

# Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina en un proyecto común: la custodia de la Magdalena

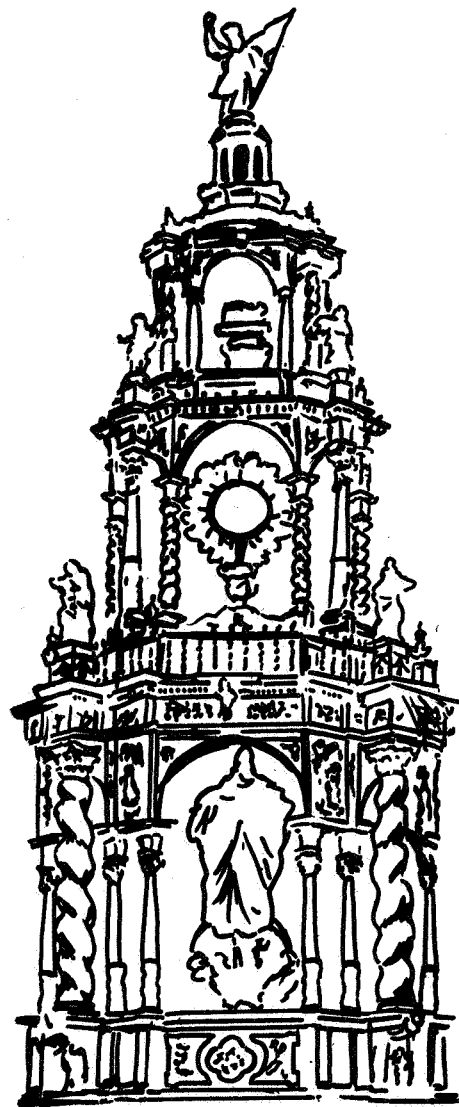
Fernando QUILES GARCIA

De la custodia de la Magdalena sabemos, por los datos publicados al respecto, que sus autores fueron Cristóbal Sánchez de la Rosa y Juan Laureano de Pina, y que su construcción se prolongó por espacio de varias décadas, a partir de 1678. Pero, en realidad, de los dos plateros dados como autores ¿cuál fue el responsable de la invención, a quién corresponde el diseño a partir del cual se alzó tal monumento? La clarificación de esta cuestión nos ha movido a indagar en las fuentes y a proceder a una detenida observación de la pieza. El fruto de esta tarea es el que sigue.

Un día del mes de enero de 1678 los hermanos de la Sacramental de la Magdalena se reunieron en cabildo para deliberar sobre la adquisición de una custodia. Los congregados tuvieron la oportunidad de contemplar el dibujo que iba a servir de guía. Indudablemente agradó a los asistentes, puesto que de inmediato se abordó la tarea. Ese mismo año un platero, cuyo nombre es obviado en las cuentas hasta 1679, inicia la obra. Cristóbal Sánchez de la Rosa fue el artífice a quien se encomendó la custodia, y con toda probabilidad cuyas fueron las trazas elegidas para ser plasmadas. Entre las cualidades que se reunían en la persona de este platero no se encontraba precisamente la de la seriedad en el trabajo, algo que le acarreó algunos choques con los promotores (1); éstos, angustiados por la tardanza en el cumplimiento de su obligación, decidieron traspasar la obra, en el punto en que se encontraba, a otro artista. Ello sucedió en 1683, quedando la comisión en manos de Juan Laureano, hasta llevarla a su práctica finalización (2).

El 15 de junio de 1683 se confirma el relevo, comprometiéndose el nuevo platero, con dos hermanos de la Sacramental de la Magdalena, diputados para ello, a continuar

"la fábrica de la custodia de plata que se está haciendo". Tendría año y medio para culminar adecuadamente el proyecto, ocupándose de añadir 270 marcos y media onza de plata a lo ya construido. Esta es la clave de la cuestión: Juan Laureano debía limitarse a "pro-



seguir y acabar la dicha custodia de plata en toda perfección, según y en la forma del dibujo que está hecho". Ello llevaba implícito el respeto a lo que hasta la fecha hiciera Cristóbal Sánchez, y la fidelidad al patrón preestablecido. El compromiso notarial especificaba: "En tal manera que del dicho dibujo no e de añadir ni quitar más que aquéllo que me fuere señalado por los dichos [diputados]" (3).



Existió por tanto un acuerdo formal para proseguir según lo expuesto en las trazas originales, con lo cual el resultado final se deberá en gran medida a la idea desarrollada en el 78 por Sánchez de la Rosa. Asimismo, cuando Laureano accede al reemplazo queda por ejecutar casi la mitad de la labor. El primer cuerpo estaría ya resuelto y el segundo planteado. La documentación conocida sólo refiere la ejecución, por parte de Pina, de la Concepción, el viril y la Fe. En definitiva, podríamos adjudicar a Cristóbal Sánchez de la Rosa la invención y el fundamento de la custodia (4).

Por lo que atañe a la decoración también tenemos nuestras dudas sobre la autoría. La contemplación de la obra nos induce a pensar en una mano diferente a la de la urna de San Fernando, el Sagrario de Morón, o las obras catedralicias. En este caso la ornamentación está formada por una vegetación más tenue, donde los tallos abundan y se superponen a la hojarasca; prácticamente están ausentes esos desarrollos florales tan ricos en la obra de Juan Laureano; además, las formas vegetales se encuentran recluidas dentro de los marcos geométricos creados por la propia arquitectura: están lejos de la soltura y jugosidad de las hojas y flores del jerezano. Ese constreñimiento de los elementos decorativos y esa clara subordinación de lo plástico a lo arquitectónico, son indicios suficientes para pensar en una obra con amplios resabios manieristas, más arcaica en esencia que lo que para esta fecha es la producción de Laureano de Pina (5).

A este platero le correspondió rematar el conjunto, finalizando los pisos superiores, elaborando el abovedamiento de los inferiores, donde se aprecian motivos más barrocos, y ejecutando la parte escultórica —en

especial las figuras de bulto redondo—. En este punto cabría traer a colación de nuevo el contrato, donde se vierten comentarios acerca de esto último: "Y los modelos de la escultura que llebare an de ser de mi quenta, hechos de mano de Roldán o de Francisco Gijón, maestros de escultura". Pero ninguno de los miembros de esta terna propuesta, según se desprende de noticias posteriores, llegó a participar en el modelado de la imaginería. Entre 1770 y 1790 Blas de Amat culminó definitivamente la custodia con la ejecución de la Fe, el basamento y la Inmaculada (6). No obstante, no nos parece acertado adjudicar esta última pieza al maestro Amat, es más bien, como observara M<sup>a</sup> Jesús Sanz, fruto del trabajo de un escultor de la segunda mitad del XVII (7); pues, en efecto, se encuentra en la línea de la producción pictórica de dicho período; muy cercana, por cierto, a algunas de las realizaciones de los más notables creadores del siglo, en especial —en franca coincidencia con la nota transcrita más arriba— con Francisco Antonio Ruiz Gijón y Pedro Roldán. La efigie de María tiene mucho del segundo de los citados, es más, diríamos que si no salió de su gubia, fue debida a la de un colaborador. Roldán realizó en su período de madurez —en concreto hacia 1668, según entiende Jorge Bernales (8)— una Inmaculada casi gemela a la de plata, la de los Trinitarios Descalzos de Córdoba. El manto presenta pliegues muy gráciles, con un enérgico ondeado que infunde una mayor anchura a la imagen, en cambio la túnica realza su esbelta silueta; el perfil en huso deja ver la inmediatez de los modelos de Cano (como por ejemplo la Inmaculada de la Catedral granadina). También la peculiar interpretación de la luna, con los cuernos apuntados hacia abajo, debe ser tenida en cuenta para descubrir las deudas. La variante elegida

por el autor de la Inmaculada, poco frecuente en la Sevilla de mediados del XVII, fue incorporada por ejemplo al repertorio de Pedro de Mena (9), divulgándose por tanto en la Andalucía Oriental. En nuestra tierra fue respaldada por dos de los más destacados tratadistas del decoro, Pacheco e Interián de Ayala. El trono de ángeles magnífica aún más, si cabe, e dinamismo de la efigie, imprimiéndole una gran fuerza ascensional. La Señora flota materialmente en un cojín de nubes sostenidas por estos seres inmateriales. Quizás éstos se salen un poco del canon utilizado por Roldán y se acercan más al de Ruiz Gijón, algo que se puede descubrir comparándolos con los que realizara para la canastilla del Gran Poder. Si admitimos —con mucha cautela— la autoría de Pedro Roldán, podríamos prolongar la etapa creativa de la plenitud, llamada de madurez, hasta una fecha insospechada que alcanzaría casi a sus últimos días (10).

---

#### NOTAS

- (1) M<sup>a</sup> Jesús SANZ SERRANO da cuenta de estas circunstancias en su obra *Juan Laureano de Pina* (Sevilla, 1981), pp. 51-52
- (2) Cristóbal Sánchez se desligó de la Hermandad desde el momento en que le fue cancelada la obligación. El documento extraído del Archivo de Protocolos, por el que se sabe que el platero trabajaba en 1700 en una custodia, se refiere a los conventuales de San Pablo y no a los cofrades de la Magdalena. La iglesia de los Predicadores sólo a partir del XIX pasó a ser la Magdalena. Evidentemente los dominicos urgen al platero para que acabe otro templete procesional. V. M<sup>a</sup> Jesús SANZ SERRANO: *La orfebrería sevillana del Barroco* (Sevilla, 1976), pág. 208, y *Juan Laureano...*, o. c., pág. 54

- (3) *Archivo de Protocolos Notariales*, oficio 13, libro único de 1683, folio 698.
- (4) Aprovechamos estas aclaraciones para descubrir la custodia que creemos más afín al estilo de Juan Laureano de Pina, la de la parroquia utrerana de Santa María de la Mesa. La decoración, por ejemplo, reúne las características de su arte: la vegetación tiende a limar las asperezas de las líneas arquitectónicas, desplegándose en todas las superficies. Las peculiares flores de este maestro se distribuyen a lo largo de todo el edificio, lo mismo que los tallos y hojas. La epidermis de dicha alaja está totalmente cubierta de motivos naturales, las formas geométricas se pierden tras una inflada y carnosa fronda. En resumidas cuentas, el templete de la parroquia utrerana, pese a la intervención de otros artífices (véase nuestro estudio: "La custodia de Santa María de la Mesa de Utrera y sus autores, *Archivo Hispalense*, nº 222 (Sevilla, 1990), pp. 155-159), hemos de adjudicársela a Pina, que siguió el modelo propuesto por Cristóbal Sánchez en la de la Magdalena.
- (5) "Es pues lógico pensar que la custodia se hiciese en colaboración, realizando Juan Laureano las partes más nobles, es decir, la escultura -Fe, Inmaculada y Viril-, y que Sánchez de la Rosa hiciese el resto. M<sup>a</sup> Jesús SANZ SERRANO: *Juan Laureano... o.c.*, pág. 54. Existió un reparto pero sin acuerdo previo.
- (6) Francisco Farfán y Ramos documentó esta intervención. V. Alejandro GUICHOT Y SIERRA: *El Cicerone de Sevilla. Monumentos y Artes Bellas* (Sevilla, 1925), t. I, pp. 478 y 479.
- (7) Esta autora acierta a ver en la Inmaculada el arrebato propio de los grandes pintores del momento. *Juan Laureano... o.c.*, pág. 52
- (8) *Pedro Roldán. Maestro de escultura (1624-1699)* Sevilla, 1973, pp. 66-67.
- (9) Pero de Mena repitió el tipo. No hay que ir muy lejos para descubrir una obra con esta característica: en Marchena se conserva una Inmaculada ejecutada al final de su vida. V. Juan Luis RAVE PRIETO: "Notas sobre una obra póstuma de Pedro de Mena", *Pedro de Mena y su época* (Actas del Simposio Nacional titulado así, Málaga, 1990, pp. 455-463.
- (10) V. Jorge BERNALES BALLESTEROS: *Francisco Antonio Gijón* (Sevilla, 1982), págs. 81 y ss.