

CRUCES PROCESIONALES Y CUSTODIAS BARROCAS EN TRUJILLO Y SU COMARCA

JOSÉ ANTONIO RAMOS RUBIO
Gronista oficial de Trujillo
VICENTE MÉNDEZ HERNÁN
Doctor en Historia del Arte

1. CRUCES PROCESIONALES

A juicio de la mayoría de los investigadores que en la actualidad se dedican al estudio de la orfebrería religiosa, es la cruz procesional uno de los elementos del ajuar litúrgico a través de los que mejor seguimos la evolución de los estilos. No sólo era la tarjeta de presentación de cualquier parroquia sino el distintivo de un pueblo entero, que vertía en ella multitud de donaciones tratando siempre de rivalizar con el vecino. Esta es la causa explicativa de que muchos de estos tesoros hayan llegado a nuestros días intactos, salvo la puntualización concreta de incidentes bélicos.

Desde la muerte de Felipe II en 1598 la platería hispana sufre un proceso en el que las reverberaciones ornamentales bajorre-



*Fig. 1. Cruz procesional siglo XVII.
Garciaz*

nacentistas son sustituidas por una patente frialdad estructural, a cuyas líneas y fronteras se acoplan perfectamente los tímidos motivos decorativos que se resisten a desaparecer. Tal resolución purista desembocará en un agotamiento formal ante el cual se alzará el Barroco, cuyos presupuestos vuelven a enlazar con el exorno manierista, que de este modo pervive en la posterior evolución del estilo. Del siglo XVII, y dentro de esta línea, citemos la cruz procesional de la iglesia de Alcollarín, o la excelente cruz procesional de la parroquia de Garciaz, con una soberbia escultura del Crucificado. Aparte de los excelentes ejemplares que nos han llegado del siglo XVI, como son las cruces de Aldeacentenera o del convento de San Miguel en Trujillo, no hemos localizado en nuestra zona de estudio ningún otro ejemplar de este tipo.

2. CUSTODIAS

La causalidad explicativa de esta importantísima tipología del ajuar litúrgico arranca en 1263, fecha en la que fue promulgada la Bula en virtud de la cual el Papa Urbano IV instituía la festividad del Corpus Christi que, posteriormente, sería ratificada en 1311 por el Concilio General de Viena bajo el pontificado de Clemente V. A estas premisas se añadiría en 1316 el mandamiento de Juan XXII, según el cual el Santísimo Sacramenteo sería llevado en procesión, teniendo aquí, por tanto, el punto de arranque de las custodias procesionales, de gran predicamento y desarrollo en el arte cristiano, hasta tal punto que el pueblo español tuvo que ser dispensado de la obligación de que estas fueran llevadas de las manos por los propios sacerdotes ante el excepcional desarrollo que adquirieron en nuestra península¹. A pesar de que este



Fig. 2. Custodia siglo XVII. Garciaz

dictamen de procesionar el Santísimo Sacramento fue decretado en 1316, tal costumbre, sin embargo, contaba con una gran tradición en varias ciudades europeas; así se documenta en urbes tan importantes como Toledo y Sevilla (1282), pero también en Angers, donde la tradición arranca desde 1019². En 1443, Eugenio IV ratificaría la Bula de 1263 del Pontífice Urbano IV.

¹ Gascón de Gotor, A. (1916): *El Corpus Christi y las custodias procesionales de España*, pp. 5-6. Barcelona.

² Sanz Serrano, M.^a J. (1978): *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla*, p. 15. Sevilla.

A lo largo de la historiografía artística, los distintos modelos de custodia que fueron propiciándose a medida que los reclamaban las necesidades del ajuar litúrgico, han sido objeto de diferentes estudios. Entre ellos hay que destacar, como primigenio y fundamental, el llevado a cabo por Juan de Arfe en su *Varia Commensuración para la Escultura y Arquitectura*, donde fundamentalmente distingue dos tipos: la custodia de asiento y la custodia de manos, también conocida como custodia portátil u ostensorio³. Qué duda cabe que las grandes custodias procesionales siempre han quedado limitadas a una muy estrecha esfera de la comunidad católica, fundamentalmente las catedrales, ante el elevado coste de unas piezas que son realmente desmesuradas, y cuyo patrocinio podía quedar resuelto, en mayor o menor medida, por la pecunia del cabildo catedralicio. En algunas ocasiones también se dedican grandes custodias a los monasterios, tal como fue el caso del convento vallisoletano de Nuestra Señora del Carmen, para el que Juan de Arfe realizó en 1592 el fastuoso ostensorio que hoy conserva el museo de Santa Cruz de Toledo y en cuyo contrato medió, dando cuenta de la relación que entonces se establecía entre los artistas, el escultor, vecino de Valladolid, *Esteban Jordán*.

Ni que decir tiene que en la Tierra de Trujillo no hemos hallado ningún tipo de custodia de asiento, que en toda nuestra amplia región extremeña se reserva para tres puntos claves. De entre estos hay que destacar en primer lugar, y como ejemplo señero y particular de la Historia del Arte, la increíblemente desmesurada custodia que el platero vallisoletano *Juan del Burgo* realizó para la Catedral Metropolitana de Badajoz⁴. Junto a este gran manifestador se sitúa, asimismo, en importancia el conservado en Herrera del Duque, o la custodia-sagrario de la parroquial de Nuestra Señora de la Consolación de Azuaga. En ocasiones, estas grandes custodias llegaron a contar con portentosas andas a través de las cuales poder hacerlas procesionar por las calles españolas. En nuestra región extremeña no conservamos ninguna de estas andas aunque sí tenemos noticias documentales de las que para la Catedral de Plasencia fueron realizadas en el siglo XV y posteriormente masacradas el 25 de octubre de 1810 a manos de las tropas españolas que luchaban en la Guerra de la Independencia.

Otro historiador del arte que ha dedicado parte de su trabajo al estudio del corpus de las custodias españolas ha sido Manuel Trens⁵, que llega a hacer una

³ Probablemente haya que fijar su origen en el siglo XV. Marshall Johnson, A. (1944): *Hispanic silverwork*, p. 42. Nueva York. Con anterioridad, las Sagradas Formas quedaban recogidas en un ciborio, en el que hacia 1450 se comenzó a abrir un orificio que permitiera su contemplación. Enciso Viana, E. y Cantera Orive, J. (1967): *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria*, I, p. 248. Vitoria. Ambas citas a su vez recogidas por Sanz Serrano, M.^a J.: *La orfebrería Sevillana...*, o. c., I, p. 155.

⁴ Hernández Perera, J. (1977): *La Custodia de la Catedral de Badajoz*, en "Actas del I Congreso Español de Historia del Arte". Trujillo-Cáceres. Larios Larios, J.M. (1981): *Iconografía Eucarística en la custodia de la Catedral de Badajoz*, en "Actas del VI Congreso de Estudios Extremeños". T.º I, pp. 135-155. Historia del Arte. Cáceres. Tejada Vizuete, F. (1988): *La plata en la Catedral de Badajoz*. Badajoz.

⁵ Trens, M. (1952): *La Eucaristía en el Arte Español*, pp. 302-316. Barcelona. Idém (1952): *Las custodias españolas*. Barcelona.

división realmente profunda de los diferentes tipos. Este investigador, dentro de una división mucho más minuciosa, distingue las torres eucarísticas, típicamente góticas según el modelo difundido por *Enrique de Arfe*, y que tenían su precedente inmediato en aquellos altares de madera que normalmente estaban adosados a un pilar lateral y eran utilizados en Flandes para guardar el Santísimo Sacramento. Otro tipo constituyen las custodias-relicario, donde se vierten influencias góticas, procediendo algunas de ellas, tales como las de viril cilíndrico, de modelos alemanes. También propone la tipología de la custodia-copón, de doble uso, que solventaba la necesidad de encargar al platero dos piezas por separado, ahorrando con una lo que dos hubieran costado; este tipo se logra fácilmente, dado que tan sólo hay que añadir el viril a la tapa del copón por medio de un espigón que lo introduzca en el hueco de la cruz del remate. El cáliz-custodia se estructura a través del acople del viril a la copa del vaso sagrado mediante una lámina de plata sujeta en la base; qué duda cabe que esta bonita tipología, de carácter puramente español, está ahondando en ese significado simbólico que relaciona el Cuerpo de Cristo, expuesto en la custodia, con la Sangre Divina que contiene el cáliz. La última tipología que propone este investigador, la custodia de sol, es la que domina y prevalece en los ostensorios conservados en las parroquias, ermitas y conventos de la Comarca de La Serena, dado que fue realmente el tipo que más difusión adquirió en toda España, después de que surgiera en el último cuarto del siglo XVI. Estructuralmente, se conforma a través de un basamento, pie o peana, que puede ser circular o cuadrangular, según los casos y las zonas, y del que parte un astil que desemboca inmediatamente en el viril o sol propiamente dicho, adornado con un amplio elenco de rayos radiales, objeto de la evolución estilística a lo largo del tiempo. Es este el mismo tipo de custodia a la que se refería Gascón de Gotor⁶ cuando hablaba del ostensorio portátil o de manos, constituido por el disco solar radiado, amén de todo el resto de elementos ya referidos. Dentro de las custodias procesionales amplía la clasificación de *Juan de Arfe y Villafañe*, distinguiendo entre las de templete y las de ciprés, de gran predicamento en la región levantina.

No conservamos en nuestra tierra ningún ejemplo de custodia del siglo XVI siendo, sin embargo, de gran interés las que de la siguiente centuria nos han llegado. Del estilo purista hemos encontrado el bonito ejemplar que custodia la parroquia de Garciaz. Se trata de un bello ostensorio en forma de templete, asentado en una base de forma cuadrangular, como es típico en el estilo Purista, y un astil en el que ya podemos advertir la importante molduración que va a sufrir esta zona de la pieza a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Lleva las cuatro campanillas pendientes del ostensorio, necesarios en otro tiempo para advertir a los fieles del paso del Santísimo Sacramento.

⁶ Gascón de Gotor, A.: *El Corpus Christi...*, o. c., p. 45.

Magnífica es, asimismo, la custodia conservada en el convento de San Miguel de Trujillo, la cual fechamos en el siglo XVIII. Es el mayor de los ostensorios y el más rico de los conservados en la Tierra trujillana. Tipológicamente se enmarca dentro de la modalidad de custodia con nudo en forma de templete y sol sencillo. La sobriedad que caracteriza a esta obra, parca por completo en ornatos, amén de la rigidez y frialdad que derivan de su conjunto, nos introducen en un momento estilístico en el que, a pesar de la crisis por la que pasa España en lo económico, no se escatima la gruesa chapa argéntea⁷. Una vez conformada la hechura, tal material sería sometido al enriquecedor dorado⁸.

Gran sensación de estabilidad nos transmite el portentoso pie con el que obligatoriamente ha sido dotada una obra de estas dimensiones. Presenta una sección cuadrangular, con salientes igualmente rectangulares, cuya linealidad contrasta con la moldura cóncava que sobre él se desarrolla y, a su vez, se relaciona con el pequeño tambor romboidal sobre el que asienta el astil; vástago que a su vez se inicia por una superficie de lados curvos y rectos.

Adelgazado es el gollete a partir del cual arranca un complicado astil, que asienta en una peana cuyo perfil es muy parecido al que se difundió en tiempos de Felipe IV: el trazado asemeja la forma de un jarrón cuyo único exorno viene constituido por los ganchillos que a él se acoplan. Este elemento intermedio logra sobredimensionar la altura y esbeltez del complejo y ornado nudo. Un adelgazado elemento sobre ambos sirve de soporte para el portentoso sol doble que corona la obra.

La renovación del Barroco llegó con el Neoclasicismo y la limpieza de ornato que este trajo consigo, reducido, como sucede en el bello ejemplar de Villamesías, a guirnaldas y tímidos elementos, a base de nubes (procedentes del Rococó) que rodean el sol. Esta custodia de la iglesia de Villamesías es uno de los ejemplares más bonitos de los custodiados, dentro de estas fechas, en la provincia cácerense.



⁷ Es consecuente, por tanto, que para explicar el estilo general de la pieza, según afirmaba Wölfflin, debemos integrarlo en la historia general de la época, pero más bien en aquella parcela referida a la mentalidad. Wölfflin, H. (1977): *Renacimiento y Barroco*, p. 139. Madrid.

⁸ Tradicionalmente, son tres los métodos empleados para proceder al dorado de una pieza: el más antiguo consiste en frotar la obra con una amalgama de mercurio y oro; también es frecuente disolver oro y cobre en el agua en la que luego se mojarán los trapos, con cuyas cenizas, y empleando un tapón de corcho, se frota la pieza; el tercer procedimiento es el que se emplea en la actualidad, conocido con el nombre de electrolítico. *Vid.* Fernández, A. Munoa, R. y Rabasco Campo, J. (1984): *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, pp. 81-83. Madrid.