

EDIFICIOS DE ORO Y PLATA. LAS MAQUETAS DE UNA ARQUITECTURA IMPOSIBLE.

Juan Antonio Sánchez Lopez.

RESUMEN.- Evocar el edificio utópico es una constante en la historia arquitectónica. Al empleo de formas planimétricas primordiales (círculo, cuadrado...), el pensamiento teológico/político aportó la plasmación del templo ideal en elementos preciosos. Tales presupuestos ideológico-estéticos se plasman en ejemplos concretos de platería sacra y profana. Ellos configuran propuestas de "edificios" fabulosos, cuya audaz morfología se alía con el simbolismo de sus materiales constructivos, al servicio de la Utopía y del triunfo de la imaginación.

*Aurum nec sumptus, operis mirare laborem/Nobile clare opus,
sed opus quod nobile claret./ Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
.../ Mens hebes ad verum per materialia surgit./ Et demersa prius hac
visa luce resurgit.*

(Suger de Saint Denis).

Con estas palabras, escritas en los lejanos años del siglo XII, el temperamental abad Suger hacía suyos los presupuestos teóricos de una estética de corte emanantista y sensorial, destinada a perpetuarse durante siglos en la mentalidad de los colectivos sociales europeos. En virtud de tales reflexiones, el individuo accedía a un estadio mental, semejante al trance o al éxtasis, valiéndose de un insólito instrumento: los metales y piedras preciosas, cuya esplendente presencia posibilitaba la iniciación del espíritu humano, en su búsqueda de la iluminación divina.

Si el contenido intrínseco del vocablo *utopía*, hace del mismo una empresa de imposible realización, el anhelo de Suger de transfigurar su abadía de Saint-Denis en una arquitectura de oro y plata, se inscribe de pleno en la esfera de lo utópico. Sin embargo, en su esencia tales propósitos ni son totalmente imposibles ni enteramente irrealizables, toda vez que como afirmaba San Agustín en sus *Confesiones*: «Ningún hombre sabe lo que pasa en el espíritu del hombre, salvo el hombre que está en él; pero hay sin embargo en el hombre cosas que el espíritu mismo del hombre que está en él no sabe»¹.

Esa ansiedad, esa inquietud y, en suma, esa necesidad de dar respuesta y encontrar soluciones a ocurrencias imposibles y a proyectos inalcanzables, explican

¹ AGUSTIN DE HIPONA: *Las Confesiones* X, 5, 7, en *Obras Completas*, II, Madrid, BAC, 1991, p. 395.

la aparición puntual en el universo artístico, de auténticos «caprichos» arquitectónicos, donde lo fabuloso y lo irreal se mezclan con lo insondable, a pesar de que muchos contemporáneos han visto en la fantasía y el ensueño, un elemento perjudicial para la necesaria utilidad y economía de la vida cotidiana. Frente a esta actitud de rechazo, un simple repaso a la historia de la creación arquitectónica nos revela que tal situación no siempre se produjo.

Desde épocas pretéritas, el hombre pareció asumir plenamente sus aspiraciones a recrear, en la medida de sus posibilidades, el edificio ideal. Para ser considerado como tal, semejante construcción no sólo debía poseer una concepción espacial y de alzado adecuadas, sino que las «materias primas» a emplear en su elaboración se correspondiesen con los elementos más nobles y bellos ofrecidos por la Naturaleza. El conducto ideológico del Cristianismo mediatizó el carácter predominantemente religioso de este edificio, cuyo esplendor, magnificencia y armonía, reflejo de la del orden universal, no podía irradiar de otro ente que la misma divinidad.

La platería fue, en este sentido, un medio idóneo para asimilar esa aspiración a materializar la utopía de la «gran obra» en oro, plata y piedras preciosas. Para tal fin, se apoyó en la concepción de la maqueta arquitectónica, que se convierte en un verdadero proyecto a escala que presenta aquellas precisiones y detalles requeridos para pasar al edificio real. Salvo raras excepciones dichas maquetas secundan, perfectamente planes «arquitectónicos» centralizados, con los valores emblemáticos de las formas primordiales del cuadrado y el círculo revalorizados al máximo. La maleabilidad de los metales permitía, además, soluciones formales y decorativas increíblemente audaces y atrevidas, yuxtapuestas a voluntad del artista en estas microarquitecturas, sin temor a las incompatibilidades tectónicas, que impiden su traslación a la piedra. Quizás por este motivo, los edificios de oro y plata fueron en ocasiones, un campo experimental para una Arquitectura aún escéptica ante sus potencialidades técnicas y estructurales. Lejos de entenderse como un simple reflejo en miniatura de obras monumentales, la morfología de estas piezas suntuarias se sitúa, en determinados casos, en la vanguardia del desarrollo artístico. No obstante, a nivel de significado estos pequeños objetos no resultan tan «normales», debiendo reconocerse, como acertadamente sugiere Juan Antonio Ramírez, que:

La vinculación de la normalidad a las tipologías arquitectónicas no nos debe hacer olvidar que las trasposiciones de elementos, formas y materiales son, a veces muy sutiles y revelan de nuevo lo aventurado de una separación entre lo normal y lo utópico. Tal vez sea la orfebrería un campo privilegiado para observar este fenómeno. La famosa custodia de la Catedral de Toledo puede parecer «normal» de acuerdo con

Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible

lo que es habitual en el género pero es un prodigioso edificio utópico si la consideramos en relación con la arquitectura gótica normal en piedra y argamasa².

Es en la época medieval donde se revela con ímpetu excepcional ese deseo de hacer en materiales preciosos y a tamaño reducido una maqueta ideal e imposible del edificio soñado³; objetivo para el que se contaba con una fuente literaria de infalible prestigio: la descripción de la *Jerusalén Celeste* de San Juan Evangelista:

Y ví la ciudad Santa la nueva Jerusalén que descendía del cielo del lado de Dios, ataviada como una esposa que se engalana para su esposo. Oí una voz grande que del trono decía: he aquí el tabernáculo de Dios entre los hombres, y erigirá sutabernáculo entre ellos y serán su pueblo y el mismo Dios será con ellos (...). Su brillo era semejante a la piedra más preciosa como la piedra de jaspe, y la ciudad oro puro semejante al vidrio puro; y las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas: la primera de jaspe; la segunda de zafiro; la tercera de calcedonia; la cuarta de esmeralda; la quinta de sardónica; la sexta de cornalina; la séptima de crisólito; la octava de berilo; la novana de topacio; la décima de crisopasa; la undécima de amatista. Las doce puertas eran de una perla, y la plaza de la ciudad era de oro puro, como vidrio transparente⁴.

Conclusiones «urbanísticas» aparte, lo interesante es resaltar la denominación de «tabernáculo» que recibe el conjunto visionario. Desde la bíblica tienda del Desierto, dicho término se haría inseparable del concepto de «residencia terrena de la divinidad», incesantemente recreado a lo largo de la Historia. La plasmación de la *Domus Dei*, dependiente del esfuerzo de los arquitectos y, en última instancia, de la ideología de los comitentes, convertían la empresa en algo nada fácil de acometer a simple vista. No obstante, el simbolismo, nobleza y cromatismo de los materiales a emplear permitían lograr un resultado «aceptable», al permitir la incorporación semántica al conjunto de todas y cada una de las virtudes reseñadas en los *Lapidarios* y enseñadas por la Alquimia; una ciencia que, en definitiva, no perseguía otro propósito que la transmutación de la materia vil y vulgar en el oro más puro, transparente y luminoso imaginado por la razón humana⁵.

Al respecto, es harto elocuente la extraordinaria riqueza connotativa, más allá de la hipérbole o del mero tópico literario, de la que hace gala uno de los cronistas

² RAMIREZ DOMINGUEZ, J.A.: *Edificios y Sueños (Ensayos sobre Arquitectura y Utopía)*, Colegio de Arquitectos- Universidades de Málaga y Salamanca, 1983, p. 32.

³ *Ibidem*, p. 31.

⁴ *Apocalipsis*, 21; 1-3, 11, 18-21.

⁵ TOMÁS DE AQUINO: *Tratado de la Piedra Filosofal y Tratado sobre el Arte de la Alquimia*, Málaga, Sirio, 1987.

escurialenses, Fray Francisco de los Santos, en un relato del XVII. Al describir el tabernáculo diseñado por Juan de Herrera para el Nuevo «Templo de Salomón», el eclesiástico no titubea en sentenciar que la hechura del mismo la componen, nada más y nada menos, que piedras preciosas *con tan estraña diversidad en los colores, que unos parecen Topacios, otros Ametistes, otros Rubíes y Esmeraldas, labradas a costa de diamantes (...) con tan claro pulimento, que parece se les pegó la luz de aquellas piedras nobles*⁶.

Llegados a este punto, la consideración del edificio utópico de plata y oro, pasaría por el análisis de tres puntos básicos, valiéndonos de los ejemplos concretos proporcionados por una minuciosa selección de sus pertinentes «maquetas»:

Versatilidad, fantasía y trasfondo conceptual de las microarquitecturas.

Desde la época medieval, la platería fue una de las artes más dignas de encomio. Por su relación con la liturgia y el culto divino, terminaría adquiriendo especial signo de santidad, tal y como pone de manifiesto el manual *De diversis Artibus* (h. 1100), compuesto por el monje Teophilus⁷. La admiración por todo lo suntuario en el contexto de la catedral o iglesia como «imagen del Paraíso», hallaría una formulación casi «doctrinal» en los ya mencionados escritos de Suger, abad de Saint-Denis desde 1122-1151. Para él, la contemplación de las piedras preciosas que resplandecen en el altar mayor y sus ornamentos, constituía una experiencia sublime para acercar al creyente cristiano a la iluminación divina:

*Cuando -con mi gran deleite en la belleza de la Casa de Dios- el encanto de las piedras multicolores me ha arrancado de los cuidados externos, y una digna meditación me ha inducido a reflexionar, transfiriendo lo que es material a lo que es inmaterial, sobre la diversidad de las sagradas virtudes, entonces me parece que me encuentro, por así decirlo, en una extraña región del Universo que no existe del todo en el barro de la Tierra, ni está enteramente en la pureza del cielo; y me parece que, por la gracia de Dios, pueda serme dado pasar desde este mundo inferior a aquel superior por vía anagógica*⁸.

⁶ SANTOS, Fr. F. de los: *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial*, Madrid, Imprenta Real, 1657, fols. 25v.-26v. La ejecución material del tabernáculo corrió a cargo de Jacopo da Trezzo y los escultores Leone y Pompeo Leoni, entre 1579-1586.

⁷ En cierto modo, los orfebres eran conscientes de los servicios que su oficio prestaba al culto. En este sentido, les agradaba compararse con Beseleel, el artífice elegido por Dios para cincelar el Arca de la Alianza y «para toda suerte de obras, para tallar piedras y engastarlas, para tallar la madera y hacer toda clase de obras de arte. El (Yahvé) ha puesto en su corazón el don de la enseñanza; le ha llenado de inteligencia para ejecutar toda obra de escultura». *Exodo*, 31, 2-5.

⁸ PANOFISKY, E.: *El significado en las artes Visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 153.

Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible

Esta teoría, muy cercana a una metafísica neoplatónica de la luz, debe su base a ciertos comentarios de Plotino y las obras de Escoto Eriúgena y del Pseudo Dionisio Aeropagita, quienes apuntan que tanto el oro, el bronce como la plata deben su belleza al aire pues, una vez iluminado por el sol, éste queda incorporado a dichos materiales, los cuales comienzan a destellar, al ser rozados por los rayos externos⁹. Cuando los citados autores, enuncian las propiedades de los mundos terreno y celeste, insisten, asimismo, en la necesidad *de materialibus ad inmaterialia transferendo*; premisa que Suger aplica, por el conducto de las propiedades centelleantes de las gemas, a una personal orientación teleológica que se dirige, según las propias palabras del abad, *ad verum lumen, ubi Christus janua vera*, toda vez que Cristo, según el texto del himno *Sacris Solemnis*, es el morador de la luz¹⁰.

Semejante iluminación se vería incrementada si la suntuosidad del objeto venía acompañada de la sacralidad de su contenido, especialmente reliquias, del para las que Suger no admite más revestimiento que el oro, metal puro, incorruptible y solar. Su simbolismo místico alude a la conversión de los despojos de los mártires en una «carne» inmortal que se presenta al pueblo con intereses socioeconómicos muy concretos, como arquetipo de unas pautas de comportamiento religioso muy definidas, en beneficio de los grandes monasterios y centros de peregrinación:

(...) pues nosotros, los más miserables de los hombres (...) deberíamos considerar digno de nuestro esfuerzo cubrir las Sagradas reliquias de aquellos cuyos venerables espíritus-resplandecientes como el sol- se encuentran al lado de Dios omnipotente, con los materiales más preciosos que podamos obtener¹¹.

Tales convicciones informan el porqué los relicarios adoptaban, ocasionalmente, la forma de un edificio con cúpula, una especie de *martyrium* de oro, con figuras de marfil colocadas en pequeños nichos. Entre esta serie destaca el de Kunstgewerbemuseum de Berlín (h. 1175), cuya planta adquiere especial complejidad al combinar el círculo, el cuadrado y la cruz, con las interpretaciones cosmogónicas que de aquí se derivan. En el tambor de la cúpula, y cobijadas por cada uno de sus gallones, se sitúan las estatuillas de los doce apóstoles, a modo de *columnae et firmamenta veritatis*. Iconológicamente, ya pretende establecerse un símil metafórico en virtud del cual si la cúpula es una *imago caeli* y, por extensión, de la Jerusalén Celeste, el sustento de la bóveda de este pequeño tabernáculo-relicario con sus figuras escultóricas es un recuerdo del muro de la ciudad apocalíptica, que *tenía doce hiladas*

⁹ BRUYNE, E. de: *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor, 1987, pp. 78-79.

¹⁰ PANOFSKY, E.: *op. cit.*, p. 155.

¹¹ *Ibidem*, p. 147.

y sobre ellas, los nombres de los doce apóstoles del Cordero¹². Cuatro extrañas águilas sustentan el conjunto, pudiendo alegorizar, a nuestro juicio, a la Iglesia descansando sobre los Evangelios de cuya inspiración divina en el sentido más amplio, es símbolo la citada ave¹³. La forma templaria se irá apoderando, paulatinamente, de las construcciones de oro y plata. Más imponente, aunque menos ambiciosa, desde el punto de vista estructural, es el *Arca de los Reyes Magos* (fines s. XII) trabajada por Nicolás de Verdún para la Catedral de Colonia, donde se simplifica el esquema, a favor de un modelo de santuario longitudinal con dos pisos de arquillos, bajo los cuales se sitúa una pequeña escultura de bulto redondo.

La influencia de las microarquitecturas en las grandes construcciones, se percibe de manera aún más tangible en épocas posteriores, al permitirse que los expertos de las diversas artes aplicadas verificasen una serie de actuaciones y contribuciones profesionales que resultaron decisivas al efecto arquitectónico. Quizás el ejemplo más acabado sea la *Sainte-Chapelle* (1243-1246) de París, levantada por Luis IX para albergar un fragmento de la Vera-Cruz y parte de la corona de espinas de Cristo. Dicha construcción puede considerarse, en toda ley, como un relicario a macroescala, máxime si se procede a su estudio comparativo respecto a una pieza suntuaria coetánea, datada a mediados del XIII: el *relicario de Saint-Taurin* de la Catedral de Evreux en Normandía. La composición de dicha pieza se articula a imagen y semejanza de una diminuta edificación gótica de apenas setenta centímetros de altura erguida sobre un plinto sustentado por garras de águila y ejecutada en cobre plateado y esmaltes. El alzado contempla una nave longitudinal única y un crucero poco prominente, subrayado por una liviana torrecilla que hace las veces de cimborrio. Al exterior, arquerías apuntadas entre contrafuertes albergan escenas historiadas, ubicadas en dirección a los cuatro puntos cardinales. Una estilizada crestería de roleos vegetales recorre la línea divisoria de la cubierta a dos aguas y los restantes elementos tectónicos. Ese mismo vocabulario arquitectónico que combina gabletes, pináculos y agujas caladas, figuras esculpidas y otros ornamentos, reaparece y se repite con idéntica fragilidad estructural y asombrosa coincidencia estilística en la *Sainte-Chapelle*.

La hegemonía del fachadismo y la imposición del punto de vista frontal informan la vertebración de una serie de microarquitecturas coetáneas, donde prima un diseño afín al esquema estructural de una portada y/o retablo. El *Políptico Relicario de la Vera-Cruz* conservado en el Louvre, es un notable exponente de esta tendencia, alternativa y simultánea a las maquetas centralizadas y longitudinales, que se perpetuaría en la platería de centurias posteriores (especialmente en la manierista), a través

¹² *Apocalipsis*, 21, 14.

¹³ PEREZ RIOJA, J.A.: *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, Madrid, Tecnos, 1988, pp. 49-50.

Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible

de una dilatada sucesión de piezas tan específicas como los portapaces y altares portátiles. El mencionado políptico se organiza en torno a un remedo de portada abocinada con arquivoltas apuntadas y sustentada por delgados baquetones, escoltada por chapiteles y coronada en un templete-ostensorio que constituye, en sí mismo, una auténtica construcción en miniatura. Ocultando el grupo escultórico central de los ángeles que presentan la Cruz al espectador se disponen sendas puertas desplegadas, organizadas en calles y registros superpuestos con doseletes, donde aparecen parejas de santos en actitud de contemplar las escenas de la Crucifixión, Flagelación, las Marías ante el Sepulcro vacío y el tema alegórico del Varón de Dolores abrazado al Rey David, de quien Cristo es llamado *Hijo*. El conjunto descansa sobre un podio soportado por dos leones, uno de los más carismáticos *alter-ego* cristológicos, pues aquél es tanto el *León de Judá* al que rendirán homenaje las naciones¹⁴, como el león apocalíptico que podrá abrir el libro y sus siete sellos¹⁵.

Un parangón entre los tres relicarios medievales reseñados hasta aquí confirma que el permanente atractivo ejercido siempre por la planta centralizada en la morfología de las maquetas, convivió con otras apuestas que apuntaban hacia presupuestos utópicos semejantes en fondo, aunque divergentes en forma. Tal es el caso, por ejemplo, del relicario denominado el *Duomo de Milán*, pieza italiana del XVI custodiada en el Escorial que recrea lo que podría considerarse el ideal de la tipología arquitectónica basilical. Dicho factor conduce al autor hacia el extremo de miniaturizar todos y cada uno de los elementos integrantes de su estructura tectónica. La precisión de la labor del platero ocasiona que esta diminuta basílica cuente con un espacio interno propio y perfectamente definido, descrito a partir de arquerías de medio punto levantadas sobre híbridas columnas toscanas, e incluso con mobiliario litúrgico a base de diminutos altares y retablos decorados con sus correspondientes representaciones iconográficas. El alzado respeta la distribución clásica de la planta en tres naves, la central más elevada con techumbre a dos aguas y bóveda de cañón iluminada por óculos. Por su parte, las «capillas» laterales se cubren mediante cupulillas. La fachada, articulada en tres vanos separados por pilastras dóricas, se remata en un frontón triangular, recubriéndose sus superficies con una fantástica decoración de cariátides, atlantes y figuras sedentes con cornucopias, como solo una arquitectura de fábula pudo soñar.

Un trasfondo ideológico diferente al de la platería sacra, se constata en las obras de signo profano y laico, en las que el esquema centralizado sirve de apoyo a presupuestos conceptuales más bien variopintos. Calificado por Juan Antonio Ramírez como

¹⁴ Génesis 49, 9-10 y Oseas 11, 10.

¹⁵ Apocalipsis 5,5. Véase asimismo: SEBASTIAN LOPEZ, S.: *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, Turo, 1986, pp. 3-7.

la fortaleza aérea de la monarquía es el salero ofrecido por la ciudad de Exeter a Carlos II, en 1660, para conmemorar la Restauración de la monarquía en Inglaterra¹⁶. Se trata de una fantástica fortaleza cuadrangular «construida» encima de un promontorio rocoso, en cuyos extremos se disponen torreones remontados por chapiteles. Entre los sillares, se abren vanos de medio punto con parteluces. El núcleo central es la parte menos convencional del conjunto, al concebirse como un templete circular con tambor perforado y cúpula hemisférica, de la que arranca, a su vez, un cupulín cerrado por una ostentosa corona real.

Pese a su aspecto arquitectónico, de auténtico cuento de hadas, tan interesante es el alzado como la planta de esta maqueta, pues, ambas parecen evidenciar connotaciones ideológicas que trascienden la impronta meramente trivial y anedóctica. En efecto, cuando Alberti describe en su *Tratado de Arquitectura*, las peculiaridades de la ciudad-fortaleza del tirano, insiste en la necesidad de que éste proteja el palacio frente a los enemigos externos e internos. Por ello, insta a contruir el muro interno robustísimo y con gran espesor, proveyéndolo *di torricelle, merlature e magari di fossato da una parte e dall'altura, sicché vi possano trovar riparo le guardie, difese da ambedue i lati*¹⁷.

Pero todavía más elocuente que las referencias del texto albertiano es la interpretación gráfica de esta fortaleza, incorporada por Jean Martin, en 1553, a la edición francesa del *De Re Aedificatoria*. Sus múltiples afinidades con la planta del salero inglés hacen pensar en intencionalidades más profundas que la simple coincidencia. Por otro lado, la ciudadela cuadrada sobre un islote es ya, en sí misma, una metáfora de corte político y aúlico. Su propia soledad constituye la mejor salvaguarda haciéndola inexpugnable, pues, como apunta Saavedra Fajardo, la fortaleza asentada entre la furia de las olas *si bien la combaten, la defienden, no dando lugar al asedio de las naves. Y solamente peligraría en la quietud de la calma, si pudiese ser constante. Así son las monarquías. En el contraste de las armas se mantienen más firmes y seguras*¹⁸.

Si el propósito emblemático de esta pieza es enaltecer la nueva implantación del absolutismo monárquico en el territorio inglés, y adular al depositario de una Corona que ha sabido resistir y vencer la dura prueba implícita por la República de Cromwell, ¿podría encontrarse mejor fórmula compositiva para la fortaleza utópica del tirano que la visión planimétrica proporcionada por el célebre editor de Alberti?. Aunque la con-

¹⁶ RAMIREZ DOMINGUEZ, J.A.: *op. cit.*, p. 33

¹⁷ ALBERTI, L. B.: *L'Architettura (de Re Aedificatoria)*, 2 vols. Milano, Edizioni il Polifilo, 1966, p. 336 (vol. 1).

¹⁸ SAAVEDRA FAJARDO, D. de: *Empresas políticas*, Munich, Nicolás Enrico, 1640. Citamos la edición de Planeta, Barcelona, 1988, p. 572. Nos referimos a la Empresa 83: *ME COMBATEN Y DEFIENDEN*.

Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible

testación a este interrogante ha de permanecer necesariamente en el aire, por lo que tiene de suposición y conjetura metahistórica, nos resistimos a pensar en una respuesta negativa.

El hipotético contenido político y alegórico de este salero, contrasta con el caprichoso Templo de Neptuno que nos insinúa una obra similar, en plata, datada en Londres en 1576 y entregada al Gremio de Plateros, en 1632, por Simon Gibbon¹⁹. Su planta de cuadrilátero, se antoja arbitrariamente trastocada, merced a cuatro salientes semicilíndricos que rompen la uniformidad rectilínea del podio y el ancho cornisamento. Tales resaltes encuadran cuatro delicadas columnillas de orden jónico, aleatoriamente desplazadas de su «lógica» ubicación en las esquinas del templete, para garantizar un mayor campo de visión al espacio interior.

El interés por mantener homogéneas las directrices del diseño implica la aparición de unas cupulillas gallonadas con remates piriformes, alineadas con la vertical trazada por las columnas y sus correspondientes cimacios. La cúpula, muy rebajada, soporta una estructura en forma de copa o jarra, cuyas manzanas se hallan unidas entre sí en inestable equilibrio. En el interior, una cápsula o fanal de cristal de roca alberga la deliciosa estatuilla del dios marino enarbolando su inseparable tridente acompañado de un delfín, la cual es perfectamente perceptible desde cualquier ángulo de tan pintoresco «templo».

El palacio cristológico.

La relación *Arquitectura-Platería*, o lo que es lo mismo *Normalidad versus Utopía*, se palpa a raíz de la lectura de otras piezas del ajuar litúrgico y, particularmente, a través de una tipología clave: *la custodia procesional*. Al respecto, Bonet ha subrayado la naturaleza polivalente de una pieza que es *a la vez Tabernáculo y Sagrario, es una arquitectura portátil de carácter simbólico. Baldaquino y Torre al tiempo, es un Alcázar y un Templo compendiados*²⁰. De hecho, la custodia se convierte en un verdadero palacio cristológico cuyo misterioso morador habita, casi aprisionado, en el fanal de cristal de roca que contiene el viril. Este receptáculo en forma de sol radiante, concita la atención del espectador de tan quimérica estructura arquitectónica, cuya airosa silueta turriforme entra, paralelamente, en flagrante «competición», con los edificios duraderos que encuentra a su paso en el transcurso de su recorrido por el tejido urbano de la ciudad.

¹⁹ GLANVILLE, P.: «Silver», en MULLINS, E. (ed.): *The Arts of Britain*, Oxford, Phaidon Press, 1983, p. 194.

²⁰ BONET CORREA, A.: *Introducción* al libro de C. HERNMARCK: *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio

A la vista de tales circunstancias no sorprende, desde luego, el símil literario que el franciscano Ambrosio Montesino establece entre la fortaleza y la custodia, al preguntarse: *¿Quién es éste que, en resguarda/ de su castillo dorado/ puso dentro su grandeza/ y la gloria de su estado? (...) O castillo inespunable, de ángeles torreado/ por el rey que en tí preside, parayso eres llamado/ (...) O castillo por el sol/ que en tí tienes secrestado/ todo aquel es tu cativo/ que quiere ser alumbrado*²¹.

La custodia procesional surge en torno a la segunda mitad del siglo XV, como una microarquitectura gótica que ha sido puesta en relación con los fondos de construcciones imaginarias de la pintura germánica y flamenca y las tallas doradas de los altares y retablos. Tales escenarios de aspecto metálico y totalmente irreal nuncallegarían a realizarse completamente en piedra, razón por la cual cabría entender la custodia procesional de torre como una plasmación miniaturizada de la arquitectura de ensueño propuesta en esos proyectos ilusorios²².

Desde sus comienzos, la microarquitectura de las custodias se halla infundida de contenidos condensando en su traza el máximo de imágenes teológicas, como era de esperar de su talante como «casa del Sacramento» y *Palatium Christi*. La evolución estilística de tan singulares edificios de oro y plata, viene marcada por varias fases, que traen consigo un enriquecimiento plástico de las piezas, por mor de la paulatina incorporación de la Escultura²³. Otro tanto cabría afirmar en relación a la complicación de la planta a partir de ocurrentes combinaciones de esquemas poligonales y, por supuesto, centralizados. De ahí la aparición de piezas con torres esquineras, en todo semejantes a baluartes fortificados.

En este punto, la figura de Enrique de Arfe cobraría especial relieve, al introducir soluciones tan llamativas como las tracerías con arcos ciegos que exornan los ventanales de sus custodias, pero también las construcciones de arquitectos «de piedra» como Enrique Egas. Sin embargo, la ductilidad de los materiales sobre los que Arfe trabaja le permite licencias que la mampostería no da. En la custodia de la Catedral de Toledo (1517-1524) Enrique de Arfe concibe un alzado que asciende, imparable, a partir de la multiplicación de contrafuertes y arbotantes que crean una

²¹ MONTESINO, A.: «Romance (...) en adorable favor y reverencia de la santa Custodia y del rey del cielo q. en ella está en la hostia viva de su sanctissimo sacramento», en *Cancionero de diversas obras de nuevo trobadas. todas compuestas, hechas y corregidas por el padre fray (...) de la Orden de los Menores*, Toledo, 1508, fol. 22v. (Edición facsímil El ayre de la almena. Textos literarios rarísimos, Cieza, 1964).

²² HERNMARCK, C.: *op. cit.*, p. 36 y SANZ SERRANO, M^a J.: *Juan de Arfe y Villafañe y la Custodia de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1978, p. 17.

²³ Véase sobre este asunto: BERTOS HERRERA, M.P.: *Los Escultores de la Plata y el Oro*, Granada, Universidad, 1991 ; ROMERO TORRES, J.L.: «Orfebrería y Escultura (aproximación al estudio de sus relaciones)», *Tipologías, Talleres y Punzones de la Orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, 1984, pp. 329-350 y SANCHEZ CANTON, F.J.: *Los Arfe. Escultores de plata y oro 1501-1603*, Madrid, Ed. Saturnino Calleja, 1920.

Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible

continuidad visual entre los diferentes cuerpos. En la de Córdoba (1514-1518),tenida por su obra más perfecta, las seis torrecillas interiores del viril se unen mediante delicadas tracerías mixtilíneas y trilobuladas rematadas por gráciles estatuillas, mientras las torrecillas superiores se engarzan a las ya citadas, valiéndose de delfines enroscados que sirven de insólita cabalgadura a diminutos *putti*²⁴.

A los espacios vibrátiles y traslúcidos del Gótico sucede conforme avanza la centuria del Quinientos una configuración eminentemente arquitectónica de las piezas. Primeramente con el dominio del balaustre y los elementos decorativos del Renacimiento situación que experimenta cambios a partir de la segunda mitad del siglo con la irrupción de los órdenes clásicos según Vitrubio, Serlio y Palladio. A ello se vincula el criterio humanista que informa las proporciones del conjunto,cuyo módulo será el cuerpo humano alrededor del cual giran todas las actividades artísticas del hombre. Las ideas prácticas y estéticas reseñadas serían sintetizadas por Juan de Arfe en su obra teórica titulada *De Varia Commensuración para la Escultura y Architectura* (1585). La actividad de Juan de Arfe (nieto de Enrique) es una de las más laboriosas dentro del desarrollo del Renacimiento hispano. A su labor excepcional como artífice platero hay que sumar la redacción de un pequeño conjunto de obras de tratadística con la que pretendió imitar (a pesar de su tratamiento algo rudimentario) a los italianos, salvando sus inexcusables limitaciones en las materias lejos de su dominio.

Más interesantes resultan sus pretensiones a ser reconocido como *escultor de oro y plata* y como *arquitecto*, quizás para desligarse de las connotaciones peyorativas derivadas de la catalogación en su época del oficio de orfebre como «artesanal» y «servil». Como reflejo de esta obsesión dedicaría varios capítulos de la *Varia Commensuración* al estudio del cuerpo humano, fruto de las observaciones que del mismo hiciera durante su juventud. En tal sentido las láminas de anatomía que presenta permiten considerarlo el primer tratado español sobre el desnudo, no siendo descartable por esta razón su influencia en los grandes talleres andaluces de escultura que a partir de esta época iban a verse enfrentados ante un tipo de imaginería que exigía altas dosis de verismo, como consecuencia del resurgimiento de las Cofradías y corporaciones penitenciales²⁵.

El discurso de Arfe sobre los órdenes bebe abiertamente de la fuente de Serlio, por lo que su teoría arquitectónica no es muy novedosa. Como antítesis, sí logra im-

²⁴ ORTIZ JUAREZ, D.: *Custodia procesional de Arfe*, Córdoba, Caja Provincial de Ahorros-Asociación de Amigos de Córdoba, 1983, pp. 62-63.

²⁵ La influencia de la obra de Arfe sobre la estatuaria procesional fue abordada por nosotros en SANCHEZ LOPEZ, J.A.: *Imágenes Veraces: Iconografía y versatilidad de una forma escultórica*, Tesis Doctoral inédita, 4 vols., Universidad de Málaga, 1994.

Juan Antonio Sánchez López

pregnar de personalidad el capítulo que dedica a las *Piezas de Iglesia y Servicio del culto divino* en el que vamos a centrarnos seguidamente.

Juan de Arfe efectúa el enlace entre la Arquitectura y la platería a través de las andas, obras arquitectónicas que adoptan el esquema de un templete (de mayor complicación en los de orden corintio), cuya invención fue tomada *de los bastones y anillos con que se traya el arca del viejo Testamento, quando a ombros la mudavan de una parte a otra*²⁶.

No obstante, la culminación especulativa del libro es el análisis de la custodia procesional: *Templo rico, fabricado para triunfo de Christo verdadero (...) del gran Sancta Sanctorum figurado*, según sus palabras, cuyo programa iconográfico con referencias eucarísticas, pasionales y a los santos locales, determinadas en función de su ubicación en el conjunto, debe pasar de forma ineludible por el consejo de los hombres de letras.

La importancia del modelo arquitectónico de Arfe es fundamental en la tipología de estos edificios ilusorios en plata, pues logrará mantenerse inalterable no sólo tras la superación del Renacimiento, sino también durante los períodos Barroco, Rococó y Neoclásico, en los que únicamente el soporte y el código ornamental constituyen los elementos mutables. Ni que decir tiene que la aceptación popular de los templetos de plata fue tan impresionante que tales piezas supieron vencer los conatos emanados desde Roma, encaminados a la eliminación de su uso en las procesiones del Corpus hispanas²⁷.

Estilísticamente, Arfe desprecia al primero de los órdenes *porque la plata no admite la Orden Dórica por desnuda de ornamento y malos de poner los triglifos en los fressos que sigguen*²⁸. Por tanto, propone un alzado arquitectónico ideal que sugiere el reparto de proporciones entre los cinco cuerpos dispuestos en orden decreciente, que preconiza en el texto. Para ello, traza una diagonal desde el vértice superior hasta el extremo de la base principal, en virtud del cual los cuerpos restantes van especificándose a partir de los puntos de arranque de cada una de las bases secundarias.

²⁶ ARFE Y VILLAFANE, J de: *De Varia Commensuración para la Esculptura y Architectura*. Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, Sevilla, 1585. (Edición facsímil a cargo de Francisco Iñiguez, Valencia, Albatros Ediciones)

²⁷ *MEMORIAL QUE DIO A LA SAGRADA CONGREGACION DE RITOS el Señor Procurador General de la Corte de Roma, en nombre de las Santas Iglesias; sobre el mandato que intimó el Eminentísimo Señor Cardenal Millini, siendo Nuncio en estos Reynos, para en las Processiones del Corpus no se llevase el Santísimo en las custodias, como se acostumbra, sino en las manos del celebrante y la determinación favorable de la misma Sagrada Congregación*. HISPANIARUM PROCESSIONIS, SAC. RITVVM Congreg. Eminentísimo ac Reverendísimi D. Cardinali Azzolino Ponenti. PRO OMNIBUS ECCLESIIIS HISPANIARUM. Roma, 1686.

²⁸ ARFE Y VILLAFANE, J. DE: *op. cit.*, fol. 37r.

Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible

El estudio de dicha xilografía y su croquis volumétrico sugieren cómo la custodia es una pura abstracción que toma como referencia la forma piramidal de la bíblica tienda del desierto. Por tanto, debe sujetarse a *lo que mostrare la línea obliqua, como emos dicho, porque á de fenecer como pirámide, y no como capilla de templo, porque contradize la figura de tabernáculo y no guarda propiedad*²⁹. La proporción dupla-sexquilateral se erige en el canon de proporciones más adecuado su hechura.

A continuación, y teniendo siempre en mente su obra más hermosa, la custodia de la Catedral de Sevilla (1580-1587) y la maqueta de madera presentada al Cabildo para su ejecución, Arfe distribuye los elementos arquitectónicos y alegorías decorativas, previendo para la planta dos opciones posibles³⁰.

La primera, de mayor simplicidad, se produce cuando el orfebre, una vez elegida entre la circunferencia, el hexágono y el cuadrado la figura geométrica idónea, efectúa la traza siguiendo un esquema concéntrico. La segunda opción planimétrica, bastante más perfecta, ofrece la posibilidad de combinar alternados el hexágono y el círculo en los diferentes niveles de la pieza, con lo cual se pretende que los niveles sean firmes y transparentes, y siendo redondas son más claras y de mas capaces cuerpos como se verán en la que hize para Sevilla. En todo lo qual puede el artífice arbitrar a su modo³¹.

Enalzado, Arfe prefiere la conjunción en cada cuerpo de dos tipos de columnas, dispares en altura de las cuales las mayores (situadas exteriormente) sustentan el entablamento y las menores, (en el interior) arquerías de medio punto a modo de logias. A la superposición de cuerpos se corresponde una equivalente superposición de órdenes, a saber: jónico en el primero, corintio en el segundo, y compuesto con variantes en el tercero, cuarto y quinto.

Sin embargo, de la observación detenida de la custodia de Sevilla no puede deducirse que la interpretación de los órdenes clásicos por parte de Arfe sea muy «ortodoxa». Así, las columnas exhiben un tercio medio estriado helicoidal, mientras el resto aparece abigarrado de labores platerescas -guirnaldas, putti, pájaros ...- y

²⁹ *Ibidem*, fol. 37v.

³⁰ Para cualquier aspecto relacionado con esta Custodia y su autor, véase la obra citada de M^a. J. SANZ SERRANO: *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla* y BONET CORREA, A.: *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 36-104. Imprescindible es, por supuesto, la relación escrita del propio JUAN DE ARFE: *Descripción de la Traça y Ornato de la Custodia de Plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, Sevilla, Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León, 1587.

³¹ ARFE Y VILLAFAÑE, J. DE: *De Varia Commensuración*, fol. 37.

*diversos capiteles imitando los vestigios antiguos en todo*³², de la misma manera que el ordenamiento de las columnas siguen *las tres maneras de edificar de los antiguos: La primera orden jónica; la segunda corintia y la tercera romana, guardando todos los preceptos de la arquitectura*³³.

En síntesis, puede afirmarse que los postulados de Arfe facilitaron a los arquitectos la posibilidad de plasmar el ideal de planta central en las construcciones sin espacio interno habitable, prescindiendo de los inconvenientes que ello suponía en la arquitectura propiamente dicha. Tal aserto se colige a raíz de dos exponentes bien explícitos: el famoso *túmulo* alzado en la Catedral de Sevilla para las exequias de Felipe II (1598) y el cuerpo de campanas de la *Giralda* (1555), alzado por Hernán Ruiz II que, en cuanto a forma, no es más que una custodia labrada en fábrica. En este sentido, la platería comulga de ese carácter de laboratorio experimental inherente, asimismo, a la arquitectura lignaria y al retablo³⁴. Por su parte, la participación de la imaginería en las custodias con figuras corpóreas tomadas del natural, de canon monumental y heróico, viene a dar la razón a los planteamientos teóricos de Benvenuto Cellini al considerar una de las principales cualidades de la Arquitectura su subordinación a un código iconográfico y ornamental derivado de la Escultura³⁵.

Al clasicismo de Arfe sucedió en escasos años, el movido perfil, casi barroco, de la producción del orfebre cordobés Francisco de Alfaro, dentro de la cual se incluye una esplendorosa obra única en su género que lamentablemente, no produjo demasiadas influencias posteriores: *el tabernáculo de plata repujada del altar mayor de la Catedral de Sevilla* (1593-1596). Pieza suntuaria que se ha hecho acreedora de una justa y merecida admiración por parte de los historiadores del Arte, se concibe como una maqueta reducida que representase un santuario o templo manierista ideal integrado por dos cuerpos superpuestos de divergentes escalas. Al triunfo de la planta ovalada se une aquí el de la columna salomónica en una aparición extremadamente

³² *Ibidem*.

³³ SANZ SERRANO, M^a. J.: *op. cit.*, p. 67

³⁴ PALOMERO PARAMO, J.M.: «El retablo como laboratorio de ideas», *Revista de Arte Sevillano*, nº 1, Sevilla, Caja San Fernando, 1982, pp. 56-57 y «La influencia de los tratados arquitectónicos de Serlio y Palladio en los retablos de Martínez Montañés», *Homenaje a Hernández Díaz*, Sevilla, Universidad, 1982, pp. 503-525.

³⁵ CELLINI, B.: *Tratados de Orfebrería, Escultura, Dibujo y Arquitectura*, Madrid, Akal, 1989, p. 195: «La Arquitectura es un arte de grandísima necesidad para el hombre; tanto por servirle de vestimenta y armadura como por sus bellos ornamentos, es cosa admirable, y también por ser la segunda hija de la gran Escultura, de modo que quienes sean grandes escultores, con más motivo harán más útil y bella arquitectura. La Arquitectura es tanto más fácil que la pintura cuanto difiere esta última de su gran madre Escultura. No quiero ocultar al mundo la razón de esta facilidad ni abstenerme de decir que ha habido algunos hombres ajenos a la profesión del diseño que, sintiéndose inclinados a esta digna arte de la arquitectura, se han aplicado a trabajar en ella favorecidos por grandes señores.

Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible

precoz en el arte hispano, justificada por el carácter eminentemente arquitectónico que domina la obra de Alfaro³⁶.

El tabernáculo se compone de una peana inferior labrada en 1671, decorada con hojas de laurel yrosas, que presenta en su parte central una cartela con la inscripción *SOLIDEO HONORE ET GLORIA*. Esta peana soporta a otra con cabezas cinceladas de querubines que actúa como el verdadero plinto del buque de la «iglesia».

La portada se concibe arquitectónicamente, como una gran fachada dominada por un arco de medio punto sostenido por pilastras, en cuyas enjutas se sitúan figuras de ángeles recostados de raigambre romanista, en los que tampoco hay que excluir una cierta impronta miguelangelesca. Sendas parejas de columnas entorchadas flanquean el vano disponible, cuyo espacio diáfano es ocupado por un relieve pictórico con la representación de la *Caída del Maná* y otro, más arriba, con el *Padre Eterno*. En la parte superior se levanta un frontón roto y enrollado a favor de un cuerpo rectangular dominante, coronado por frontón triangular; esquema estilístico muy grato a Alfaro.

Las superficies restantes son resueltas a partir de hornacinas, enmarcadas igualmente por columnas melcochadas, donde se cobijan las esculturas exentas de seis profetas del Antiguo Testamento. A su vez, estas estructuras secundarias se inscriben entre espacios delimitados por grandes columnas salomónicas de seis espiras con los fustes exornados de hojas de parra, que sustentan en calidad de orden primordial del «edificio» el cornisamento dórico. Como ha advertido Palomero, los niños-atlantes que, agobiados entre los mensulones, reciben la carga de los soportes, anticipan elementos, fórmulas y perfiles, plenamente consagrados con la llegada del Barroco³⁷.

Muy interesante es el alzado de la bóveda oval, algo aplanada, que recuerda vagamente al proyecto de Baldassarre Peruzzi (h. 1520-1521) para la basílica romana de San Pedro, lo que implica una cierta perpetuación de las premisas internacionales del Manierismo, en esta pequeña obra. Sobre la cúpula elíptica vuelve a repetirse a modo de lucernario la estructura del cuerpo principal. En esta ocasión, como un tem-

³⁶ La columna salomónica, llamada a tener gran fortuna en los retablos y fachadas españolas, aparece por primera vez en este país en 1625, año en que Bernardo Cabrera logra el triunfo en el concurso convocado para la ejecución del Tabernáculo y retablo de la capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago de Compostela, cuyo contrato refiere que «las quatro colunas principales que señala la dicha trasa an de ser aculebradas y entorchadas». En Andalucía no aparecerán hasta 1630-1633, en el retablo de la iglesia granadina de los Santos Justo y Pastor por mano del jesuita Francisco Díaz de Ribero. Véase: OTERO NUÑEZ, R.: «Las primeras columnas salomónicas de España», en *Boletín de la Universidad Compostelana*, n° 63, Santiago, 1955, pp. 337-344.

³⁷ PALOMERO PARAMO, J.M.: «La platería en la Catedral de Sevilla», AA.VV.: *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Ed. Guadalquivir, 1991, p. 612.

plete de columnas dóricas de fuste liso que culmina, a su vez, en otro templete pequeñísimo superpuesto al anterior. La presencia de dos querubines a ambos lados del segundo cuerpo evocan la disposición del propiciatorio del Arca de la Alianza. Otras esculturas de ángeles de delicada fundición se esparcen por el espacio perimetral como acróteras de esta hermosísima y extraordinaria arquitectura en plata³⁸.

La vocación salomónica del tabernáculo hispalense viene motivada por la concepción del edículo como una estructura centralizada, que entroncada con la tradicional identificación como tal del templo de Jerusalén, desde el siglo XIV. Mediante aquélla se evidenciaba el deseo ingenuo de los artistas por imitar la cúpula de la Mezquita de la Roca, asimilada por los cruzados al Templo de Salomón. La apelación a la imagen tradicional del Templo de Jerusalén se proyecta aquí con mayor énfasis, si consideramos que el tabernáculo sevillano constituye una traducción al lenguaje manierista de la confusión histórica expuesta, finalmente concluida en 1596, con la aparición del primer volumen de la reconstrucción «científica» y «arqueológica» del Templo como un edificio de planta longitudinal, propuesta por Prado y Villalpando³⁹.

Así el esquema oval, desechado litúrgicamente como espacio congregacional «de masas», posee la cualidad de aglutinar en torno suyo cultos minoritarios y selectos acrecentando el aura de misterio que desprende su forma geométrica. La iconología del sagrario de Alfaro permite apreciar por tanto un doble juego de significados, gracias a la inscripción que domina la fachada principal por encima del relieve del Maná: *HIC EST PANIS QUI DE CAELO DESCENDIT*. De modo aparente las insinuaciones sobre el «pan que cae del cielo» se referirán, lógicamente, al maná como lo corrobora dicha representación escultórica. Sin embargo, el empleo del giro locativo «aquí está» o «éste es» induce a pensar en el paralelismo semántico que hace del tabernáculo un signo doble que alude, en sentido literal e histórico, al alimento divino del Antiguo Testamento, al Arca de la Alianza y al Templo de Salomón, pero también a la Nueva Iglesia de Cristo cimentada sobre el otro «pan», depositado en el recinto de orfebrería.

El Manierismo fue especialmente sensible hacia las sutilezas que podían desprenderse de esta doble lectura, lo cual induce a concluir que en este tabernáculo la clara imagen hierosolimitana, superpuesta al significado cristiano, se invierte y

³⁸ Atribuido a Alfaro es el tabernáculo de la parroquia sevillana de San Bartolomé, también de planta semioval, aunque de pretensiones formales mucho más convencionales. Véase SANZ SERRANO, M^a.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*, 2 vols., Sevilla, Diputación Provincial, 1976, pp. 146-148 (vol. 1).

³⁹ VILLALPANDO, J.B. y PRADO, J.: *Hieronimi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi e Societate Iesu, in Ezechielem Explanations et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*, 3 vols., Roma, 1596-1604 y RAMIREZ DOMINGUEZ, J.A. (coord.): *Dios, Arquitecto. Juan Bautista Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, Siruela, 1994.

Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible

aquella *funciona sólo de un modo vagamente connotado en tanto en cuanto el Templo-Tabernáculo pudo ser utilizado como «modelo» para el lugar de las iglesias donde se guardaban las Sagradas Especies*⁴⁰.

Entre otras obras similares de Alfaro merece destacarse el conjunto de doce *relicarios* (1596-1600) realizado para la Catedral de Sevilla. Suponen una exquisita serie de variaciones sobre un mismo tema, tomando como base el modelo del templete cuadrangular rematado por cúpula. El ideal renacentista del edículo centralizado se yuxtapone a la depuración de formas llevada a cabo por Herrera en España, a través de la absorción de su vocabulario ornamental (bolas, pirámides y frontones) complementada por la inclusión como exorno de diversos esmaltes. El predominio de líneas estructurales sobrias reaparece en la *Custodia de la Santa Espina* (1590-1600), labrada por Alfaro para el mismo templo, la cual que presenta estilemas que contrastan fuertemente con el tabernáculo estudiado.

A lo largo de las páginas precedentes hemos advertido cómo el artista no puede dejar de sentir frente a estas obras el haber realizado temerariamente aquella «empresa de imposible realización» o Utopía, que parecía inalcanzable y condenada al fracaso de antemano. Por tales motivos ese anhelo se encuentra íntimamente enlazado con el protagonizado por el poeta, pues, como apunta Rafael Argullol, *aunque llegue a embargarle la íntima satisfacción de la conquista alcanzada, no podrá alejar de sí la idea de que su camino de retorno a la sensación primera quedó truncado en algún tramo de la indescifrable oscuridad*⁴¹.

⁴⁰ RAMIREZ DOMINGUEZ, J.A.: *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas. Arquitecturas pintadas*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 166.

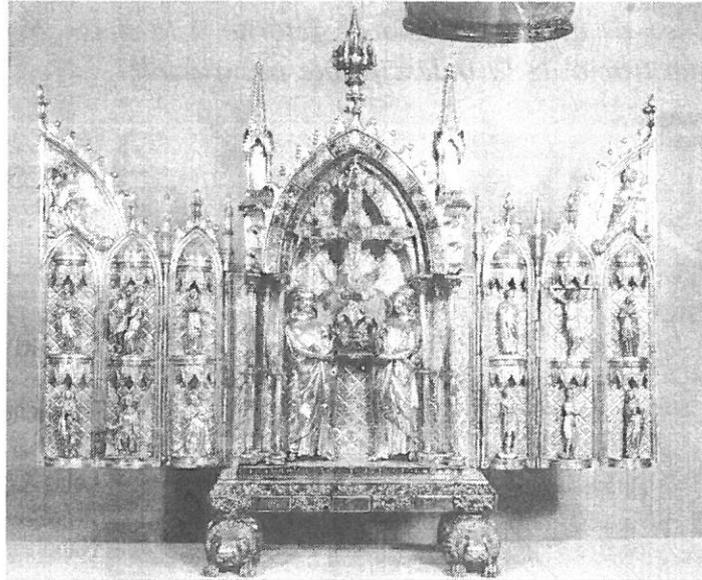
⁴¹ ARGULLOL, R.: «La poesía como viaje utópico», AA.VV: *Lo utópico y la utopía*, Barcelona, Integral, 1984, p. 27.



1. *Relicario* (h. 1175). Kunstgewerbemuseum (Berlín).



2. *Relicario de Saint-Taurin* (S. XIII). Catedral (Evreux).

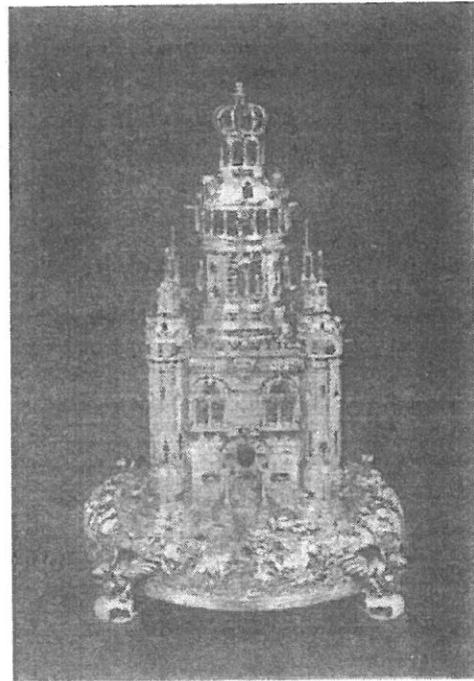


3. *Político-Relicario de la Vera-Cruz* (S. XIII). Louvre (París).

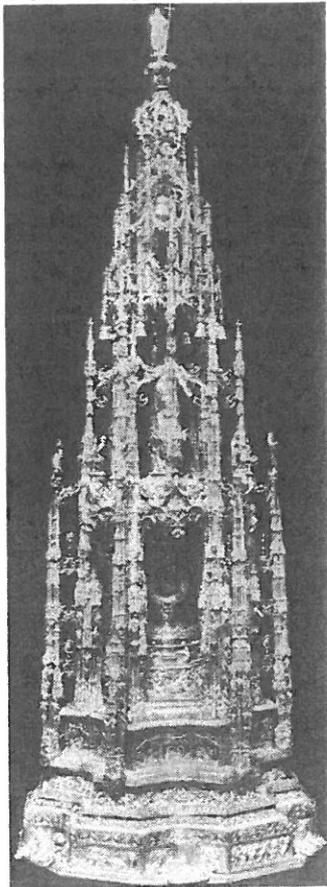
Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible



4. *El Duomo de Milán* (S. XVI). Basílica de San Lorenzo (El Escorial).



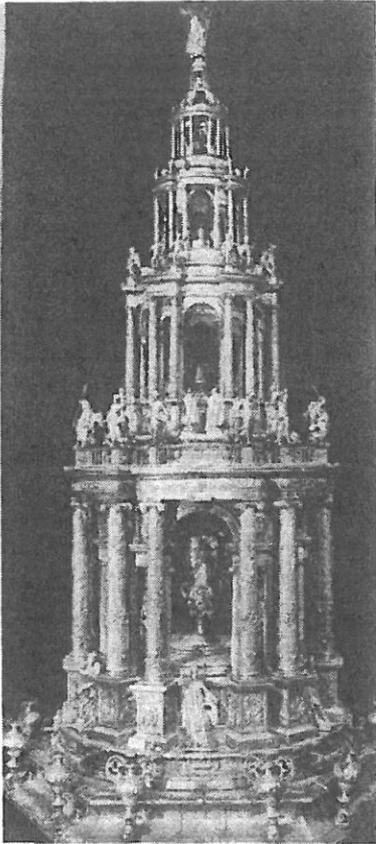
5. *Salero de la ciudad de Exeter para Carlos II* (1660).



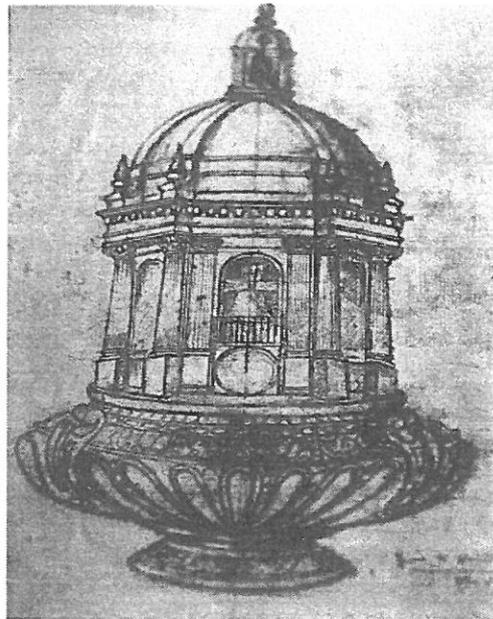
7. Enrique de Arfe: *Custodia procesional I* (1514-1518). Catedral (Córdoba).



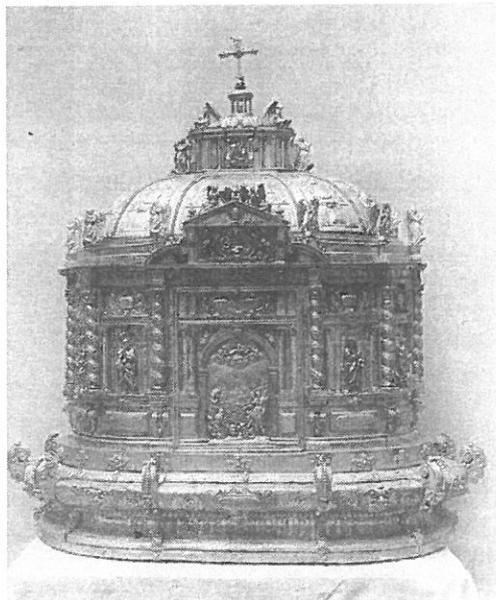
6. *Salero con Templo de Neptuno* (1576).



8. Juan de Arfe y Villafañe: *Custodia procesional I* (1580-1587). Catedral (Sevilla).



10. Jesús Castellanos Guerrero: *Proyecto de Incensario* (1986). Hermandad de los Dolores del Puente, Iglesia de Santo Domingo (Málaga). El encanto y la grácilidad del bibelot incorpora, caprichosamente, a la morfología de esta pieza el cuerpo de campanas de la torre proyectada por Antonio Ramos (1784) para la Catedral de Málaga. La realización en metal corresponde al orfebre Manuel de los Ríos Navarro, en 1987.



9. Francisco de Alfaro: *Tabernáculo* (1593-1596). Catedral (Sevilla).