuyen en los diferentes cuerpos, para representar a Cristo resucitado y el tema de la imposición de la casulla a San Ildefonso. Las figuras de los padres o doctores, aún caracterizadas por composiciones sueltas y actitudes ágiles, son demostrativas de la sobriedad y majestad que irradia su propia categoría y dignidad eclesial. Se resuelven con una gran variedad, especialmente en el tema de la indumentaria mediante el cual se les individualiza aun mas física y personalmente. Se reproducen tanto las vestiduras pon-

tificias con la tiara y el báculo, las obispales con mitra y báculo y capa pluvial abrochada en el pecho, o bien las cardenalicias, aspectos que nos permiten la identificación de cada uno de ellos.

Frente a estas figuras resueltas con ademanes reposados destacan las esculturas de los ángeles mancebos a los que, su propia condición de seres alados, facilita y justifica el dinamismo compositivo, en ciertos casos arrebatado movimiento de influencia berruguetiana con el que se los define y caracteriza.

En cuanto al relieve, es utilizado por *el Vandalino* con un valor eminentemente narrativo para la evocación de los más importantes episodios de la historia sagrada, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, siendo portadores de un significado eucarístico. Estos relieves se reservan exclusivamente para el basamento o zócalo. A fin de cuentas su estructura sustentaba todo el conjunto de la obra y las prefiguras que reproducían representaban los antecedentes cronológicos, bíblicos, que habían precedido y justificaban el desarrollo del misterio de la eucaristía. En estas escenas, los propios temas demandaban y justificaban el recurso a la representación arquitectónica plenamente renacentista y la inclusión del paisaje natural, con una sabia organización de los fondos según las leyes de una meditada perspectiva. Hernmarck apunta, en este sentido, la viveza compositiva de las escenas, cuyas figuras aparecen labradas en un relieve muy alto y en las que algunos detalles debieron soldarse después del repujado (HERNMARCK, 1987:60).

Al margen de las escenas narrativas del basamento, hay que destacar las representaciones mediante altorrelieves de toda una serie hagiográfica, en clave femenina, si nos atenemos a las descripciones de los inventarios y que creemos identificar con las figuras incluidas en óvalos que decoraban las cajas de los pilares del primer cuerpo. En número de cuatro, en cada una de las cajas, las diferentes figuras se representan de cuerpo entero, en las más variadas posiciones.

Por último, cabe destacar la menuda decoración vegetal que tapizaba los frisos, las columnas, los pilares y pilastras de los pisos superiores.

En las custodias realizadas con el fin de ser procesionadas un aspecto de vital importancia era la iconografía representada en ellas y que, en el caso de Jaén, sin especificar en el contrato se dejó a cargo del Cabildo. Ésta debía distribuirse por medio de escultura y relieve por todo el conjunto de acuerdo

a un plan meditado que teniendo como base el Antiguo Testamento había de culminar en la figura de Cristo Resucitado. La temática era eminentemente eucarística por lo que debían elegirse cuidadosamente las escenas.

Las fotografías conservadas de la custodia y las descripciones realizadas en los inventarios de la catedral nos han permitido establecer algunos de los temas si bien esta empresa no se ha visto satisfecha plenamente como hubiésemos deseado, debido a la parcialidad de las citadas descripciones, muy escuetas, y a las variaciones o sustituciones iconográficas que la custodia sufrió a lo largo del tiempo y que alteraron el conjunto de representaciones religiosas original.

El zócalo o basamento fue utilizado para representar prefiguras de Cristo, de carácter eucarístico, presentes en el Antiguo Testamento, acompañadas de otras procedentes del Nuevo en las que el protagonista era, lógicamente, Jesús. Del Antiguo Testamento fue elegido el tema del despido de Agar, así como el tema de David recibiendo de Ajimelek los panes de la proposición (CRUZ VALDOVINOS, 1992:34). Entre los temas neotestamentarios destaca la elección del pasaje narrado por Juan referente a Cristo alimentando a los cinco mil hombres. La descripción de la custodia en un inventario del templo alude a que este cuerpo: *«estan sus pilares labrados de plata con historias del testamento nuebo y viejo, y de santas...»*. Luego la iconografía bíblica se completaba con una serie hagiográfica femenina de significado eucarístico.

En el primer piso se incorporó la escultura con la representación iconográfica de seis padres o doctores de la iglesia, dispuestos bajo los arcos correspondientes; sobre ellos se distribuían campanillas y sobre ellas figuras de ángeles mancebos. El inventario describe así este cuerpo: *«otro pedestal mas pequeño y dos columnas de plata y vienen a ser en todas doce y entre cada dos columnas un doctor y sobre cada uno una campanilla todo de plata sobre las campanillas un angel con una claraboya y sobre esta otra claraboya con un pilarillo y por remate a cada pilar una figura de angel santo y esta misma horden guardan todos seis pilares. Los doctores estan arrimados a los seis pilares a cada uno un traspilar que hacen seis porteçuelas para lo interior de la dicha custodia y todo esta de imagineria»*.

La indumentaria con que fueron distinguidos permite la identificación de cuatro de ellos, concretamente de los doctores de la Iglesia Latina. San Jerónimo fue caracterizado con la indumentaria cardenalicia, con barba

cana, capelo y un libro como atributo, evocador de su traducción de la Biblia. A su izquierda, otro doctor ataviado con vestiduras pontificias podría relacionarse con San Gregorio Magno, el papa que estableció la forma de la liturgia romana y su música. Aunque su atuendo apunta en este sentido, las fotografías conservadas no permiten ver su atributo, parcialmente oculto entre las columnas. Dos de las cuatro esculturas restantes pueden ser identificadas con San Ambrosio y San Agustín, comparten la misma vestimenta episcopal con capas pluviales, mitra, y báculo, pudiéndose identificar en las manos de uno de ellos un libro.

El segundo cuerpo, en correspondencia con el primero, desarrollaba la iconografía de los cuatro evangelistas, en torno a un especial milagro mariano: la imposición de la casulla a San Ildefonso. El programa de este cuerpo incluía una alegoría de la Fe con su atributo identificatorio, el cáliz. Se describe así: «*Sobre el primer cielo de la custodia ay otro cuerpo que corresponde con el vaxo con los quatro evangelistas y nuestra señora poniendo la casulla a San Ildefonso y una figura de la fe con un caliz en la mano con otras dos columnas y quartos de columnas en medio de cada dos columnas y a la orilla unas varandillas como coronaciones todo de plata y falta de las dichas varandillas dos y media y otra deteriorada y cassi la mitad de otra*».

La iconografía correspondiente a este cuerpo no existía ya a principios del siglo XX. Los cuatro evangelistas no se distinguen en las fotografías que hemos podido consultar, datadas en estas fechas, así como tampoco el milagro mariano, sustituido por el sacrificio de Isaac en una fecha desconocida.

El tercer cuerpo incluía un conjunto de seis esculturas que no se identifican: «*Sobre este cuerpo tiene otro correspondiente a el mismo con otras seis figuras y las mismas varandillas al principio y en lugar de columnas ay una pilastra quadrada y estirada compuesta como a modo de pasadizo y unas claraboyas en lo alto con sus cornisas y chapitel*».

El cuarto cuerpo ofrecía una composición iconográfica parecida con otras seis figuras: «*Sobre este cuerpo ay otro con otras seis figuras y un cimvorrio con su cornisa y su chapitel y a los lados correspondientes a las columnas dos campanarios unos sobre otros y en este cuerpo esta dentro una capilla grande de plata que se toca con un cordel de seda*».

Por último, la figura de Cristo resucitado coronaba todo el conjunto: *«y sobre este ay otro cuerpecuelo que corresponde con los baxos sobre que esta un resucitado por remate de toda la dicha custodia con su vandera quebrada y ay quatro columnas quebradas y otras piezas pequeñas quebradas que se an de aderezar falta una y media barandilla todo de plata».*

Los temas iconográficos dispuestos en la custodia, aunque impuestos por el Cabildo, eran recurrentes entre la temática eucarística que solía incluirse en este tipo de piezas por lo que pocos aspectos habría que destacar como novedad iconográfica de lo conocido, a excepción del tema de la imposición de la casulla a San Ildefonso. Se trata de un tema y milagro mariano íntimamente unido a la archidiócesis de Toledo, de la que la sede giennense era sufragánea, lo que justifica su inclusión en esta obra. Pero este tema estaba también ligado a Jaén y con el templo parroquial de San Ildefonso, escenario del milagro del Descenso, al que indirectamente alude la inclusión de esta iconografía en la custodia.

La custodia catedralicia fue una de las piezas que más desperfectos sufrió a lo largo del tiempo, dada la gran cantidad de piezas que la integraban, el tamaño y la fragilidad de las mismas lo que, periódicamente, determinó su puesta a punto por los plateros al servicio de la catedral. Como ejemplo de ello reseñamos el memorial de reparos efectuado en la custodia por el platero Tomás de Morales en febrero de 1590; casi todos los apuntes reseñados por este maestro se refieren a pequeños arreglos, de poca envergadura, consistentes en el ajuste, atornillamiento y soldadura de los elementos, la limpieza y el bruñido; estos arreglos, sin embargo, tenían una gran repercusión sobre su estado general que se resentía con motivo de cada desfile procesional (10). En todo caso, y como prueba de lo entretenidos que resultaban estos trabajos queremos destacar el siguiente apunte en el citado memorial: *«Más gasté tres dias yo e un oficial en limpiar la custodia en la iglesia»* (11).

Durante su estancia en Jaén, Juan Ruiz debió establecer relaciones profesionales y comerciales en la capital y en su área de influencia; relaciones

(10) Así puede constatarse en una noticia contenida en la sesión del día veintiséis de mayo de 1548 en las actas de cabildo municipales, en la que se afirma que las varas del corpus quebraban los adornos de la custodia.

(11) A.H.D.J.: Varios. Legajo sin clasificar. Memorial de reparos efectuado en la custodia y en otras piezas de plata por Tomas de Morales. 20 de febrero de 1590.

de carácter amistoso y laboral con otros plateros, en los que pudo influir positivamente desde el punto de vista técnico y estilístico y relaciones de tipo comercial con una posible y escogida clientela, relacionada con los estratos adinerados de la sociedad giennense.

Desde este último punto de vista podemos afirmar que Juan Ruiz trabó contacto con una serie de personas que pudieron facilitarle en un momento dado posibles encargos de carácter personal o bien institucional, y que en algún caso se mantuvieron los contactos hasta años después de su partida de Jaén, lo que nos indica que debió inspirar una gran confianza. Así interpretamos un poder notarial otorgado en Jaén, a favor de Juan Ruiz, en mayo de 1545. Este documento, otorgado por doña Inés de Bibero, esposa de don Diego de Rojas y Sandoval, facultaba al platero para el cobro en Sevilla de un juro sobre las rentas reales valorado en veinte mil maravedís anuales, y correspondiente a los años 1544 a 1548 inclusive (12). Evidentemente, cabe pensar que el Vandalino conoció a esta familia en Jaén y que debió realizar alguna pieza para ella, posiblemente para el ajuar de una capilla o bien piezas de vajilla, especialidad que le hizo famoso en su tiempo.

Otro contacto personal que intuimos fue con don Martín Pérez de Ayala, posteriormente obispo de Guadix y, posiblemente, una de las personas que pudiera servir de nexo para explicar la realización de la custodia para la iglesia colegial de Baza. Don Martín Pérez de Ayala residía en la ciudad de Granada desde 1532 y en su universidad impartió la cátedra de Artes hasta 1537, así como la de Teología hasta 1540, a propuesta del arzobispo de Granada don Gaspar de Ávalos. En la última fecha mencionada, abandonó su anterior ocupación docente para trasladarse a Jaén, en calidad de confesor y lector del obispo don Francisco de Mendoza; este prelado lo nombró visitador del obispado y le dio un beneficio en Andújar. Como bien puede deducirse su llegada coincidió con el último año de estancia de Juan Ruiz en Jaén y, por lo tanto, don Martín debió conocerlo en algún momento.

En 1543, Pérez de Ayala marchó con don Francisco de Mendoza a Italia, iniciando un largo periplo europeo que le permitió ampliar sus conocimientos humanísticos, asistir a la Dieta de Worms y como doctor teólogo a la apertura de las sesiones del Concilio de Trento. En 1548 fue propuesto por el emperador para el obispado de Guadix, cargo que aceptó. A Guadix

(12) A.H.P.J.: Vol. 57, fol. 218. Fechado en veintisiete de mayo de 1545.

no llegaría hasta el dos de febrero de 1549, y en esta ciudad diocesana debió permanecer dos años, tras los cuales se trasladó nuevamente a Trento.

Durante este período de su gobierno una de sus mayores empresas fue la solución del litigio pendiente con Toledo sobre la posesión de Baza y su distrito, cuya jurisdicción recuperó en junio de 1550. En esa fecha se trasladó a esta ciudad donde realizó la visita canónica; además de lo apuntado rehabilitó la Hacienda, restauró la administración y dejó unos estatutos de gobierno. Tras su vuelta a España, celebró un importante sínodo en su diócesis en el año 1554 y de la que fue promovido en 1560 para el obispado de Segovia.

Don Martín debió conocer a Juan Ruiz y, lógicamente, las obras que realizase para Jaén. Cuando años después fue nombrado obispo de la diócesis de Guadix-Baza, pudo influir positivamente en el encargo al Vandalino de una custodia para la iglesia mayor abacial, cuyo rango institucional andaba muy parejo con el de la propia sede accitana. De realizarse la custodia, pudo haberse hecho precisamente en los años en que don Martín gobernaba esta diócesis aunque hay que hacer notar que Juan Ruiz contaba una edad avanzada en estas fechas.

No obstante, y al margen de este posible contacto, queremos hacer notar las relaciones artísticas entre las tierras de Jaén y el area jurisdiccional de la diócesis de Guadix y más concretamente de la abadía de Baza, especialmente en la década de 1540; relaciones artísticas en las que la escultura y la platería tienen un gran protagonismo. En el caso concreto de Baza, el citado período de tiempo es determinante para su reconstrucción artística tras el terrible terremoto de 1531 que asoló gran parte de la ciudad y motivó el derrumbamiento de parte de sus edificios religiosos más significativos y la desaparición de las obras de arte que atesoraban. La iglesia mayor, para la que inicialmente estaría destinada la custodia, no fue una excepción y, en plena construcción, cayó derrumbada. Las obras que configurarían la iglesia actual no se emprenderían hasta el año 1534, destinándose casi la totalidad de los fondos disponibles a la realización de estas obras que se mantendrían durante prácticamente todo el siglo.

En la década de 1540, o al menos desde 1543, cabe destacar la presencia al frente de la iglesia bastetana de don Álvaro de la Torre, deán de la catedral de Almería, y provisor de las iglesias de Baza, Huéscar y su partido. Este interesante personaje será el responsable, en última instancia, de la adjudicación de obras artísticas encargadas para la abadía y en este sentido apa-

rece en documentación notarial de Jaén y en relación con el platero Francisco Muñiz y el escultor Juan de Reolid (LÁZARO DAMAS, 1994:96; DOMÍNGUEZ CUBERO, 1994:60), dos artistas que dejaron su obra en estas comarcas granadinas. Don Álvaro, cuya figura en relación a las Bellas Artes merece un estudio del que carece, sería otro contacto con las tierras de Jaén que merece tenerse en cuenta para intentar desvelar el misterio que, por el momento, encierra la realización de la custodia bastetana.

La custodia para Baza sigue siendo, no obstante, algo sólo presente en el testimonio de Juan de Arfe, un extremo que se ha de tener en cuenta. Destacamos este hecho nuevamente para deshacer confusiones como las presentes en los elogiosos trabajos de Blanca Santamarina y Cruz Valdovinos, al parecer propiciadas por la lectura de un trabajo anterior de Capel Margarito. Los investigadores citados consideran que la custodia citada en octubre de 1540 en las actas de Jaén y enviada a Granada para que la viese don Francisco de Mendoza había sido realizada para esta última ciudad y *parece que encargada por el Cabildo de la catedral de Jaén* (SANTAMARINA, 1992:300). Nada más lejos de la realidad como una lectura atenta de la documentación original se encarga de confirmar. La custodia a la que se refieren las actas es la de Jaén y su envío al obispo una cuestión de arbitraje para solucionar de forma pacífica el contencioso surgido entre el platero y el Cabildo giennense acerca de la tasación. Luego volvemos a afirmar que esa custodia nada tuvo que ver con la diócesis granadina o la accitana, ni mucho menos con la iglesia colegial de Baza, como parece insinuarse en tales publicaciones.

En el período de cuatro años, durante los cuales Juan Ruiz trabajó en Jaén, debió trabar contacto y amistad con los plateros avecindados en esta ciudad. Aunque, por el momento, no se ha podido documentar una relación de este tipo hay que suponer estos contactos y, lo que es más importante, pensar en una influencia no solamente técnica sino también estética sobre algunos de los plateros. Evidentemente, la falta o desaparición generalizada de las piezas correspondientes a este período artístico es un factor que dificulta extremadamente cualquier apreciación que pudiera hacerse al respecto aunque, no obstante, se conservan algunas obras dispersas que permiten esbozar algunas posibles hipótesis.

En principio, y a la vista de las pruebas documentales obtenidas parece quedar claro que la producción platera de estos momentos sigue las pautas y tendencias del primer tercio de siglo comunes a otros centros, y en los que

el lastre gótico o la pervivencia de este estilo se manifiesta tanto en la estructura de las piezas como en sus aspectos decorativos. Posiblemente no hubiese en la ciudad un platero con la habilidad necesaria para hacer obras de la envergadura de la custodia catedralicia lo que determinaría la decisión de encomendar esta obra a Juan Ruiz. Pero ello, no debe considerarse como un factor de depreciación de la platería giennense pues hay que tener en cuenta que, sólo un número muy contado de artífices plateros y todos ellos vinculados al gran Enrique de Arfe, fueron los encargados de la realización de estas magnas obras.

Al margen de estas consideraciones hay que pensar que *el Vandalino* no trabajó solo, sino que, necesariamente, debió contar con un equipo de oficiales que le ayudasen en el taller que hubo de improvisar en Jaén y mantener de forma estable durante cuatro años. Resulta arduo establecer identidades en este sentido y, mucho más, precisar si este taller llegó con el maestro o si fue seleccionado en Jaén, entre los oficiales ya formados o llegados con anterioridad a 1535 a la capital del reino. En todo caso y coincidiendo con los momentos de conclusión de la custodia se documentan en Jaén los nombres de dos plateros, ya con taller propio, que van a tener un protagonismo determinante en la historia de la platería giennense de este siglo; son Francisco Muñiz y Gil Vicente.

Ambos maestros comienzan a documentarse como plateros con taller independiente, como decíamos, a partir de 1540; los dos son extraños al medio platero de la capital donde debieron establecerse una vez formados como oficiales, al menos, y los dos harán del trabajo de la plata de mazonería su especialidad. Estos detalles y algunas características de la obra conservada nos inducen a pensar que debieron o pudieron llegar a Jaén si no con Juan Ruiz, desde Sevilla, en unas fechas próximas a la llegada de este maestro y que completaron su formación en el taller giennense del *Vandalino,* asimilando su lenguaje, y estableciéndose como maestros independientes tras la marcha de aquél ante, lo que podría considerarse, unas perspectivas laborales más que suficientes por no decir halagüeñas. En todo caso la personalidad de ambos maestros nos ha parecido lo suficientemente importante como para dedicarles una breve mención (13).

---

(13) La personalidad artística del platero Francisco Muñiz ha sido destacada por J. Domínguez Cubero en relación con la custodia procesional de Huéscar de forma especial, aspecto que reseñamos: «Platería renacentista del giennense Francisco Muñiz en Huéscar (Granada)», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* 1994, núm. 154. págs. 57-71.

y mando que las mandas que dejo en el dicho mi testamento y cobdizilos y este que de presente hago que se de en dinero // no se le pueda apremiar a mi eredero aquello cumpla hasta pasado un año que yo ia fallezido.

Yten digo que por quanto la dicha doña Isavel Sazedo mi hermana hizo la dicha dotazión al dicho Juan de Morales de los dichos mill ducados para se ordenar con la dicha condizión que cada que tubiese el suso dicho otros zinquenta ducados de renta eclesiástica y en otra manera los dichos mill ducados de principal los diesen a los erederos de la dicha mi hermana como se contiene en la dicha escritura aora mando quiero y es mi boluntad que aunque el dicho Juan de Morales tenga otros zinquenta ducados de renta en qualquier manera que sea goze ansí mismo de la dicha dotación mientras biviere con carga y obligación que dicho Juan de Morales tenga i a de tener a dezir por mi y la dicha mi hermana dos misas cada semana en el dicho mi altar y do me mando enterrar y después de la bida del dicho Juan de Morales quiero y es mi boluntad de que sea patronato los dichos mill ducados perpetuamente para siempre jamás con la dicha carga de las dichas dos misas cada semana que a de ser obligada la persona que en ello suzediere perpetuamente para siempre jamás a dezir o hazer dizir en el dicho altar de San Christoval las dichas dos misas cada semana y nombro por primera patrona del dicho patronato // a la dicha doña Ysavel Francisca de Mirez y después de sus días suzeda el hijo mayor que tubiere o hija y sus deszendientes legítimos de mayor en mayor por no los tiniendo suzeda el pariente mio más zercano prefiriendo el barón y si algun zenso de los dichos mill ducados del dicho patronato se redimiere mando que se pongan en deposito en poder del depositario general desta para que dende allí se buelva a depositar porque así es mi boluntad.

Y mando que esta memoria se ponga en la tabla de memorias y fiestas perpetuas de la yglesia de San Ilefonso para que en todo tiempo se cumpla esta mi boluntad y lo qontenido en el dicho mi testamento y cobdicilos ... En esta dicha ciudad de Jaén ante Miguel de Minguixoja Covo escrivano del Rey nuestro señor y publico del número della estando en las casas de mi morada a diez i seis días del mes de febrero de mill y seiscientos y veynte y nueve años...

BIBLIOGRAFÍA

CAZABÁN, A: «El viril de la custodia del Corpus». *Don Lope de Sosa,* 1927. pág. 29.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: «El platero Juan Bautista con algunas observaciones sobre marcas y jarros sevillanos del siglo XVI». *Atrio,* 1991, núm. 3.

CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana.* Ayuntamiento de Sevilla, Tabapress, 1992.

DOMÍNGUEZ CUBERO, J.: «Platería renacentista del giennense Francisco Muñiz en Huéscar (Granada)» *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* 1994, núm. 154. págs. 57-71.

ESTERAS C.: *Orfebrería en la Baja Extremadura. La plata en Jerez de los Caballeros.* Badajoz, 1984.

GESTOSO, J.: *Ensayo para un Diccionario de los artistas que florecieron en Sevilla entre los siglos XIII y XVIII inclusive.* 3 vol. 1900.

HERNÁNDEZ PERERA, J.: «La custodia de Fuenteovejuna». *III Congreso Español de Historia del Arte.* Sevilla 1980.

HERNMARCK, C.: *Custodias procesionales en España.* Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

LÁZARO DAMAS, M.ª S.: «El sepulcro de doña Marina de Torres de Lopera (Jaén). Estudio iconográfico y vinculaciones artísticas», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses,* 1994, núm. 154. págs. 71-119.

LÓPEZ PÉREZ, M.: «La custodia del Corpus de la catedral de Jaén», *Senda de los Huertos,* 1986, núm. 2, págs. 39-51.

LÓPEZ YARTO ELIZALDE, A.: *La orfebrería en la provincia de Cuenca. El siglo XVI.* Tesis Doctoral inédita. Madrid, Universidad Complutense, 1990.

ORTIZ SUÁREZ, D.: *Catálogo Artístico y Monumental de la provincia de Córdoba.* Córdoba, 1986. IV, pág. 70 y sigs.

RUANO PRIETO, F.: «Juan Ruiz y la custodia grande de Jaén», *Don Lope de Sosa,* 1913, págs. 145-151.

SANTAMARINA NOVILLO, B.: «Platería civil andaluza: Juan Ruiz el Vandalino. Aproximación documental a su vida y a su obra». *Academia,* 1992. págs. 296-319.