

Fecha de recepción: 26/09/2012

Fecha de admisión: 13/12/2012

ENRIQUE DE ARFE. LA CUSTODIA DE LA CATEDRAL DE LEÓN, LA DE SAHAGÚN, Y SU CRIADO EL PLATERO FERNAND O HERNAND GONZÁLEZ

Fernando LLAMAZARES RODRÍGUEZ

Universidad Castilla-La Mancha

Resumen

En el presente artículo se aborda el estudio iconográfico de dos custodias realizadas por Enrique de Arfe, la desaparecida de la catedral de León y la del exmonasterio benedictino de Sahagún. Así mismo se identifica al criado de Enrique de Arfe, Fernand González, con el platero del mismo nombre y se analiza la custodia por el efectuada para la iglesia de San Martín de León.

Palabras clave: Enrique de Arfe, Fernand González, custodia, León, Sahagún.

Abstract

The aim of the present article is the iconographic study of two Enrique de Arfe's monstres, one of which disappeared from the Cathedral of León and the other one is the monstrance of the benedictian exmonastery of Sahagún. Likewise, Enrique de Arfe's servant, Fernand González, is identified as the silversmith of the same name and the monstrance he made for San Martín de León church is analyzed.

Keywords: Enrique de Arfe, Fernand González, monstrance, León, Sahagún.

La «etas aurea» de la gran orfebrería española tuvo su punto inicial en la ciudad de León un veintiuno de enero de mil quinientos uno, y el genial maestro de este movimiento fue el platero Enrique de Colonia o de Arfe¹. La obra que marcó el camino a seguir, la magna custodia de la catedral leonesa. La custodia, juntamente con otras obras realizadas por Enrique de Arfe para esta catedral como la cruz procesional, unos cetros, o el cáliz rico, fue todo expropiado y fundido en la Casa de la Moneda de Sevilla en 1809, en este lote figuraba también las andas para la misma que habían sido realizadas por Antonio de Arfe. De este desastre solamente se salvó el arca de San Froilán, obra del propio Enrique.

¹ Sobre Enrique de Arfe hay abundante bibliografía. Puede consultarse, entre otra: SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los Arfes (1501-1603)*, Madrid, MCMXX; RODRÍGUEZ, R., «Enrique de Arfe en la catedral de León», *A.L.*, n.º 10, 1951; RIBES, M., *Custodia procesional de Arfe*, Córdoba, 1983; SANZ, M.ª J., *La custodia procesional, Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000; HERRÁEZ ORTEGA, M.ª V., *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León, Universidad de León, 1988; KAWAMURA, Y., «Los cetros de Enrique de Arfe de la catedral de Oviedo», *Liño*, n.º 9, Oviedo, 1990, pp. 61-75.

La custodia la conocemos por descripciones manuscritas e impresas, pero no dejan de ser meras aproximaciones de cómo sería realmente. La primera referencia que tenemos se debe a Morales, quien en su *Viaje Santo*, realizado por encargo de Felipe II en 1572, la refiere, juntamente con sus andas y el carro triunfal, y el esplendor que la fiesta del Corpus Christi alcanzaba en León que no tenía parangón en todo Europa, de tal modo que queda un tanto diluida su descripción, pero lo que sí deja claro son las dimensiones de las andas: «el aderezo, que en esta Iglesia tienen para sacar el Santísimo Sacramento el día de su fiesta, es la más insigne cosa que hay en Europa; que así refieren lo han afirmado los generales de Franciscos y Dominicos, viéndolo, y porque andan por toda la Cristiandad, y lo ven todo, se les puede creer, y en breve es esto. Custodia grande y rica, aunque hay otras por ventura mejores. Andas de plata de diez pies de en alto, y cinco o poco menos en quadro. Tan costosas en obra y labor, que ponen admiración. Todo esto se pone encima de un carro triumphal de madera, a manera de coche, sin cubierta, ni arcos, labrado de talla y dorado, y pintado con mucha lindeza, con sus toldos de brocado por lo bajo, así que encubren las ruedas»². Este ilustre historiador y viajero cordobés, como puede comprobarse aunque dice que la custodia era grande y rica le causaron más sensación las andas de la misma, pero es el primero que nos da la altura y la base de las andas donde se asentaría y cobijaría la custodia, por tanto, el conjunto tendría una altura aproximada de 280 cm por algo menos de 140 cm de base³. Sobre la impresión de que hay otras mejores, probablemente quiera hacer relación a la de su tierra y a la toledana, ambas del mismo Arfe. Respecto a estas medidas dadas, sí que vienen a coincidir con la altura y capacidad del antiguo armario contenedor de la misma, desarmado en la década de los ochenta del siglo XX, donde se guardaba, y están en relación con la triple polea con la que se maniobraba y que permanece hoy en su sitio en la cabecera del oratorio de la catedral. Este armario, tenía, aproximadamente, unos cuatro metros y medio de altura y un ancho de unos dos metros de base. La distancia entre la triple polea es, aproximadamente, de un ancho de un metro sesenta⁴.

Unos años después de la descripción de Morales, en un inventario de la catedral del 27 de julio de 1579, se recoge que esta obra en parte estaba dorada y en parte

² MORALES, A. de, *Viaje a los Reinos de León y Galicia y Principado de Asturias*, Madrid, 1765, edición facsímil, Oviedo, 1977, p. 55. La obra de Morales circuló en abundantes copias manuscritas, hasta que en 1765 el padre Enrique Flórez la dio a imprenta.

³ El pie castellano, tercera parte de la vara, se divide en 12 pulgadas y equivale aproximadamente a 28 centímetros.

⁴ Este armario, de madera totalmente lisa, tenía en la zona baja una sólida balda a una altura de un metro treinta, aproximadamente. El resto del cuerpo estaba hueco y en el techo tenía una trampilla para poder abrirla en el momento de accionar las poleas para descender y volver a colocar la custodia en su sitio. Herráez Ortega, en la obra anteriormente citada, en la p. 137, dice que en el Museo de la Catedral «se conservan las puertas del armario en que se guardaba la custodia, seguramente con la andas. Son de madera de nogal y se hallan divididas en casetones con motivos decorativos renacentistas». Ni son estas las puertas del armario de la custodia, ni son renacentistas, pues éstas pertenecen a época barroca.

blanca, y que según una relación hecha por Enrique de Arfe pesaba trescientos setenta y cinco marcos aproximadamente, pero no nos da ni la altura ni la base de la misma: «Una custodia que hizo Enrique, la qual está en parte dorada y en parte blanca. Está entera, como cuando se hizo, y pareció, por el libro viejo de las cosas de la dicha sacristía, que por relación del dicho maestro Enrique, sentenció pesaba la dicha custodia trescientos y setenta e cinco marcos, poco más o menos⁵. En 1649, en que se da a conocer el estado de la custodia y las andas que había hecho Antonio de Arfe, se recoge entre otras apreciaciones que aunque estaba entera como cuando se había hecho y faltaban algunas piezas, como tres incensarios, tres insignias de Pasión, unas puntas, hojas de cardo, cinco figuras de montería y algunas otras cosas, y se especifica que la custodia estaba metida en unas andas grandes de plata con cuatro planos con la historia del Antiguo Testamento⁶.

La más amplia descripción de la custodia se recoge en el inventario efectuado en el 13 de septiembre de 1721, en el que se afirma que es grande, y su forma imitaba a la construcción de la propia catedral en su exterior, está fabricada en plata en su color y dorada, su peso, según se registraba en los libros antiguos, era de trescientos setenta y cinco marcos poco más o menos, y su altura alcanzaba los siete pies y tres dedos en cuya medida entraba el remate con el Santo Cristo. Respecto a las piezas que la componían eran innumerables, por ello no se registraron⁷. Según las medidas del alto que aquí se proporcionan alcanzaría una altura más o menos exacta de casi dos metros.

El 16 de enero de 1774, el cardenal Lorenzana, deseoso de construir un carro triunfante para la custodia de la catedral de Toledo, y recordando, como leonés ilustrado, el ingenioso artificio del carro eucarístico de su ciudad natal, en una carta enviada al cabildo de la catedral leonesa solicita sacar un modelo del mismo y califica como «primorosa» la custodia y «hecha por el mismo maestro que la de Toledo»⁸. El carro triunfal toledano, a imitación del de León, se confeccionó en esta ciudad, en el taller del maestro arquitecto Bernardo Miguélez, quien, como persona autorizada por su profesión, nos proporciona los más altos elogios emitidos hasta el momento sobre la custodia, las andas y el carro triunfante, en carta enviada al cardenal Lorenzana, el 28 de enero de 1774. Dice así: «Puedo participar a S. E. que respecto ser el carro triunfal o triunfante de esta Sta. Iglesia alhaja, dudo otra semejante, ni yo he visto, ni encontrado en sitio alguno: porque si el autor leonés Arfe Villafañe se esmeró en el primor del tabernáculo o custodia, no hizo menos su hijo en las andas de ella que la cubren. Siguióse a esto otro primor que dudo de quien, y fue el del maquinista que hizo el carro que no sólo se esmeró en su movimiento y resortes para que subiendo y bajando vaya perpendicular el tabernáculo

⁵ EDÍAZ-JIMÉNEZ Y MOLLEDA, E., *Enrique de Arfe. Nuevos datos para su biografía*, Madrid, 1931, p. 14.

⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁷ HERRÁEZ ORTEGA, M.^a V., *op. cit.*, p. 134.

⁸ ROBLES GARCÍA, C., «Una constante en la vida del Cardenal Lorenzana: su relación con León», *España y América entre el Barroco y la Ilustración*, León, Universidad de León, 2005, p. 28.

y andas, sino que también tuvo la gracia de adornarle con los más bien ejecutados motivos de misterio»⁹. Aquí, se dice que el autor de la custodia es Arfe Villafañe y las andas de su hijo. La segunda afirmación es totalmente correcta, como hijo de Enrique. Pero respecto a la primera, creemos que en esos momentos a Enrique de Arfe se le añade este apellido que sería el de su nieto, pues unos años más tarde lo volvemos a ver registrado en Ponz, quien afirmando que es obra de Enrique de Arfe, que mide con su peana diez pies de altura, que consta de cinco cuerpos, remata en obelisco con la imagen del Crucificado, que posee una imagen de Cristo atado a la columna, tiene cuatro ángeles con sus incensarios, fuera están los cuatro doctores y posee un elevadísimo número de temas en medallas y figuras, finaliza diciendo que también se tenía del mismo Villafañe una cruz y otras alhajas¹⁰. En 1800 respecto a la custodia, Ceán repite, en síntesis, lo apuntado por Ponz¹¹. Tras toda esta información se halla don Jacinto Lorenzana, sobrino del cardenal de su mismo apellido, intendente de León, hombre muy erudito, muy preocupado por todos los saberes concernientes a León y su provincia. Tanto Ponz, a lo largo de sus escritos, en las descripciones de la tierra leonesa, como Ceán en el prólogo a su obra, indica que es deudor de él en lo concerniente a lo relacionado con la catedral de León¹². En 1776, en una *Historia de León*, anónima, se vuelve a describir, si bien no aporta nada nuevo a lo anteriormente dicho, inclusive copia literalmente algunos párrafos de Ambrosio de Morales¹³.

De todo cuanto se ha recogido, tanto por los testimonios manuscritos como impresos, se infiere que era una obra de cerca de dos metros de altura, las andas de dos ochenta de alto y uno cuarenta de base, todo ello muy aproximadamente. Sería una obra turriforme, parece ser de cinco cuerpos, en estilo gótico. Con toda seguridad, se asemejaría a las otras suyas de Córdoba, Toledo y Sahagún¹⁴. En su iconografía se señala como imagen en el trono de gloria, la efigie del Señor atado a la columna, como remate el Crucificado, cuatro ángeles turiferarios, otros con insignias de Pasión y una buena partida de santoral, distribuida por pilares, arbotantes... En la base de las andas, obra ya de Antonio de Arfe, en las caras de su cuadrilátero se colocaron historias veterotestamentales. A la luz de éstos no muy abundantes datos proporcionados, respecto a su programa iconográfico, podemos deducir, al menos, dos fundamentos básicos de asiento teológico, centrados en dos fuentes literarias; una primera, de carácter litúrgico, tomada de la «oración sacramental eucarística», y otra segunda recogida del libro del *Apocalipsis*. La presencia

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ PONZ, A., *Viaje de España*, tomo 11, pp. 224-225.

¹¹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, pp. 55-56.

¹² *Ibidem*, «Prólogo», p. XVII.

¹³ DÍAZ JIMÉNEZ, E., *op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁴ La custodia de León, con cerca de dos metros de altura, era menor que las de Córdoba que originalmente medía aproximadamente 2 metros y 20 cm, y que la de Toledo de casi los tres metros, pero mayor que la de Sahagún de 1 metro.

del Señor a la columna y el remate del Crucificado, juntamente con las insignias de Pasión, es el más evidente testimonio de la pasión y muerte de Cristo, ya que bajo el sacramento de la eucaristía, se rememoran esos misterios, según se recoge en la oración sacramental del Corpus Christi, en la que rotundamente se indica que bajo el admirable Sacramento de la Eucaristía se nos dejó la memoria de la Pasión: «Deus qui nobis sub Sacramento mirabili passionis tuae reliquisti: tribue quaesumus, ita nos Corporis et Sanguinis tui sacra mysteria venerari; ut redemptionis tuae fructum in nobis iugiter sentiamus».

En la figuración de ángeles turiferarios y todo el santoral repartido por toda esa microarquitectura subyace el libro del *Apocalipsis*. Esta custodia, como sus congéneres de Córdoba, Sahagún y de un modo más sobresaliente la de Toledo, sería la más manifiesta recreación de la Jerusalén celestial, tal y como se recoge en Ap 21, 1-27, con precisas definiciones a las que se ajustan estas torres eucarísticas, con los más ricos metales y a veces embellecidas con piedras preciosas, con expresiones como: «Y vi la Ciudad Santa, la nueva Jerusalén, que bajaba del cielo, de junto a Dios, engalanada como una novia que espera a su esposo... y la ciudad es de oro puro, semejante al vidrio puro. Los asientos de la muralla de la ciudad están adornados de toda clase de piedras preciosas...jaspe...zafiro...calcedonia... y la plaza de la ciudad es de oro puro, transparente como el cristal. La ciudad no necesita ni de sol ni de luna que la alumbren, porque la ilumina la gloria de Dios». Los ángeles turiferarios y todo el santoral que poblaba la custodia en toda su arquitectura, como en esa ciudad santa, se corresponden también con textos apocalípticos: «Vi entonces a los siete Ángeles que están delante de Dios... otro Ángel vino y se puso junto al altar con un badil¹⁵ de oro. Se le dieron muchos perfumes para que las oraciones de todos los santos, los ofreciera sobre el altar de oro colocado delante del trono. Y por mano del Ángel subió delante de Dios la humareda de los perfumes con las oraciones de los santos» (Ap 8, 2-5). En los ángeles con el incienso se encuentra la expresión de las oraciones de los santos: «Valga ante ti mi oración como incienso» (Sal 140 (141) 2). En estas iconografías de ángeles y santos, por tanto, se manifiesta la oración-adoración en la Jerusalén mesiánica.

Pero toda esta iconografía quedaba sustentada, en los cuatro frentes de la base de las andas, con motivos del Antiguo Testamento, entendido éste como revelación progresiva hasta la manifestación plena de Dios en Jesucristo. Aunque no se cite la temática, indudablemente serían prefiguraciones de la Eucaristía. Las fuentes literarias de estos pasajes provienen del himnario eucarístico. En la «Secuencia» *Lauda Sión*, se recogen ya algunos de esos símbolos y prefiguraciones: «In figuris praesignatur cum Isaac immolatur, agnus paschae deputatur, datur manna patribus», pero con la Eucaristía, aquí ya presente en la custodia, se terminan todas esas prefiguraciones veterotestamentales: «Dat panis coelicus figuris terminum», según se refiere en «Sacris Solemniis». Y, por último, ante tan inmenso Sacramento, el Antiguo Tes-

¹⁵ El badil servía para llevar las brasas encendidas del altar de los holocaustos al altar del incienso.

tamento ceda ante el nuevo rito, tal y como se recoge en el *Tantum ergo Sacramentum*: «Et antiquum documentum novo cedat ritui».

LA CUSTODIA DE SAHAGÚN

La custodia de Sahagún, obra de Enrique de Arfe, en planta blanca y dorada, de un metro de altura y 27 centímetros de lado la base hexagonal, de tipo turri-forme, con sus arbotantes, botareles, pináculos, esculturas adosadas y en remates y cuerpos de campanas, con planta de hexágono, sigue en esquema miniaturizado las formas de campanarios de iglesias, torres civiles y fuentes alemanes de época gótica, y se remata como muchas de esas construcciones con un casquete bulboso, aquí calado, guardando una clara relación formal esta construcción con ejemplos, como la torre de la iglesia mayor de San Bartolomé de Frankfurt, diseñada hacia 1420, por Madern Gerthener. Pero, además, este vaso sacramental depende no sólo por su esquema de modelos arquitectónicos, como hemos indicado, sino también por su destino eucarístico se vincula más estrechamente con lo sagrarios alemanes realizados desde la segunda mitad del siglo XIV, que se efectuaron como construcciones turriformes, colocándolas delante de un pilar del presbiterio, del lado del Evangelio, como el sagrario de la iglesia cisterciense de Bad Doberan de hacia 1370. Estos sagrarios alemanes, también derivados de las construcciones religiosas y civiles ya mencionadas anteriormente, pero con un destino más sacro por su finalidad eucarística, son conocidos con el vocablo «sakramenthäuser», superando por su propia estructura la tipología puramente arquitectónica de sus modelos como puede comprobarse en los nichos. Son ejemplos muy notables de estas casas sacramentales, entre otras, las de las iglesias de San Lamberto de Düsseldorf, San Filian de Korbach, la de la benedictina de Fritlar, o en Bélgica, la de San Pedro de Lovaina.

El alemán Enrique de Arfe, buen conocedor de este tipo de obras en su país, las aplicó a sus microarquitecturas tomando sus formas y el contenido de los sagrarios alemanes, en obras como las custodias de Toledo, Córdoba, la destruida de León, o esta de Sahagún. La custodia de Sahagún depende muy claramente de la «sakramenthäuser» de la iglesia de Griethausen, en la estructura de los dos cuerpos primeros del baldaquino.

Sobre un basamento de madera, con hojas talladas y doradas, posterior a la factura de la custodia, se asienta ésta en un zócalo liso en plata blanca, que presenta en dos de sus lados sendas inscripciones grabadas, una en latín y otra castellano. La primera dice: <<JOANNES DE ARPHE FECIT AN(NO), 1441 A(BBATE) S(ANCTI) FACVNDI, R(EVERENDO) D(OMINO) PETRO DE MEDINA, JOSEFVS SERRANO REFECIT ANN(O), DE 1772 ANTISTITE R(EVERENDO) D(OMINO) F(RATRE) ANSELMO ALBAREZ DE MENDIETA>>. La segunda ofrece la siguiente leyenda: <<AYVNTAMIENTO DE SAHAGVN, CUVSTODIA PROCEDENTE DEL REAL MONASTERIO DE SAN BENITO, OBRA DE ENRIQUE DE ARFE (1510-1515). POR INICIATIVA DE LA DIRECCIÓN GENERAL

DE ARQVITECTVRA SE RESTAURÓ EN EL AÑO 1963 EN LOS TALLERES DE ARTE DE GRANDA>>.

En estas dos placas grabadas, como pude comprobarse por sus textos escritos, se dice que había sido elaborada la custodia por Juan de Arfe en 1441, para el monasterio de San Facundo en tiempos del abad Pedro de Medina, y que había sido restaurada por José Serrano en 1772, siendo abad Anselmo Álvarez de Mendieta; y el otro, indica que es propiedad del ayuntamiento de Sahagún, y que proviene del extinto monasterio de esa localidad, habiendo sido restaurada por iniciativa de la Dirección General de Arquitectura en 1963 en los talleres de arte de Granda.

La primera de las inscripciones, redactada con toda seguridad en el año de la restauración del platero José Serrano¹⁶, recoge un texto erróneo del padre Escalona que hace referencia a la abadía de don Pedro de Medina (1434-1448) en el que se dice: «hizo fabricar la primorosa custodia en que se lleva el Santísimo Sacramento en la procesión del día del Corpus, que llevó más de cien marcos de plata; y que costaría otro tanto, ó más de hechuras, por ser delicadísimos sus primores, por lo que hace memoria de ella el célebre Juan de Arfe»¹⁷. Ni la custodia es de ese momento ni su autor fue Juan de Arfe, ya que ni coincide con su cronología ni con su estilo, sino su abuelo Enrique y sería realizada en la segunda década del siglo XVI. Lo que sí es cierto en el texto de Escalona es que Juan de Arfe, si que hizo memoria de ella, y afirmó que era de su abuelo Enrique de Arfe. La segunda de las inscripciones ya corrige la autoría y establece la nueva propiedad de la misma, así como también los talleres de Granda donde se la restauró en el año 1963.

Sobre el zócalo discurre un baquetón liso y una orla trepada renaciente con ornamentación foliácea carnosa con frutos de vid. Cinco fuentes ocupan el centro de cinco de los lados de la que surge toda la abultada vegetación. A estas fuentes se afrontan dos *putti*; dos hombres desnudos; dos figuras humanas hibridadas con tronco, extremidades superiores y cabeza de rostro indiano y con extremidades inferiores vegetalizadas; y dos parejas compuestas por fauno y ninfa. El sexto lado, sin fuente, se resuelve en su centro con roleos vegetales con dos *putti* que los escoltan. En el discurrir de toda la vegetación se incluyen otros *putti*; aves picoteando racimos de uvas, algunas de ellas afrontadas a esta fruta; una figura hibridada, idéntica a los dos anotadas anteriormente; perros comiendo uvas y la presencia de un mono. Esta orla trepada se vincula estilísticamente, en su ejecución, con las ménsulas donde apoyan los estribos de la custodia de la catedral de Toledo.

Sobre el hexágono de su base «surgen tres pilares que sostienen arcos de medio punto con angrelados, cobijando el viril y tres ángeles orantes del más fino estilo renano. En los arbotantes de estos pilares se representan los personajes de Pedro,

¹⁶ Este platero ha sido bien estudiado por ALONSO BENITO, J., *Platería y plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII*, León, Universidad de León, 2006, pp. 167, 183, 185, 225, 235, 245, 252, 255, 260, 263, 265, 268, 336, 338 y 345.

¹⁷ Fr. ROMUALDO ESCALONA, *Historia del Real Monasterio de Sahagún*, Lib. VI, Cap. III, 2, Madrid, MDCCLXXXII.

Andrés y Santiago. Sobre los arcos de medio punto se eleva el segundo cuerpo con arcos conopiales dorados con cardinas que albergan las figuras de San Benito, San Roque, Santa Catalina, Santa Marta, San Miguel y la Magdalena. En el centro de este piso e inmersa entre tanta belleza se encuentra la más hermosa escultura gótica de todo el conjunto, efigiando a la Virgen con el Niño»¹⁸.

El apoyo de la custodia sobre tres pilares ha dado pie a diversas interpretaciones. Se ha apuntado que este esquema en principio denotaría inestabilidad e inexperiencia, sacando como conclusión que sería la primera que confeccionó Enrique de Arfe, «la más antigua de las suyas es la del Monasterio de Sahagún... que hemos examinado con minucioso detenimiento... en su traza falta la maestría que se observa en las otras»¹⁹. Por el contrario, esta solución de apoyo se ha interpretado como fruto de un gran virtuosismo, aprovechando la posibilidad de crear en la orfebrería una arquitectura utópica, afirmando también que esta custodia es posterior a la de la catedral de León²⁰.

Por nuestra parte, creemos que efectivamente también es posterior a la de la seo leonesa, pero tras ese «virtuosismo» de los tres pilares en el esquema arquitectónico, se esconde un profundo simbolismo metaformal al que se le suma además el pie del viril, de planta estrellada triangular. En la obra de Diego de Sagredo, publicada en 1526, coetánea de esta custodia, en el apartado sobre los balaustres de candeleros, destinados a la quema de ofrendas a la divinidad, se recoge una tradición antigua, donde se liga la base triangular a la idea divina: «Solamente se tiene en cuenta con la basa, la qual los antiguos por la mayor parte, formaban triángulos... Estos candeleros fueron inventados para los sacrificios que los antiguos hazían a los dioses, e sobre ellos hazían ciertas cerimonias, quemando encienso, bálsamo e mirra y otros liquores de sus ydolatrías, y los números impares son más divinales y más amigos de Natura que los números pares y más cercamos a Dios, según parece por Virgilio y por otros muchos autores que dizen que Dios se alegra mucho y se goza con el número impar, y entre todos no hay ninguno que tenga suma perfección como el número tres, apuntando más misterio del que ellos alcanzaban... significando la afinidad y primidad que tiene con los dioses». Sin lugar a dudas, el orfebre pergeña y realiza la obra, pero tras él también hay una mente que orienta y ayuda a modelar un concepto metafísico, en este caso sería el abad y la comunidad benedictina de Sahagún. Como el candelero con su fuego en el vaso está destinado a dar culto a los dioses en el mundo antiguo, así ahora también en el mundo cristiano este tipo de custodias serán el mejor vaso sagrado para también dar culto al Santísimo Sacramento que aquí se alberga.

Esta custodia no está documentada como obra de Enrique de Arfe en libros de protocolos notariales, contabilidad o de acuerdos del monasterio benedictino, pero

¹⁸ LLAMAZARES, F., *Los Museos de León y provincia*, León, 1985, pp. 195-198.

¹⁹ RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Estudio sobre la historia de orfebrería toledana*, Toledo, 1915, pp. 50-51.

²⁰ HERRÁEZ ORTEGA, M.^a V., *op. cit.*, p. 141.

además del estilo inconfundible de este gran maestro, cuenta con el mejor aval posible en la pluma de su nieto don Juan de Arfe y Villafañe, quien escribió: «Enrique de Arphe, mi abuelo, como parece en las obras que de su mano ay hechas en estos Reynos, que son la custodia de León, la de Toledo, la de Cordova, y la de Sahagún... se muestra el valor su ingenio raro, con mayor efecto que puede escribirse»²¹.

La custodia de Sahagún es la más pequeña de este maestro, pero a pesar de su tamaño es una obra magistral y «la diafanidad en su arquitectura turriforme y los componentes estructurales y decorativos de carácter gótico imperan en ella»²². Esta obra, estilísticamente, es totalmente gótica tardía, tanto en su arquitectura como en el repertorio escultórico original, exceptuando la orla renaciente sobre el zócalo, claramente tomada del mundo de la estampa y el grabado. Como se ha constatado en una inscripción del basamento hay una intervención del platero Serrano, y no sólo de restauración sino también de factura de algunas imágenes en la misma, como es el caso de la de San Benito, cuyo figura coincide con otra que remata una sacra de *lavabo* que sería propiedad del monasterio masculino facundito y actualmente se exhibe en el Museo de las Benedictinas y Villa de Sahagún²³.

ICONOGRAFÍA DE LA CUSTODIA

La iconografía de esta microarquitectura tiene como fuente literaria básica los textos *De festo Corporis Christi*. El propio monasterio proporcionaría a Enrique el programa iconográfico a desarrollar. Como certeramente apunta Juan de Arfe a este respecto, todos estos programas estaban supeditados «a consejo de Theólogos y hombres de letras que lo ordenaren»²⁴.

En la orla trepada –con iconogramas comunes a los años del tardogótico y primer renacimiento en muchos edificios– cinco copas, una de ellas a modo de copón, como eje de simetría bilateral de las composiciones de esos lados, aportan un concepto positivo, pues de ellas surgen los tallos, hojas y frutos que tejen los frentes de grutescos. Ellas son los elementos vertebradores de todo el desarrollo de la estructura compositiva iconográfica. La copa, como sustituta de la fuente de la vida, es ya desde el momento paleocristiano símbolo de la vida de la gracia y de la resurrección²⁵. A la par, encierra un contenido más profundo como símbolo del cáliz

²¹ ARPHE y VILLAFANE, I. de, *Varia commensuración para la esculptura y architectura*, libro cuarto, Sevilla, 1585, f. 2v.

²² LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., «Orfebrería eucarística: la custodia procesional en España», *La fiesta del Corpus Christi*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 131.

²³ Esta sacra es una del conjunto de tres, realizada por este platero, según marca en la central de la palabras consecratorias, y que se conserva en el Museo de las Madres Benedictinas y Villa de Sahagún, efectuado todo ello entre 1772 y 1789. *Vid.*, ALONSO BENITO, J., *op. cit.*, p. 265.

²⁴ ARPHE y VILLAFANE, I. de, *op. cit.*, f. 17v.

²⁵ Esta orla con su abundante vegetación está concebida como un *hortus deliciarum*. El propio San Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* nos refiere este jardín donde «abunda todo tipo de arboledas y de frutales... no existe allí ni frío ni calor, sino una templanza constante. De su centro brota una fontana que riega todo el bosque». Este ambiente paradisiaco es el que se pretende mostrar en esta base iconográfica para demostrar el máximo deleite que es la Eucaristía.

eucarístico, como contenedor de la sangre de Cristo, la bebida de salvación para el cristiano. La máxima expansión de la expresión eucarística se desarrolla en los abundantes racimos de uvas de los que se alimentan algunas aves, de tal modo que toda la orla se convierte en una gran viña cuajada de frutos²⁶. Aves en solitario o afrontadas a un racimo se alimentan de las uvas²⁷. Las aves ya desde los primeros momentos del cristianismo eran símbolo de los bienaventurados, y el fruto de la vid es el vino que juntamente con el pan son los dos elementos constitutivos de la Eucaristía. «Esta es mi sangre de la Alianza, que es derramada por muchos. Yo os aseguro que ya no beberé del producto de la vid hasta el día aquel en que lo beba de nuevo en el Reino de Dios» (Mc 14, 24-25). Además de las aves hacen su presencia en esta gran viña varios niños desnudos, representados como *putti*. Este iconograma clásico, también tomado del antiguo mundo cristiano, allí presentados como vendimiadores en sarcófagos o mosaicos como el de Santa Constanza de Roma, refuerza también aquí el mensaje eucarístico. Por último, dentro de este concepto positivo, se efigian dos hombres desnudos, de carácter atlético, que se agarran a los tallos y con su desnudez muestran la creación del hombre en su estado de gracia e inocencia, perdidas tras el pecado.

Pero, en este paraíso imaginario mostrado en la orla, también el mal y el pecado hacen su aparición. La presencia de un mono, perros comiendo uvas, fauno y ninfa, y humanos hibridados ofrecen un concepto negativo. Es la escenificación de la privación de la vida de la gracia y sin ésta no puede acercarse el creyente a tomar dignamente la Eucaristía. Pero así como la vid, símbolo de la Eucaristía, es un concepto totalmente positivo, ofrece también en este espacio otro negativo, como resultado de su mala utilización. La presencia del simio, como símbolo del vicio, nos advierte de las malas consecuencias de los excesos de la bebida. Los simios, ya desde la antigüedad, personificaban la mayor parte de los vicios; del mal agüero en las comedias de Plauto, y el *Physiologus* lo identifica con el mismo diablo. Con Satanás y la maldad lo asocian también los bestiarios medievales y las iconografías posteriores suman otros atributos como la herejía, la idolatría, la lujuria, la avaricia, la gula, etcétera.

Los perros poseen significados muy opuestos a lo largo de los tiempos, desde el concepto positivo de la fidelidad, al negativo de gran parte de los vicios. En el caso que ahora nos ocupa su presencia es negativa, tomada esta idea, en parte, de la propia Biblia. Las Sagradas Escrituras en algunos libros veterotestamentarios entre otros el *Éxodo* 11,7; 22,32; *Jueces* 7, 5; *Deuteronomio* 23, 19; *Primer Libro de Samuel* 17, 43, nos ofrecen esta visión totalmente negativa con respecto a los cánidos. Otro igual sucede en textos neotestamentarios, así san Mateo en su capítulo 7, ver-

²⁶ Las alusiones a una gran viña, con trasfondo eucarístico, son frecuentes ya desde época paleocristiana, en sarcófagos y mosaicos.

²⁷ Las aves afrontadas en este caso alimentándose del fruto de la vid, en otras bebiendo de un cáliz, es un motivo iconográfico tomado del mundo pagano en el que solamente tenía carácter meramente decorativo. En préstamo lo toma ya el antiguo cristianismo y le confiere un claro contenido como bebida y refrigerio eucarístico de las almas.

sículo 6 pide no profanar las cosas divinas, diciendo: «No deis a los perros lo que es santo, ni echéis vuestras perlas delante de los puercos, no sea que las pisoteen con su patas, y después volviéndose, os despedacen». El mismo evangelista en el capítulo 15, 26, con motivo de la curación de la hija de una cananea, pone en labios de Jesús esta frase: «No está bien tomar el pan de los hijos y echárselo a los perritos». El diminutivo aquí empleado por Cristo atenuaba en su boca lo que el epíteto podía tener de despectivo, pues para los judíos los paganos no eran más que perros. En la *Epístola a los Filipenses*, 3, 2, donde se expone el verdadero camino de la salvación cristiana, se lee: «Atención a los perros, atención a los obreros malos, atención a los falsos circuncisos». El término perro, en este caso, es un modo calificar que los judíos daban a los gentiles y que aquí San Pablo les devuelve irónicamente.

La imagen del cánido, como traidor, aparece con mucha frecuencia en la iconografía del pasaje de la Última Cena a los pies de Judas, con quien se le asocia. Pero, sobre la iconografía del perro en los viñedos también son altamente ilustrativos otros textos, como los de los antiguos foros de villas y ciudades. Éste era considerado como uno de los principales enemigos y de los más temidos. Entre otros, el Fuero de Salamanca mandaba que los perros que se hallaran comiendo en el viñedo fueran matados allí mismo. Pero, en referencia expresa a la Eucaristía en la fiesta del Corpus Christi, en la *secuencia* de *Lauda Sion*, en el *Panis angelicus*, claramente se recogen las ideas expresadas anteriormente en los textos bíblicos, y se dice, con toda rotundidad, que ese pan divino y fino don no se puede echar a los perros «*vere panis filiorum non mittendus canibus*». Por extensión al complemento del pan ha de entenderse también el del vino, pues ambos son las dos especies sacramentales.

La presencia de dos parejas de fauno y ninfa en el viñedo vuelven a remarcar los conceptos negativos. El fauno, ser de doble naturaleza, mitad hombre mitad cabra es el equivalente del sátiro helénico. Por su mitad inferior animal está ligado al mundo de lo irracional. Este ser imaginario se halla vinculado a los desenfrenos de las borracheras y la lujuria, incorporándose al cortejo del dios Baco bebiendo en compañía suya y persiguiendo a las ninfas víctimas muchas veces de su lubricidad. La ninfa, muchacha que habita en los campos, bosques y fuentes simboliza el espíritu de la Naturaleza cuya fecundidad y gracia personaliza, por ello sus amantes principales son los seres silvestres como los sátiros o faunos. Si en el caso anterior se nos ha ofrecido una hibridación en el fauno, fruto de la fusión de un ser humano y de un animal, ahora otra nueva hibridación será la resultante de la unión humana con elementos vegetales. Tres varones hibridados, uno aislado y dos de ellos afrontados y sosteniendo una copa, poseen cabeza, tronco y extremidades superiores humanas, mientras la inferiores se sustituyen por formas vegetales. Aquí el elemento antropomorfo ha surgido como un producto de la propia Naturaleza. Es una degeneración de la misma, por tanto la razón nunca llegará a ser, siempre estará atrapada por ese fallido proceso de creación. Estos seres están condenados a ser esclavos de sus propias pasiones. Este iconograma es complemento iconográfico del anterior.

Todo este repertorio expuesto en este conjunto con concepto negativo, debe ser contextualizado en su momento histórico, en el que estas escenas profanas respon-

dían a un criterio didáctico moralizante y que aquí se yuxtaponen y completan el ciclo positivo anterior. Como colofón a este doble planteamiento, positivo-negativo, bien-mal, vida-muerte, gracia-pecado, que se desarrolla en el discurso de la orla como en un *locus amoenus*, se muestra la doble actitud en el hombre según se recoge en el texto teológico poetizado del *Lauda Sion* en *De Festo Corporis Christi*, fuente literaria donde se asienta esta iconografía ofrecida, y que queda claramente recogida por los efectos positivos o negativos que se producirán tras haber tomado el hombre el Santísimo Sacramento. Vida para el bueno, muerte para el malo serán los resultados de este regalo célico: *Sumunt boni, sumunt mali: sorte tamen inaequali, vitae vel interius. Mors est malis, vita bonis; vide paris sumptionis, quam sit dispar exitus.*

En la capilla del manifestador, rodeando al viril, hay niños pasionarios, tenantes de escudos, que, con la heráldica de las *arma Christi*, refuerzan el contenido y la función «demostrativa» de la Pasión y Muerte de Jesús. Son las pruebas ostensibles de la victoria de Jesucristo sobre la muerte, tal y como se lee en la «lección quinta» del *Officium de Festo Corporis Christi*: «ad Christi passionem pertinet circa cuius venerationem Ecclesia illo tempore occupatur». En la «lección primera» del mismo Oficio también se dice: «Pascha nostrum immolatus est Christus», o en la oración sacramental de la propia misa del Corpus: «*Sub sacramento mirabili passionis tuae memoriam reliquisti*». Por tanto, en esta iconografía pasionista, queda meridiana-mente claro que bajo el Sacramento de la Eucaristía, Cristo nos dejó la memoria de su Pasión.

Intercalados con los niños citados hay tres ángeles genuflexos. Estos proclaman algunos textos recogidos en el mencionado *Officium* que aluden al alimento del pan de los ángeles que se ha hecho pan para todos los hombres sin distinción de clases sociales. Así, en el himno *Sacris solemnibus* de las «primeras vísperas» se recoge: «Panis angelicus fit panis hominum, / dat panis caelitus figuris terminum. O res mirabilis, manducat Dominum / pauper, servus et humilis». También en las «primeras vísperas»: «Christum panem angelorum et hominum, venite adoremus». En el «primer nocturno»: «panem angelorum manducavit homo», o en los «laudes»: «angelorum esca nutritivisti populum tuum et panem de caelo praestitisti eis». Y, en la «Secuencia»: «Ecce Panis angelorum, factus cibus viatorum, vere panis filiorum, non mittendus canibus». Claramente, en este última se indica aquí que este es el pan de los ángeles, el pan divino, que nutre al hombre peregrino, pan de hijos y un don tan fino que, en modo alguno, se pueda arrojar a los perros. Por tanto, aquí, donde se coloca la Sagrada Hostia se reafirma claramente con esa presencia eucarística, el alimento celestial hecho para el hombre.

En el trono de gloria preside la Theotokos. Efigiada en pie, con el Niño entre sus brazos, se entiende aquí, en el sentido eucarístico, como *vas admirabile*, como primera custodia, puesto que Ella en su vientre gesto al Salvador, según se proclama en el himno de las «primeras vísperas» del *Officium de Festo Corporis Christi* en el *Pange lingua*: «Nobis datus, nobis natus/ex intacta Virgine», o en la expresión litúrgica de este festividad y durante toda su octava: «Qui natus est de Virgine

María», o en los primeros versos del himno eucarístico *Ave verum*, tomado del *Orationale Augiense*: «*Ave verum corpus natum de Maria virgine, Vere passum immolatun in cruce pro homine*». En esta última expresión, el saludo al verdadero cuerpo del nacido de María virgen se le complementa con la pasión y muerte en cruz por el Hombre, ya ofrecido en el cuerpo de la capilla del ostensorio. La campanilla principal de esta torre, como instrumento de atención, colgada en su punto más alto lleva la inscripción «MEMENTO MEI MARIA MATER DEI», claro punto de reflexión para cuanto afirman los textos litúrgicos, respecto al protagonismo de María, como virgen y madre de Jesús, a quien recurre todo mortal para que de él ella se acuerde.

La custodia se corona con la imagen del Resucitado. Los símbolos pasionistas del cuerpo del expositor, la presencia maternal de María con su Hijo niño entre sus brazos, en el trono de gloria, son el asiento teológico del «Verbo-Logos-Palabra» que «habitó entre nosotros» (Jn 1, 14), habiendo muerto, según la carne, pero siendo vivificado según el espíritu (1 Pe 3, 18). Los símbolos pasionistas con su culmen en la Resurrección son la escenificación de las palabras que proclama la Iglesia en la primera oración, tras la consagración de las especies en la celebración de la Eucaristía: «Anunciamos tu muerte, proclamamos tu resurrección». Este triunfo del Resucitado es la más alta expresión para poder explicar la Eucaristía, razón de ser de la obra que ahora estudiamos, pues como se ha escrito: «La más clara transubstanciación tuvo lugar en la resurrección de Cristo. Sin la transubstanciación ocurrida en la resurrección, no podría hablarse de la presencia eucarística»²⁸.

Pero si todo lo anteriormente dicho se vincula con la presencia de Cristo en la Eucaristía, no es menos cierto que de aquí dimanan otros aspectos. Las imágenes de santos que se distribuyen por esta microarquitectura, es la expresión de la Gloria de la Ciudad de Dios, de los que en vida mortal se alimentaron del cuerpo y la sangre de Cristo. Como refiere San Juan: «Vi una turba grande, la cual nadie podía contar... todos estaban en pie ante el trono y en presencia del cordero, vestidos de ropas blancas y palmas en las manos» (Ap 7, 9ss).

HERNAND O FERNAND GONZÁLEZ, CRIADO DE ENRIQUE DE ARFE

Por los libros de Obra y Fábrica de la catedral de Toledo, principalmente en la sección de gastos, dados a conocer por Pérez Sedano y Zarco del Valle, se puede seguir la construcción de esta magna custodia, realizada por Enrique de Arfe para la catedral primada²⁹. Aquí se registra entre los años 1616 y 1617 el nombre de

²⁸ FERNÁNDEZ RAMOS, F., «Eucaristía y fe cristiana», *Eucaristía y fe cristiana*, Salamanca, 2000, p. 158.

²⁹ PÉREZ SEDANO, F., *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, I, Madrid, 1924, pp. 42-46; ZARCO DEL VALLE, M. R., *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, II, Madrid, 1916, pp. 133-139. Esta documentación ha sido recogida en LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., «La custodia del Corpus Christi de la Catedral de Toledo o la admirable torre eucarística», *Corpus historia de una presencia*, Madrid, Instituto Teológico San Ildefonso, 2003, pp. 287-299.

Fernand o Hernand González, y se especifica que era criado de Enrique de Arfe³⁰. Por las partidas de las compras de plata para la custodia, en una primera con fecha 4 de junio, se indica que el pago se libra a «Juan (*sic*) González, criado de Enrique, trece mil e quatrocientos e cuarenta maravedís, que uvo de aver para pagar seis marcos de plata, para la dicha custodia, e dos mil e doscientos e cuarenta maravedís el marco»³¹. En este primer momento el nombre de Fernand se equivoca, por error, por el de Juan. En partidas posteriores se subsanará esta confusión.

Al año siguiente, el 22 de abril, se pagó a Fernando Ballesteros ocho mil novecientos sesenta maravedís «que ovo de aver por quatro marcos de plata que dio a Fernand González, criado de maestro Enrique, platero, para hazer la custodia de plata a dos mil e doscientos e cuarenta maravedís el marco»³². El 30 de junio cobra Hernand González setecientos cincuenta maravedís para adquirir la plata «para la custodia que hazen, para meter en ella la custodia de oro del sagrario; a de costar el marco a dos mil doscientos e quarenta maravedís»³³. Este último dato es muy significativo puesto que se especifica cual era el destino de la nueva obra a realizar. El nombre de Fernand es registrado también como Hernán, por Pérez Sedano³⁴. Otra vez, el 24 de septiembre se le vuelve a pagar a Fernand González trece mil quinientos maravedís para que comprara plata para la confección de la custodia³⁵. Como puede comprobarse por esta documentación Fernand o Hernand, como criado de Enrique de Arfe y ejerciendo por tanto como tal sus funciones, acompañó al maestro a Toledo. Con su señor aprendería el oficio de platero y colaboraría por tanto en su taller. También Ceán Bermúdez recoge que Hernán González era criado de Enrique de Arfe³⁶.

Sobre el platero Hernand o Fernand González hay datos, pero no todo lo necesariamente satisfactorios, para poder trazar una precisa trayectoria artística del mismo. Hasta el momento la primera referencia conocida data del 20 de abril de

³⁰ Por criado, en la Edad Moderna, se entiende aquella persona que por su trabajo percibe un salario de su señor y éste se comprometía a alojarlo, cuidarlo, alimentarlo y proveerlo de vestido. El criado además tenía la obligación de acompañar a su señor en sus salidas y procurarle su comodidad, pero como tal asalariado podía en cualquier momento, si lo deseaba, abandonar el servicio de su señor, a diferencia de los siervos o los esclavos que ni percibían salario ni podían abandonar a su amo.

³¹ ZARCO DEL VALLE, M., *op. cit.*, p. 134; LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *op. cit.*, p. 292.

³² *Ibidem*, p. 292.

³³ *Ibidem*, p. 292.

³⁴ PÉREZ SEDANO, F., *op. cit.*, p. 43.

³⁵ ZARCO DEL VALLE, M., *op. cit.*, pp. 134-135, y LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *op. cit.*, p. 292.

³⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *op. cit.*, p. 57. Este dato lo tomó de Pérez Sedano, según él reconoce y agradece en el prólogo a su obra, p. XV: «Soy deudor al señor D. Francisco Pérez Sedano, abad de Santa Leocadia, canónigo y dignidad de la catedral de Toledo, de la generosidad con que me remitió un quaderno de noticias que había sacado con mucha detención y cuidado por largo espacio de tiempo del archivo de su santa iglesia, del que resultan más de doscientos profesores de mucho mérito que trabajaron en el adorno de aquel gran templo, cuyas obras estaban atribuidas a unos pocos de gran nombre».

1515 en que aparece como testigo en una venta que Juan Martínez hacía a Enrique de Arfe³⁷. Claramente aquí se puede perfilar ya, antes de su viaje a Toledo, su vinculación con el gran orfebre. Unos meses más, tarde Enrique de Arfe viaja a Toledo par empezar los trámites y trabajos de la magna empresa de la custodia catedralicia. A pesar que hasta 1616 no se registra en los documentos toledanos el nombre de Hernand González, como tal criado suyo, se habría desplazado con su señor a la ciudad castellana en 1515, así como también es probable que también le hubiera acompañado a Córdoba, cuya custodia también corrió a cargo de su señor.

Hernand González, como platero, depende evidentemente de Enrique de Arfe, orfebre con el que aprendería el oficio y como criado suyo con él colaboraría en su taller. No ha sido, ni es nuestro propósito, en tan apretado viaje temporal, efectuar un análisis de la obra adjudicada a Hernand González³⁸, sino centrarnos en la custodia de la iglesia de San Martín de León.

LA CUSTODIA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE SAN MARTÍN DE LEÓN

Esta obra, junto con un cáliz rico, le fue encomendada al platero Fernand González en 1530³⁹. El cáliz ha desaparecido. Cabe también la posibilidad de que en este doble encargo ambas piezas engarzaran, como ha sido muy frecuente en tantas obras de orfebrería, de tal modo que para abaratar costes, una vez finalizada la Eucaristía y proceder a la procesión, se ensamblaran. Claramente en esta obra

³⁷ HERRÁEZ ORTEGA, M.^a V., *Arte del Renacimiento en León*, León, Universidad de León, 1997, p. 73. Esta autora, en esta obra, registra los datos que se conocen sobre la vida y actividad de este platero, aportando datos documentales inéditos, recogiendo otros ya publicados y formula nuevas atribuciones en las pp. 73-75.

³⁸ Sobre estos aspectos consultar la obra citada de HERRÁEZ ORTEGA, M.^a V., *Arte del Renacimiento...*, *op. cit.*

³⁹ RODRÍGUEZ, R., «Apostillas a un artículo», *Diario de León*, sábado, 16 de abril, 1938, p. tercera. En este artículo, el archivero de la catedral de León, investigando en el libro de cuentas de la parroquia de San Martín de León, que principiaba en 1517 –desaparecido por un incendio en 1948– localizaba, en cuentas del año 1530, el encargo a Fernán González de un cáliz rico y una custodia. La custodia efectivamente se hizo, pues tal y como se la describe en el inventario de alhajas de 1681, claramente se corresponde por su descripción con la que aquí estudiamos: «custodia grande, con quatro columnillas y sus frisos arriba y abajo, con su basa y arriba su corredor con ocho cartelas y en el remate un Santo Cristo en su cruz; y el pie de dicha custodia es redondo y con sus encuentros todo cincelado y todo de plata», y añade que se pesó y su resultado fue «ciento veintisiete onzas» que es justo lo que pesa este ostensorio, aunque un poco más, debido a que se había hecho luna nueva por parte de Juan Pérez en 1874 por lo que sobrepasaba un poco. No obstante, R. Rodríguez no asegura taxativamente que la custodia sea de F. González, sino «casi segura» afirma por dos veces. Tanto por el estilo, como por la cronología, hemos de afirmar que sí es la obra documentada del que hubiera sido criado de E. de Arfe. En este mismo artículo escribe que la Cofradía de Minerva, en 1800, vendió a la parroquia de San Martín una cruz procesional de plata «que pesó, antes de componerse, sesenta onzas y dos aderezos». Esta cruz ya no existe, y la que poseía la iglesia, robada en el año 2002, era del platero Juan de Candanedo, realizada en 1633. La parroquia de San Martín posee, además, otra buena custodia de plata, del año 1773, que fue labrada por Antonio Rebollo, según se recoge en ALONSO BENITO, J., *op. cit.*, pp. 252-253.

ha habido modificaciones en el propio siglo XVI en el astil y peana que podrían avalar esta hipótesis.

La autoría y la data de esta custodia la recogíamos de esta manera «Hemos de destacar por su interés, la custodia procesional del Corpus Chico, fiesta que celebra la cofradía de Minerva y Veracruz en la octava del Corpus; es de tipo turriforme y ha sido atribuida, indebidamente, al gran platero leonés don Juan de Arfe y Villaña. Sin embargo, esta pieza fue realizada por otro platero leonés, Fernán González, en el año 1530⁴⁰.

Esta custodia es de tipo turriforme portátil o de manos⁴¹. Está elaborada en plata en su color, excepto el viril que se le ha dorado. Se asienta sobre un pie estrellado con cuatro semicírculos y cuatro puntas de estrellas que queda decorado con cartelas, botones florales y motivos fitomorfos en sus semicírculos y cabezas de angelitos aladas en las puntas de estrellas, sobre la base arranca otro cuerpo en posición ascendente y decreciente con cuatro superficies en toro, escocia, toro y remate en gollete que se orna con espejos, tornapuntas, sencillos motivos florales, ochos y cartelas. De aquí surge un astil torneado con nudo de jarrón con motivos fitomorfos, cuatro tornapuntas monstruosas y cuatro sencillas en forma de S, que se asienta sobre una semiesfera invertida agallonada y se remata con una peana foliácea trepada, que sirve de base al manifestador.

El manifestador o templete-expositor, de planta cuadrangular, se apoya sobre un basamento con cuatro caras decoradas con motivos vegetales en roleos haciendo la central de cajoncillo que serviría para la reserva de la Sagrada Forma con un tirador de tipo floral en su centro. En las esquinas lleva ménsulas avolutadas con la zona inferior recta y estriada que sirven de base a las pilastras del cuerpo del expositor, pendiendo de ellas cuatro cabezas de querubines. El manifestador, de tipo escarapate con cuatro lunas orladas con rectángulos almenados, a modo de templete, alberga en su interior un viril liso con rayada y con cabezas de angelitos. Queda enmarcado por cuatro pilastras que apoyan sobre las ménsulas del basamento bajo y otras tantas columnas abalaustradas voladas que se coronan con pináculos.

⁴⁰ LLAMAZARES, F., *Guía de León*, León, Editorial Nebrija, 1.ª edición, 1978, p. 116. LLAMAZARES, F., *Guía de León*, León, Ediciones Lancia, 6.ª edición, 2001, p. 114. En la publicación ahora citada, donde aportamos la autoría de la custodia, como es preceptivo en este tipo de publicaciones carece de aparato crítico, por tanto no se incluyen notas ni a pie de página ni al final, para así constatar el dato científico que se aporta. HERRÁEZ ORTEGA, M.ª V., en la obra *Arte del Renacimiento...*, p. 74, citando mi libro, equivocadamente, dice: «la información de F. Llamazares sobre la autoría procede de apuntes de don Raimundo Rodríguez» y nuevamente se reitera en los «apuntes», en la p. 93 de su misma obra. Como puede comprobarse aquí, no hay tales «apuntes», sino que el dato estaba publicado en 1938, indicándose allí que era obra «casi segura de Fernán González». A la luz de este artículo, hallado por mí en la hemeroteca del *Diario de León*, y habiendo estudiado la custodia, afirmaba la pertinente autoría, asegurando lacónicamente entonces, y demostrándolo ahora que, tanto por su estilo como por su cronología, pertenece con toda seguridad al platero F. González, como se recoge ya en la nota 39.

⁴¹ La custodia tiene una altura de 70 centímetros de altura, la base 16,5 × 16,5 y 19 centímetros el manifestador. Carece de marcas. En 2012 se la ha consolidado y reparado.

Las cuatro caras se decoran en la zona superior con un friso con motivos de hojas y se bordea el perímetro superior con una elegantísima arquería de tipo conopial que arranca de las pilastras de enmarque con decoración muy estilizada de roleos con hojas de cardo, tanto en el intradós como en el trasdós, asentándose en este último en los costados de sus zonas centrales figuritas de *putti*. En sus centros, en la zona de unión de la clave se anudan los dos arcos y se expanden con figuras de *cees* emparejadas que sostienen una ménsula, sobre la que campean elegantes desnudos de ángeles pasionarios. En simetría con este remate en la zona inferior pende una clave pinjante.

En la zona interna, sobre el templete y detrás de la arquería, se elevan otros dos cuerpos; uno primero de perfiles cóncavos, con relieves de plata calados que ofrecen en su cara delantera y posterior dos parejas de *putti* tenantes de clipeos vegetales o laureas, en cuyo interior se alojan dos bustos de perfil con cabeza armada de casco y ataviados a la romana con un botón en la clámide, por lo que permitiría identificarlos, muy probablemente, como emperadores romanos; y en las otras dos caras, motivos vegetales, también calados, y un segundo de tipo rectangular a modo de galería abierta, con cabezas de angelitos en sus centros.

Ambos cuerpos quedan separados por una cornisa, donde a modo de arbotantes cuatro tornapuntas monstruosas unen el cuerpo inferior con los pináculos de las cuatro columnas voladas del manifestador. Del centro surge un vástago con ancho nudo a modo de tambor en la zona baja con tornapuntas, que hace de eje a otro cuerpo de remate bulboso y calado, integrado por cuatro tornapuntas monstruosas que se juntan en su vértice superior en un casquete esférico invertido con espejos ovalados, que sirve de apoyo a un crucifijo, con cruz de brazos circulares rematados con tornapuntas y perillones. El crucificado, sin corona de espinas, de porte elegante y sabor claramente renaciente, su desnudo se cubre con paño de pureza, y apoya en tres clavos.

La custodia en su conjunto pertenece a un primer renacimiento, si bien ofrece también elementos góticos tardíos y otros bajo renacentistas. Los arcos carpaneles de remate del templete y principalmente la peana trepada de hojarasca obedecen a cánones góticos, y de un modo especial ésta enlaza con modelos de Enrique de Arfe, así como también entronca con este orfebre la utilización del remate en disposición bulbosa, evidenciando de este modo el buen aprendizaje de Fernand González con su maestro. La decoración de grutescos en el astil y la base del templete, las columnas abalaustradas de enmarque de este último, y todo el desarrollo de los dos cuerpos que sobremontan en templete con paramentos trepados de grutescos, así como toda la labor escultórica en ángeles y crucificado obedecen estilísticamente a ese Primer Renacimiento, al que bien se nota se adaptó perfectamente el platero González y la obra delata perfectamente la corriente estilística en el entorno del 1530, fecha en la que se documenta la custodia.

Las columnas abalaustradas desconocidas por la arquitectura romana clásica, pero muy utilizadas en la segunda mitad del Quattrocento italiano, se introducen en España en las primeras décadas del siglo XVI, aplicándose principalmente en los

retablos, rejería y platería. Una de las obras que fue capital para la irrupción de estos nuevos modelos fue el libro de Diego de Sagredo, *Medidas del Romano*. En esta obra Sagredo otorgó al balaustre un tratamiento paralelo a los órdenes clásicos, advirtiendo de su naturaleza, más ornamental que tectónica. En el apartado «De la formación de las columnas dichas monstruosas, candeleros y balaustres» dice: «En los edificios hay mucha diversidad de ornamentos que se ponen más por atavío que por necesidad sin tener medida determinada, como son las columnas que se dicen monstruosas, candeleros, crestas y otras muchas diferencia de aparato, y en cada una dellas interviene el balaustre». En el campo de la orfebrería el balaustre propugnado por Sagredo tuvo una clara repercusión en obras como la custodia de asiento de la abadía de Silos, realizada por Francisco de Vivar en 1526, año de la publicación del libro de Sagredo, a la que se la tiene como la primera en aplicar la columna abalaustrada. Con esta custodia burgalesa guarda la de Fernand González una estrecha vinculación formal en la zona trepada del cuerpo primero que sobremonta el templete, al igual que en la misma zona de la de Silos, tanto en la decoración como en los *putti* que sostienen los clipeos y laureas con bustos, en el caso de la burgalesa apóstoles y en la leonesa personajes romanos clásicos.

Para finalizar, el mensaje eucarístico que emite esta custodia se centra esencialmente en dos puntos básicos; uno primero, con la iconografía de los ángeles pasionarios y el remate del Crucificado, se pone de manifiesto la función «demonstrativa» de la Pasión y Muerte de Cristo; y otro segundo, que se centra en el pan celestial destinado para los hombres, como se puede comprobar por la abundancia de ángeles y querubines que pueblan las diferentes partes del conjunto. Las fuentes literarias de estas dos iconografías ya han sido desarrolladas en los mismos motivos coincidentes de la custodia de Sahagún, por lo que nos remitimos a lo dicho allí. Pero, además de lo indicado, en esta custodia se incluyen dos temas que hemos de clasificar como temática pagana, y son las dos laureas vegetales con la inclusión de dos bustos romanos. Nada tienen que ver directamente con el entorno eucarístico, pero sí con el sentido eclesial, al que sí que pertenece la Eucaristía. La inserción de elementos paganos en piezas culturales cristianas fue muy frecuente en el mundo antiguo y altomedieval.

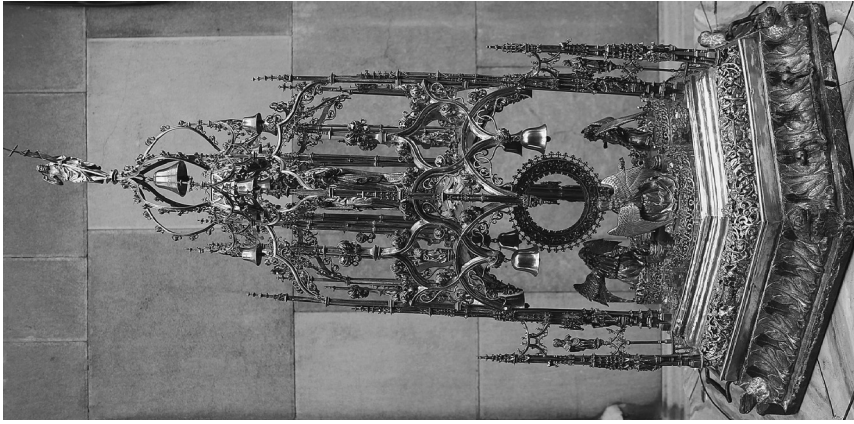


FIG. 2. Sahagún. Museo MM. Benedictinas y Villa de Sahagún. Custodia de Enrique de Arfe (ref. 0302).



FIG. 1. Catedral de León. Sacristía-oratorio. Frente donde estaba arrimado el armario de la custodia de Enrique de Arfe y triple polea (ref. 0731).



FIG. 3. Sahagún. Museo MM Benedictinas y Villa de Sahagún. Cuerpo bajo de la custodia (ref. 0310).



FIG. 4. Sahagún. Museo MM Benedictinas y Villa de Sahagún. Cuerpo superior de la custodia (ref. 0304).



FIG. 5. Sahagún. Museo MM Benedictinas y Villa de Sahagún. Orla trepada de la base de la custodia (ref. 0315).



FIG. 6. León. Iglesia de San Martín. Custodia de Fernand González (ref. 0451).



FIG. 7. León. Iglesia de San Martín. Doble cuerpo sobre el templete de la custodia (ref. 0456).