

El grabado de la custodia de la catedral de Sevilla de Lucas Valdés y Benoît Farjat

MANUEL GÁMEZ CASADO*

Resumen

El presente artículo tiene como finalidad aportar nuevos datos documentales sobre el grabado de la custodia de la catedral sevillana realizado en 1703 por Benoît Farjat a partir del dibujo del pintor Lucas Valdés. La localización de nuevas noticias sobre el proceso de realización del mismo ha permitido incrementar el conocimiento sobre la estampa de mayores dimensiones de cuantas representaron la custodia hispalense en época moderna. Además, se contribuye a concretar la autoría de dicha estampa y a ampliar el catálogo de obras de Farjat, así como a analizar la relación de Valdés con el cabildo de la catedral de Sevilla.

Palabras claves

Custodia, plata, Luis Federigui, Juan de Loaysa, José Moreno y Córdoba, Clemente XI, Jaime de Palafox, Juan de Arfe.

Abstract

This article aims to bring new documentary evidence on engraving custody of Seville Cathedral in 1703 by Benoît Farjat from the drawing painter Lucas Valdes. The location of new information about the process of making has helped increase awareness of the larger picture of how many represented the Seville custody in modern times. In addition, it contributes to the authorship of this stamp and expand the catalog of works of Farjat and to analyze the relationship of Valdes with the chapter of the cathedral of Seville.

Keywords

Custody, silver, Louis Federigui, John de Loaysa, Joseph Moreno and Cordova, Clemente XI, James of Palafox, John of Arfe.

* * * * *

Antecedentes. Los grabados de Juan de Arfe y Juan de Valdés Leal

Del magnífico ajuar litúrgico que la catedral de Sevilla atesoró a lo largo de los siglos pasados, dan testimonio una serie de piezas aún conservadas, así como un conjunto de grabados realizados por diversos artistas desde el siglo XVI. Ello ha permitido conocer el esplendor que alcanzaban las celebraciones litúrgicas en el templo, durante las cuales se utilizaba un mobiliario que en muchos casos se encuentra ya en desuso,

* Universidad de Sevilla. Dirección de correo electrónico: manuelgamezcasado@hotmail.com.

pero a cuyo conocimiento contribuyen dichas láminas. De entre todas las piezas existentes y varias veces reproducidas, posiblemente sea la custodia procesional realizada por Juan de Arfe y Villafañe a fines del siglo XVI, una de las que suscitó un mayor interés entre los pintores y grabadores, debido no solo a su importancia litúrgica, sino también a su riqueza artística, iconográfica y material.¹ Ello generó un significativo conjunto de grabados que permitió mostrar en otros centros artísticos la magnitud de la custodia hispalense. Además, estas estampas permiten saber el estado en el que se encontraba dicha obra en la fecha del grabado, y conocer las diferentes modificaciones que la pieza sufrió con el paso del tiempo.

Fue el propio Juan de Arfe quien ofreció en su tratado *Varia Conmesuración* las primeras imágenes del alzado y planta de la custodia, presentando de forma esquemática la estructura arquitectónica de la pieza.² Igualmente, Arfe la representó una vez finalizada, incorporando en este dibujo alguno de los relieves y figuras que constituían el programa iconográfico [fig. 1]. Esto produjo un cierto abigarramiento al introducir un gran número de imágenes dentro de la microarquitectura de la custodia.³ No obstante, con la reforma que en 1668 acometió Juan de Segura, al incorporar en el primer cuerpo la imagen de la Inmaculada, la otra especial devoción de la religiosidad sevillana del Barroco, el aspecto de la custodia se alteró profundamente⁴. Ello se comprende al comparar los grabados anteriormente mencionados con el que realizó Juan de Valdés Leal a propósito de dicha reforma. El pintor plasmó en cuatro láminas los cambios llevados a cabo en la pieza, dedicando un grabado a cada uno de los tres cuerpos de la custodia y un cuarto en el que mostraba el

¹ El primer estudio sobre el platero Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de la catedral de Sevilla corresponde a ROSELL Y TORRES, I., "La custodia de la Catedral de Sevilla", *Museo español de antigüedades*, VIII, Madrid, 1877. Más recientes son los estudios de SANZ SERRANO, M. J., *Juan de Arfe y Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979; de la misma autora "Aspectos teóricos de la obra literaria de Juan de Arfe", en *Actas del VIII Congreso Español de Historia del Arte*, Cáceres, 1990; "Un dibujo casi inédito de Juan de Arfe", *Laboratorio de Arte*, 4, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 119-128, y "La estancia en Sevilla y la obra de la custodia de Sevilla", en *Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, Sevilla, 2003, pp. 93-124. Además, puede verse CRUZ VALDOVINOS, J. M., "El platero Juan de Arfe y Villafañe", *Iberjoya*, Madrid, 1983, pp. 3-22 y PALOMERO PÁRAMO, J. M., "La platería en la Catedral de Sevilla", en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984, pp. 636-641.

² ARFE Y VILLAFañE, J., *Varia conmesuración para la escultura y la arquitectura*, Sevilla, 1587, libro IV, título II, f. 38.

³ SANZ SERRANO, M. J., *Juan de Arfe...*, *op. cit.*, pp. 81-83.

⁴ Tras la promulgación del Breve Pontificio por parte del Papa Alejandro VII en 1661, en el cual apoyaba el culto a la Inmaculada Concepción de la Virgen, el cabildo aprobó la reforma de la custodia para que ésta incorporase el culto mariano. Así, Juan de Segura no solo elevó la pieza con un basamento, sino que también incorporó una serie de ángeles y una Inmaculada en el primer cuerpo, colocando la imagen de la Fe en el remate superior (*ibidem*, pp. 107-108).

conjunto de la pieza, rodeada por un cortinaje sustentado por ángeles, en un efecto claramente barroco [fig. 2].⁵

Sobre el dibujo de Lucas Valdés

Sin embargo, a una parte del cabildo de la Catedral de Sevilla no le debió convencer el resultado final del grabado de Valdés Leal, como se demuestra en la carta que el canónigo don Luis Federigui envió desde Roma al canónigo don Juan de Loaysa el 13 de febrero de 1695.⁶ En ella, Federigui calificó el dibujo de la custodia como *un borrón*, señalando que no salió como él deseaba. Además, el canónigo insistió en la necesidad de dar a conocer algunas de las magníficas obras que atesoraba el templo catedralicio, como era el Monumento de la Semana Santa o la propia custodia procesional. Es en este contexto en el que se entiende el grabado de la custodia realizado por el francés Benoît Farjat, cuyo nombre italianizó en Benedicto Fariat, a partir del dibujo de Lucas Valdés, fechado en la parte inferior del mismo en 1703.⁷ Dicha estampa ya ha sido reproducida en algunas ocasiones si bien, una mala transcripción del apellido del grabador, además de atribuirle a un artista inexistente, la apartó del catálogo de su verdadero autor, Benoît Farjat [fig. 3].⁸ Por otra parte, la aparición de nuevos datos sobre su realización, permite ofrecer noticias que pueden contribuir a ampliar el conocimiento sobre los motivos por los que se abrió dicha estampa, así como sobre la actividad de Lucas Valdés.

Dicho pintor, a pesar de no haber heredado el ímpetu de su padre Juan de Valdés Leal, dominó la actividad artística sevillana en las dos primeras décadas del siglo XVIII, apartándose de la corriente murillesca que dominaba el panorama. No obstante, a pesar de haber realizado impor-

⁵ *Ibidem*, pp. 110-111; CARRETE PARRONDO, J., "El grabado en el siglo XVIII. Triunfo de la estampa ilustrada", en *El grabado en España*, Madrid, Summa Artis, vol. XXXI, 1987, p. 365; PORTÚS, J., "La custodia de la Catedral", en Serrera, J. M. y Oliver, A., *Iconografía de Sevilla. 1650-1790*, Madrid, El Viso, 1989, pp. 256-257.

⁶ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Sevilla monumental y artística*, vol. 2, Sevilla, 1890, Ed. facsimilar, Sevilla, Monte de Piedad de Sevilla, 1984, pp. 295-296.

⁷ Sobre los escasos grabados que se conservan realizados por Lucas Valdés, véase HERRERA GARCÍA, F. J., "Propaganda devocional y fuentes para la historia del arte. A propósito de una estampa de Lucas Valdés y dos escritos retóricos", *Laboratorio de Arte*, 13, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 103-121, y FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Lucas Valdés*, Sevilla, Diputación Provincial, 2003, p. 60. Para conocer la producción del grabador francés Benoît Farjat, véase POMMER, H., "Benoît Farjat. Graveur italien d'origine lyonnaise. 1645-1724", *Nouvelles de l'estampe*, 147, París, Comité nacional del grabado francés, 1996, pp. 13-24.

⁸ La historiografía había transcrito la firma situada en la parte inferior del grabado como "Benedicto Fariat", en lugar del apellido del grabador italianizado, Fariat. Así lo hizo PORTÚS, J., "La custodia de la Catedral...", *op. cit.*, pp. 258-259.

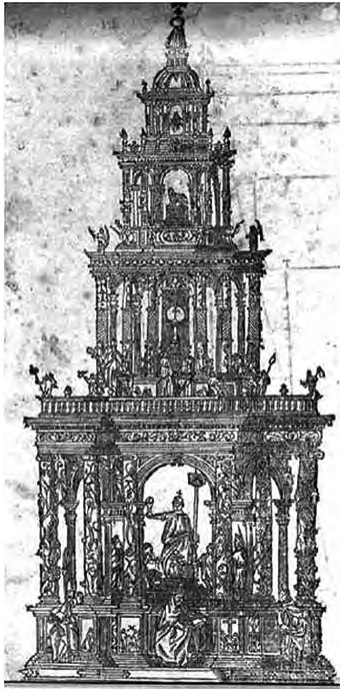


Fig. 1. Juan de Arfe y Villafañe. Custodia de la Catedral de Sevilla. *Varia Conmesuración, Libro IV, Título II, f. 38 v, 1587.*



Fig. 2. Juan de Valdés Leal. Custodia de la Catedral de Sevilla, 1668.

tantes ciclos pictóricos, su pintura carecía de la fuerza y expresión de la paterna y casi no evolucionó en toda su vida. Todo ello lo compensaba con su capacidad para fingir grandes espacios, con arquitecturas de correcto diseño e ilusorias. Tal dominio se basaba en su vasta formación matemática, lo que le llevó a ejercer de profesor de tal materia en el Colegio Naval de Cádiz durante sus últimos años de vida. Valdés debió aprender dicha disciplina junto a los jesuitas en el Colegio de San Hermenegildo, resultando básica para las pinturas de perspectiva que realizó para diversas órdenes religiosas.⁹ Pero además de las pinturas murales, otras facetas desarrolló desde su juventud, caso del grabado, en los que dejó buena prueba de su habilidad, denotando su precocidad para el ejercicio de las artes.¹⁰ Muestra de ello es su colaboración con once años en los grabados

⁹ Véase FUENTES LÁZARO, S., "La práctica de la cuadratura en España: el caso de Lucas Valdés (1661-1725)", *Anales de Historia del Arte*, 19, Madrid, Universidad Complutense, 2009, pp. 195-210.

¹⁰ VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, Guadalquivir, 1992, pp. 283-285.

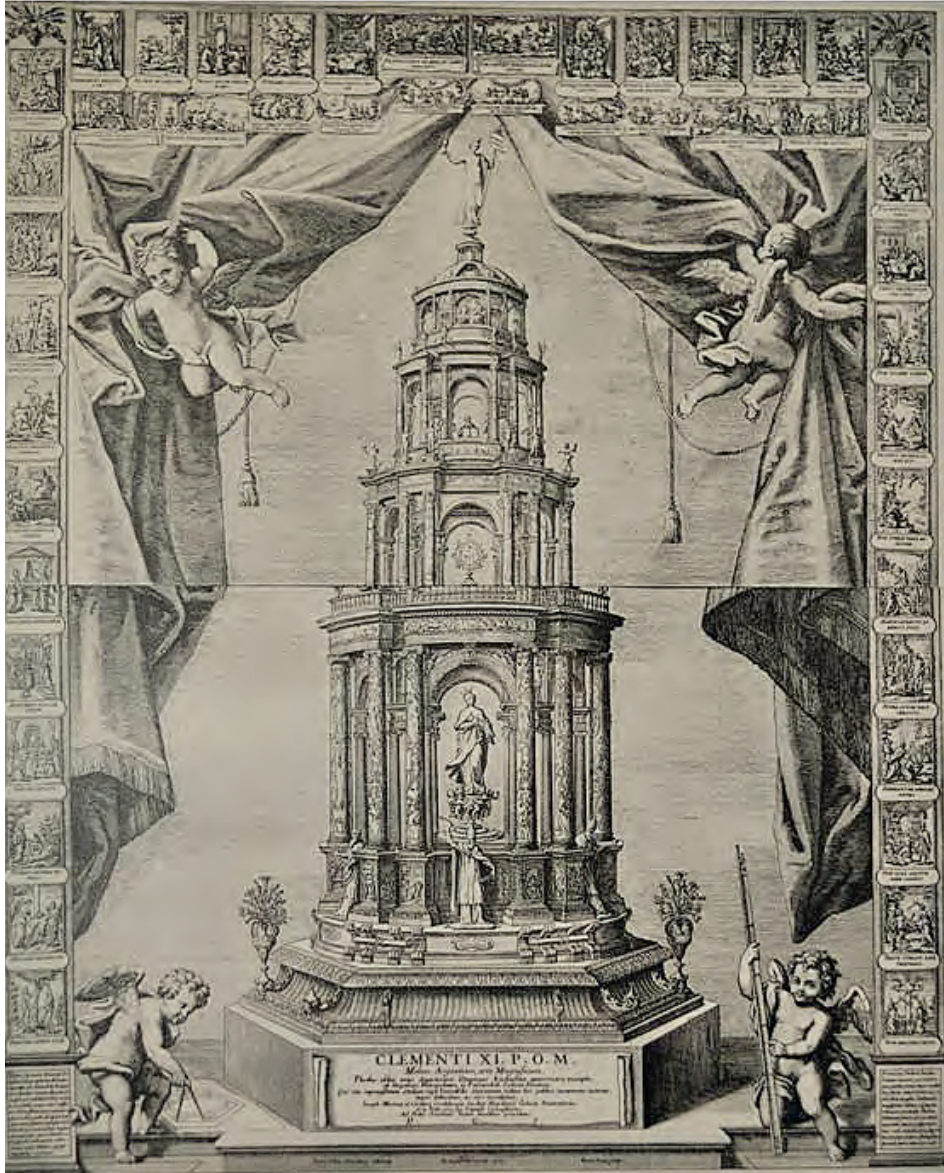


Fig. 3. Lucas Valdés y Benoît Farjat. Custodia de la Catedral de Sevilla, 1703.

que ilustran el extraordinario libro sobre las fiestas organizadas en Sevilla con motivo de la canonización de Fernando III.¹¹

El canónigo don Luis Federigui, destinado como agente del cabildo en Roma desde noviembre de 1688 y principal promotor de la realización de la estampa de la custodia hispalense, pensó en Lucas Valdés para que iniciara la obra que debía mostrar el extraordinario ajuar de la catedral sevillana¹². Federigui acudió a dicho pintor a fines de 1695 para que realizase un dibujo de la custodia que debía mandar a Roma, donde posteriormente sería grabado¹³. La localización de una carta fechada el 6 de mayo de 1696, escrita por Lucas Valdés y dirigida al propio Federigui, nos permite saber que en dicha fecha el dibujo ya estaba en la capital italiana.¹⁴ Con ello se prueba su realización antes de 1703, año que figura en la parte inferior del grabado y que hasta ahora había servido para fechar la obra. Se ha de puntualizar que la muerte de don Luis Federigui se había producido el 26 de abril de ese año, pero que en Sevilla no se tuvo noticias de ello hasta el 11 de junio, lo que explica que la carta fuese dirigida al canónigo.¹⁵ En ella, Valdés comenta que fue don Juan de Loaysa quien le informó por Federigui de la llegada del dibujo a Roma, donde los grabadores paralizaron la reproducción de la lámina debido a sus grandes dimensiones, lo que provocó la sorpresa del pintor sevillano. Éste aconsejó en el mismo escrito dividir el dibujo en varias partes para de esa forma facilitar la ejecución del grabado, no encontrando dificultad alguna en llevar a cabo ese empeño a pesar de, según escribe, *ser español*.¹⁶ En ello cabe ver una respuesta a la crítica o menosprecio que hubiera proferido el grabador. Además, aconsejó que no se redujera el tamaño del dibujo, ya que ello disminuiría la grandeza y dignidad de la obra, advirtiendo había hecho otro de menor formato, que podía ser enviado en caso de que resultase imposible la reproducción del que ya

¹¹ TORRE FARFÁN, F., *Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla al nuevo culto al Señor Rey San Fernando*, Sevilla, 1671, (edición facsimilar, Sevilla, Focus, 1984).

¹² Don Luis Federigui fue enviado a Roma para la defensa de los numerosos pleitos que mantenía el cabildo hispalense con el arzobispo don Jaime de Palafox. Murió en dicha ciudad el jueves 26 de abril de 1696, no obstante la noticia se supo en Sevilla el día 11 de junio (ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares*, Sevilla, Guadalquivir, 1988, vol. V, pp. 445-446).

¹³ Federigui ya le había encomendado a Lucas Valdés en 1695 el dibujo del Monumento de la Semana Santa de la Catedral hispalense, por lo que la relación entre el canónigo y el pintor era lo suficientemente consolidada como para llevar a cabo nuevos cometidos (MORALES, A. J., "Un dibujo del monumento de la Catedral de Sevilla por Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, 6, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 157-167).

¹⁴ Archivo Catedral de Sevilla [A.C.S.], Secretaria, Fondo Capitular, Histórico General, Leg. 221, Doc. 40, "Carta Lucas Valdés a Luis Federigui", (Sevilla, 6-V-1696).

¹⁵ ORTIZ DE ZÚÑIGA, D., *Anales eclesiásticos...*, *op. cit.*

¹⁶ Esta es la justificación por la que el grabado está dividido en dos láminas. Las medidas de la superior, incluida la huella de plancha, son 0,44 x 70,5 cm, mientras que las de la inferior son 0,50 x 70,5 cm.

estaba en Roma. Por último, el pintor justificó el hecho de que se grabase en Italia y no en España argumentando que era de mayor crédito el que apareciera su nombre escrito por artistas de dicho origen en la estampa, lo que mejoraría la difusión de la misma. Esta condición parece probar la carencia de grabadores expertos en España, lo que propició la demanda de estampadores extranjeros hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Era pues habitual encargar imágenes grabadas fuera del reino a pesar de que se tratasen de santos u objetos locales.¹⁷ Así, a pesar de que Lucas Valdés abriese diferentes grabados dentro de su producción, éstos son pocos y de discreta calidad artística, destacando el de la Virgen de Rocamador y San Juan Bautista o el retrato de Miguel Mañara.¹⁸ Por ello, es posible que el cabildo, ante los posibles pobres resultados de la técnica al aguafuerte empleada por Valdés en sus láminas y ante la difusión que pretendían con la estampa, encargase a Farjat abrir el grabado de la custodia a partir del dibujo enviado por el pintor sevillano.

La noticia del fallecimiento de Federigui no debió sorprender al cabildo sevillano, pues ya conocía su quebrada salud, por lo que había decidido sustituirlo por don José Moreno y Córdoba, de quien sabía su *calidad literaria y experiencia en negocios*.¹⁹ Estas cualidades resultaban de gran utilidad para el cabildo sevillano pues necesitaba de una persona que lograra culminar con éxito las negociaciones que mantenían desde febrero de 1690 con la Santa Sede, con el fin de extender el rezo de San Isidoro y San Leandro.²⁰ Aunque Moreno debía centrarse en este asunto, ello no le impidió continuar con la labor que Federigui había iniciado en la reproducción del dibujo de la custodia. A tal fin contó con la colaboración del canónigo don Juan de Loaysa, quien actuó como intermediario entre Lucas Valdés y los grabadores italianos.²¹ La relación entre Loaysa

¹⁷ PORTÚS, J. y VEGA, J. *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*, Madrid, Fundación Universitaria española, 1998, p. 90.

¹⁸ FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., *Lucas Valdés...*, *op. cit.*, p. 60. Sobre la estampa de la Virgen de Rocamador y San Juan Bautista véase LAGUNA PAÚL, T., "Notas de pintura gótica sevillana: el testimonio de Lucas Valdés", *Laboratorio de Arte*, 10, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 63-80.

¹⁹ A.C.S., Fondo Capitular, Secretaría, Autos Capitulares, ff. 83 r-84 v, (Cabildo, 1-VIII-1695).

²⁰ Fueron múltiples las solicitudes por parte del cabildo para conseguir incrementar el rezo a San Isidoro y San Leandro, destacando la promovida el 11 de noviembre de 1702 por parte de don José Moreno. En ella, se recogía como en Sevilla, el culto a San Isidoro era de primera clase, con octava como patrono, solicitando el rito de doble menor de precepto en la iglesia universal; mientras que para San Leandro, que en Sevilla tenía rito de segunda clase, se solicitaba el rito de doble menor (A.C.S., Fondo Capitular, Secretaría, Diputación de Ceremonias, Caja 7399.-1711, f. 48, 1687)

²¹ El canónigo don Juan de Loaysa, bibliotecario del cabildo durante casi treinta años, se ocupó, entre otros asuntos, de inventariar los fondos colombinos existentes en la biblioteca de la Catedral, lo que denota una vasta cultura libresca y artística. Además, aportó estudios tan significativos como el registro de los sepulcros de la Catedral de Sevilla a fines del siglo XVII, cuyo manuscrito fue analizado por ANTEQUERA LUENGO, J. J., *Memorias sepulcrales de la Catedral de Sevilla. Los manuscritos de Loaysa y González de León*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2012.

y el pintor, se refleja en la correspondencia ahora localizada. En sus cartas, el canónigo, según indicaciones de Moreno, insistía en la dificultad que según los estampadores italianos, presentaba el dibujo para reproducirlo, sobre todo por la amplitud de la orla con las representaciones que rodeaban la custodia. Por ello, pidió a Lucas Valdés una solución, quien envió una contundente respuesta. En ella, el pintor reiteraba que el alma del dibujo se encontraba precisamente en la forma en que aparecían dispuestas las historias y jeroglíficos en la orla circundante. Esa era la única forma de mostrar todos los temas recogidos en la custodia, ya que si hubiesen sido colocados sobre la pieza y al presentarse ésta de frente, muchos de los emblemas quedarían ocultos. Valdés justificó dicha composición, comparando su labor con la que realizó el pintor Apeles, quien para representar a una ninfa por sus cuatro perfiles, dispuso alrededor de ella un espejo, un coselete y una fuente, elementos en los cuales se reflejaban los tres perfiles que quedaban ocultos al pintarla de frente. A pesar de creer legendaria esta noticia, Valdés la recogió para justificar la composición de su dibujo, que no dejaba oculta parte alguna de la custodia. El pintor continuó su carta aconsejando que no reparasen en el adorno dispuesto, ya que eran simples elementos decorativos y no eran trascendentales en el entendimiento del dibujo. Por último, insistió en que por *ser español* tal vez se pudiese buscar más defectos a su obra, solicitando a Loaysa que le defendiera ante las posibles críticas y faltas de respeto hacia su labor.²²

El proceso de grabado por Benoît Farjat

Una vez fijada la composición final del dibujo, se procedió a grabarse por parte del artista francés Benoît Farjat, cuyo nombre latinizó en Benedicto Fariat. Éste, a pesar de haber nacido en Lyon, siguió a su maestro Guillermo Chateau a Italia, donde se estableció y desarrolló la mayor parte de su actividad. Aquí, se dedicó a grabar pinturas de los grandes maestros, como Ludovico Carracci o Pietro da Cortona, por lo que su prestigio para abrir la estampa del dibujo de la custodia era una garantía.²³ No obstante, el proceso de apertura de la matriz de cobre se alargó, no siendo hasta el 3 de noviembre de 1703 en que se completó, iniciándose la impresión de las diferentes láminas. Esto se recoge en la carta que don José Moreno y Córdoba envió al cabildo de la Catedral

²² A.C.S., Fondo Capitular, Justicia, Miscelánea, Caja 10641, "Cartas a Loaisa".

²³ BENEZIT, E., *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, París, Nouv. Ed. Entièrement, 1950, vol. III, p. 673.

de Sevilla que fue leída en el capítulo celebrado el 5 de diciembre de 1703.²⁴ En su escrito, el canónigo reconoció por un lado que la culminación de tal empresa venía determinada por su deseo de continuar lo que Federigui había iniciado, debido a lo singular de la custodia hispalense. Por otro lado admitió que era necesaria la difusión de la custodia como propaganda y defensa de su uso ante las distintas controversias que sobre el tema hubo en época del arzobispo don Jaime de Palafox. Durante este periodo, se discutió sobre el hecho de utilizar la custodia de asiento en la procesión del Corpus Christi, ante el escrito del Nuncio aconsejando que el Santísimo Sacramento fuese portado en manos del arzobispo. El conocimiento de la riqueza artística, material y litúrgica de la custodia sevillana mediante la difusión de la estampa, permitiría reconocer su uso en dicha procesión.²⁵

Para poder llevar a cabo la estampación del dibujo de Lucas Valdés, el propio don José Moreno contactó con el grabador Benoît Farjat, así como con una persona de gran piedad, cuyo nombre no se revela, que pagó con una importante limosna todos los gastos necesarios para la realización de la obra. Su idea era obtener una mayor difusión de la pieza, para de esta forma permitir un reconocimiento de la custodia sevillana en las diferentes diócesis. Asimismo, para conseguir tal divulgación, Moreno aconsejó que se repartiese el grabado a todos los cardenales y prelados de primer grado, anunciando que junto a su carta, remitiría un número de estampas suficientes para repartir entre los religiosos de la diócesis sevillana. Por último, como agente destinado en Roma por parte del cabildo sevillano, don José Moreno decidió que era justo dedicar el grabado al Papa Clemente XI, como muestra de respeto al Pontífice²⁶. En relación a ello, sabemos que el propio Moreno entregó una de las copias del grabado al Papa, según la noticia recogida en una carta remitida por el canónigo al cabildo sevillano el 10 de noviembre de 1703²⁷. En ella indicó que llevó al Papa la estampa de la custodia solicitando una reunión particular, posiblemente para tratar los asuntos concernientes a la extensión de los rezos de San Isidoro y San Leandro, principal cometido de Moreno en Roma. Además, el grabado aparece recogido en el inventario de bienes que el legado papal llevó a Pekín para obsequiar al emperador de China,

²⁴ A.C.S., Fondo Capitular, Secretaría, Autos Capitulares, Libro 87, ff. 189-191, (5-XII-1703).

²⁵ Véase CHILLÓN RAPOSO, D., "Don Jaime de Palafox y Cardona, arzobispo de Sevilla", *Isidorianum*, 36, Sevilla, Centro de Estudios Teológicos, 2009, pp. 187-230.

²⁶ A.C.S., Fondo Capitular, Secretaría, Correspondencia, Cartas del personal eclesiástico al Cabildo, Caja 7448, Carta José Moreno y Córdoba, (3-XI-1703).

²⁷ A.C.S., Fondo Capitular, Secretaría, Correspondencia, Cartas originales y copias de los agentes en Madrid y Roma, Caja 11207, Carta, (10-XI-1703).

siendo la única obra española de cuantas se registraron, prueba de la difusión obtenida.²⁸

En la reunión capitular del 3 de diciembre el cabildo acordó escribir a don José Moreno, mostrándole su agradecimiento, tanto por las insistentes solicitudes que estaba realizando en cuanto a la extensión de los rezos de San Isidoro y San Leandro, como por su deseo de continuar la labor de Federigui en la realización del grabado que nos ocupa. Por otro lado, recordaron a Moreno la necesidad de que llegase el número de estampas necesario para que se pudiese repartir entre el cabildo, así como entre los cardenales y prelados cercanos a la diócesis sevillana, para de esta forma mostrar el considerable valor de la custodia.²⁹ Esta insistencia en la obtención de un número suficiente de grabados para que fuesen repartidos entre las élites eclesiásticas, se entiende dentro de lo común que resultaba el regalo de estampas entre las jerarquías sociales. Ello no debe extrañarnos habida cuenta su función divulgativa. Las estampas eran uno de los regalos que utilizaba el clero para promover devociones concretas. Por eso, si era necesario incrementar el culto al Santísimo Sacramento expuesto en la custodia procesional u obtener algún beneficio, como el solicitado por don José Moreno ante el Papa, era fundamental por parte del cabildo su difusión mediante estampas.³⁰

El grabado muestra por un lado la capacidad de Lucas Valdés para la creación de efectos escenográficos, con perspectivas muy acusadas que permitió colocar la custodia en el centro del dibujo. La torre de plata aparece en medio de un cortinaje recogido por angelotes. En su base está flanqueada por dos ángeles, trazando el de la izquierda la planta de la custodia con un compás, mientras que el parejo sostiene una regla en escala de palmos. Además, la lámina demuestra la maestría técnica por parte de Fariat, quien poseía una capacidad evidente en la reproducción de elementos de tanta dificultad como el cortinaje o las escenas que circundan el dibujo, las cuales, a pesar de su pequeño formato, son resueltas con gran acierto en la orla creada por Valdés. Sin embargo, se advierte un evidente error en la representación del último cuerpo de la custodia, cuyas proporciones no son las correctas. De hecho, su anchura no se corresponde con las reales, lo que resta esbeltez a la pieza que Arfe compuso con gran rigor en cuanto a sus proporciones. El error del grabado debe corresponder a Fariat por desconocimiento directo de la

²⁸ LUENGO GUTIÉRREZ, P., "Creating the image of Europe in China. Engravings of Ignazio Cordero in 1713", (en prensa).

²⁹ A.C.S., Fondo Capitular, Secretaria, Correspondencia, Cartas del Cabildo al personal eclesiástico, Caja 7546, Carta José Moreno y Córdoba, (11-XII-1703).

³⁰ PORTÚS, J. y VEGA, J. *La estampa religiosa...*, *op. cit.*, p. 174.

custodia, pues no sería explicable en Valdés, quien la tuvo delante al realizar el dibujo y además pudo consultar tanto las ilustraciones del tratado de Arfe, como las estampas que abrió su padre. Con independencia de ello, está claro que la orla es uno de los grandes aciertos, pues permitió acercar los relieves que Arfe había realizado para los basamentos de las columnas de los tres primeros cuerpos de la custodia, procediendo Valdés a la copia de los mismos con gran precisión. Estas escenas se acompañan de inscripciones en la parte inferior, referentes al tema tratado en ellas, siendo completadas por las cartelas situadas en las esquinas inferiores, referentes a la creación de la propia custodia por el platero Juan de Arfe y a su programa iconográfico, ideado por el canónigo Francisco Pacheco.³¹ En la base de la custodia, figuran la dedicatoria al Papa Clemente XI, así como una inscripción en la que se recoge el interés de don José Moreno y Córdoba por finalizar el grabado, siendo firmado y fechado en la parte inferior del mismo. La estampa no solo hizo destacar la custodia hispalense por su valor material, artístico o litúrgico, sino que permitió un mejor entendimiento de su programa iconográfico, el cual transmitía un mensaje de triunfo y defensa de la Eucaristía frente a las doctrinas protestantes, dominantes en el norte de Europa.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1696, mayo, 6

Carta del pintor Lucas Valdés al canónigo don Luis Federigui sobre el dibujo de la custodia de la Catedral de Sevilla.

A.C.S., Secretaría, Fondo Capitular, Histórico General, Leg. 221, Doc. 40, “Carta Lucas Valdés a Luis Federigui”.

Señor, habiéndome insinuado el señor don Juan de Loayza como habiendo llegado el dibujo a esa sacra ciudad, fue visto por los artífices de ella, los cuales me parece dificultaron el poder abrirse el diseño por su grandeza material, cosa que me ha admirado, que donde se halla la perfección de las partes del dibujo hallen dificultad en una cosa tan común de hacerse, pues no es dificultoso dividir el dibujo en la misma proporción pues si en él se advierte, está compartido en las que se debe hacer, y yo con ser español no hallo dificultad en abrirlo mas como por acá es común sentir que no hay quien sepa no se advierte a que la omnipotencia de Dios no está limitada. Esto digo

³¹ Sobre el programa iconográfico desarrollado en la orla circundante del grabado ya me referí en GÁMEZ, M., “Un trono para su Divina Majestad. Emblemas y jeroglíficos de la custodia de la catedral de Sevilla en un grabado de Lucas Valdés”, en *Encrucijada de la palabra e imagen simbólica, X Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática*, (en prensa).

a vuestra excelencia para que sepan los italianos que no fue el dibujo por no haber quien lo ejecutara, que quien lo supo hacer en un papel sabrá romperlo en muchas laminas, que el querer se hiciera allá es porque es más crédito mío que mi nombre lo escriba otro, y en cuanto a hacerse más pequeño es quitarle la grandeza, que si no se hubiera mirado eso antes se hubiera enviado el que tengo hecho, que está en la librería y así podía vuestra excelencia insinuarles esto a los artífices, que me persuado a que no será falta de habilidad sino querer encarecer la cura, y no obstante si fuese otra la dificultad, estoy pronto a dar la satisfacción que alcanzare, como también a todo lo que vuestra excelencia me quisiere mandar, cuya vida guarde Dios nuestro señor, por muy dilatados años en su mayor grandeza. Sevilla, y 6 de mayo de 1696 años.

Don Lucas Valdés.

2

1697-1703

Carta del pintor Lucas Valdés al canónigo don Juan de Loaysa justificando la colocación en el dibujo de las escenas bíblicas y alegóricas de la custodia en una orla circundante.

A.C.S., Fondo Capitular, Justicia, Miscelánea, Caja 10641, "Cartas a Loaisa".

Muy señor mío don Juan de Loaisa no se que responder a un parecer tan desbastado, solo quisiera me respondiera a una pregunta y es si es más hermoso un cuerpo sin alma que uno con ella, el alma de aquel cuerpo me parece que es la propiedad con que están aplicadas las historias y jeroglíficos que se ven en la orla, la cuales no se podían mostrar todas por ocultarse las mas en la parte que se oculta de la custodia y por no dejar sin esta perfección (que en mi sentir es la mayor), no excuse mostrarla tomando por ejemplar lo que hizo Apeles, queriendo demostrar en una tabla una perfecta hermosura, pintó a una ninfa con toda la perfección que pudo y como no podía todo los cuatro perfiles (que así se llaman) de mostrarlos, puso a un lado un espejo, a otro un coselete bien tenso y en otra parte una clara fuente, en las cuales cosa por su flexión demostró las perfecciones que el bulto ocultaba. Y dado que lo dicho sea apócrifo como no dudo lo será, como lo es la línea que partió Apeles, pues en buenas reglas de óptica no podían dichas cosas mostrar bien las imágenes que se veían, si no es faltando a lo riguroso del arte, pues el coselete por lo convexo de su forma había de dar especie de mentira en la fuente por el movimiento de sus aguas muy imperfecta, solo el espejo pudiera dar alguna cosa. Sirviome esta noticia solo despertar mi corto discurso para hallar el modo de no dejar oculta una parte tan esencial y como en todas partes hay algo, no dudarlo habrá en Roma y así no habrá reparado en el alma que se incluye y el adorno que me parece hacer, y si no es vulgo el que lo ha juzgado y por ser español el que lo hizo, le buscan defectos, mas no lo será que por forastero le suplan los que tuviere porque faltando a esta obligación faltan al respeto que a tan grandes hombres, se debe y procure defenderme con obras y palabras, no respetando a los que por sus obras lo merecen. A dios guarde vuestra merced.

3

1703, noviembre, 3

Carta del canónigo don José Moreno y Córdoba al cabildo de la Catedral de Sevilla informando sobre su intención de continuar con el proyecto iniciado por don Luis Federigui para

abrir la estampa de la custodia. En ella, informa haber contactado con el escultor encargado de abrir la matriz y con el comitente de la obra. Además, aconseja la divulgación de la lámina y su dedicación al Papa.

A.C.S., Fondo Capitular, Secretaría, Correspondencia, Cartas del personal eclesiástico al cabildo, Caja 7448, Carta José Moreno y Córdoba.

[...] Me parece no diferir mas a vuestra excelencia la noticia de como desde al poco tiempo que sustituí en esta corte al señor don Luis Federigui, que goce de Dios a impulso de su genio y devoción, tuve deseos de que se abriese una estampa de la admirable maquina de nuestra custodia, ya por lo que merece obra tan singular, cuanto por lo que podía importar para el más favorable suceso de las disputas que tuvimos sobre ella. Y aunque eso fue último motivo, bastaba el primero, y me hallaba empeñado en el designio con el escultor y con una persona de gran piedad que para ejecutarlo había puesto (voto) efectivamente en mi poder una gruesa limosna. Y considerando también ser justo, que no quedase dentro de los límites de la ciudad el goce de tal maravilla, recliné continuar la estampa que a durado algunos meses, y hoy se halla acabada y en estado de imprimirse, dedicada al Papa por ser lo más propio de la perfección de nuestro señor y de mis respetos, hallándome en Roma. Será preciso repartirla a todos estos señores cardenales y prelados de primer grado y remitiré a vuestra excelencia aquellas que creeré bastantes por ahora para todos los prelados y para los dependientes de nuestra iglesia. Y espero que no desmereciera la aprobación de vuestra excelencia que yo deseo principalmente en mis operaciones como cuanto pueda manifestar el vivo reconocimiento que conservo a las grandes obligaciones que leo a vuestra excelencia. Nuestra iglesia conserve a vuestra excelencia con toda felicidad. Roma y 3 de noviembre de 1703. Al excelentísimo señor deán y Cabildo de la iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla.

José Moreno y Córdoba.

