

EL TABERNÁCULO DE LA URNA DE SAN JUAN DE DIOS EN GRANADA, OBRA DEL PLATERO MIGUEL DE GUZMAN*

THE TABERNACLE OF THE URN OF SAN JUAN DE DIOS IN GRANADA, WORK OF SILVERSMITH MIGUEL DE GUZMAN

IGNACIO JOSÉ GARCÍA ZAPATA
Universidad de Murcia. España
ignaciojose.garcia@um.es

A mediados del siglo XVIII, el platero Miguel de Guzmán se convirtió en el máximo exponente de la platería jienense. Su valía y capacidades artísticas le valieron numerosos encargos procedentes de Granada, en especial de la Basílica de San Juan de Dios. La orden hospitalaria le encargó durante veinte años distintas piezas de plata, de entre las que destacan la urna relicario y el tabernáculo, su última gran obra para el templo, descrita contemporáneamente por el Prior Sebastián de Fuentes.

Palabras clave: Miguel de Guzmán, Granada, tabernáculo, plata, urna.

A mid-eighteenth century, the silversmith Miguel de Guzman became the epitome of Jaen silverware. His worth and artistic abilities earned him numerous commissions from Granada, especially the Basilica of San Juan de Dios. The hospital order commissioned him for twenty years various pieces of silver, among which the reliquary urn and the tabernacle, his last major work for the temple, at one described by Sebastian Fuentes Prior.

Keywords: Miguel de Guzman, Granada, tabernacle, silver, urn.

En 1759 se consagró el nuevo templo de la casa madre de la orden de San Juan de Dios en Granada. Con motivo de este acontecimiento, se elaboró por parte del cronista oficial de la orden, fray Alonso Parra y Cote, una relación histórico-panegírica de las fiestas de dedicación. Los fastos, organizados por el padre general fray Alonso de Jesús y Ortega, venían preparándose desde dos años antes con la solicitud al cabildo de la Catedral de Granada, así como al arzobispo,

*Este estudio se ha llevado a cabo bajo la realización de una beca FPU otorgada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Referencia: FPU014/00855.

Onésimo de Salamanca y Zaldivar, de su participación en la solmense procesión con el Santísimo Sacramento y las reliquias del santo fundador. El cabildo, reunido en agosto de ese mismo año, aceptó la invitación, no sin poner sobre aviso la dificultad de procesionar al Santísimo, problema que más adelante fue solucionado gracias a la intersección de Fernando VI. Asimismo desde el cabildo se creó una comisión formada por el tesorero Marcos Torrijos y el canónigo Pedro Afan de Rivera, cuyo objetivo era el de trabajar junto a los miembros de la hospitalidad para la organización satisfactoria del evento. Una vez comunicado el acuerdo favorable dieron inicio una serie de encuentros para el arreglo y gravedad de la procesión, así como para el control de la decencia del traslado de las reliquias, el día de celebración y demás actos enmarcados dentro de la Sagrada Congregación de Ritos¹.

La solemne fiesta se celebró el veintisiete de octubre, varios días después de lo previsto debido a las inclemencias del tiempo. El día veintiuno, en solemne procesión, se produjo el traslado de las reliquias hasta la sede metropolitana. En un recorrido que contó con la presencia de numerosos devotos así como de cofradías, hermandades y parroquias que acudieron con cera y con cruces a tan importante evento. Asimismo, junto al arreglo de las calles, sonaron las campanas de los templos al paso del arca bajo palio. No obstante, más aparatosos fueron los fastos preparados para la jornada del veintisiete, desde la misa en la catedral, predicada por el jesuita Pedro Truxillo, hasta la procesión general. Para dicha procesión se adornaron las calles y plazas con altares y demás arreglos florales, utilizándose para ellos tantas piezas de plata que el cronista llegó a definir las calles como si de arroyos de plata se tratasen². Todo el recorrido fue objeto de adorno, desde el convento propio de la orden, decorada con cornucopias, espejos, flores y luces, pasando por el Real Monasterio de San Jerónimo, la calle de la Duquesa, el Colegio de la Compañía de Jesús, las casas señoriales del recorrido hasta la catedral. La implicación de la sociedad granadina fue notable, no solo por parte de los miembros del clero, sino también por personas civiles que sacaron sus mejores galas, paños de seda, cortinas, tapices, colgaduras de todo tipo, alhajas, cera y demás objetos ornamentales. Nada desdeñable fue la aportación de los gremios, quienes contribuían con los más aparatosos arcos y altares, como pudo ser el de los plateros, repleto de joyas de este metal. La segunda procesión, ahora desde la catedral hasta la basílica, contó con una numerosa participación, toda ella precedida por caballería, danzantes y diablillos, que escoltaban el arca relicario que

¹ PARRA Y COTE, Alonso: *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina, y relacion historico-panegirica de las fiestas de dedicacion del magnifico templo de la Purisima Concepcion de Nuestra Señora, del sagrado orden de hospitalidad de N. P. San Juan de Dios de la nobilissima, e ilustre, siempre fiel ciudad de Granada*. Madrid, 1759, pp. 273-285.

² *Ibidem*, pp. 303-349.

más tarde se dispuso en su templo con todo el boato oportuno³. Esta efeméride puede considerarse como una de las más llamativas dentro de todas las acaecidas en Granada a lo largo del siglo XVIII⁴.

La magnificencia y suntuosidad de las fiestas, así como la obra del nuevo templo, se debieron en gran medida a la figura de padre general fray Alonso de Jesús y Ortega, poderosa personalidad que acarreó durante largo tiempo con los preparativos para la consagración de la basílica. La nueva iglesia de la orden hospitalaria se erigió como centro espiritual de la congregación, lugar que por su función de custodia de las santas reliquias, debía de responder a unos postulados acordes a la grandeza de su contenido. Así es como desde 1733, año en el que fray Alonso de Jesús es nombrado prior del convento granadino, hasta 1757, año de la consagración de la basílica, se da comienzo a una serie de reformas en el hospital y en el convento. Unas actuaciones financiadas por particulares y, sobre todo, por el entonces prior, que tenían como máxima principal el de aumentar el espacio para los necesitados y el de dar un digno lugar a las reliquias, hasta entonces en un pequeño oratorio. El gran desempeño que supuso la edificación de la nueva iglesia se pudo llevar a cabo gracias a la participación de numerosos artífices, más de ochenta oficiales de escultura, pintura, dorado, albañilería, empedrador, picapedrero o platería, los cuales, bajo mandato de fray Alonso, dieron como resultado un templo custodia del más preciado tesoro, un suntuoso espacio de la “*granadina Jerusalén*”⁵, según el cronista Parra y Cote. Poniendo fin al desconuelo de la comunidad, que no era otro que la falta de decencia en la que se encontraban los sagrados restos⁶.

Fray Alonso de Jesús y Ortega nació en 1696, en el seno de una familia pudiente de Lucena, aunque a la corta edad de tres años marchó a Sevilla bajo la tutela de su tío Gabriel, quien le cuidó de las enfermedades que de niño sufrió, y quien además le ánimo a que vistiese el hábito de la orden hospitalaria. Designio que con catorce años aceptó, dirigiéndose al convento hospital de la Paz de Sevilla, donde fue admitido como pretendiente bajo la dirección del padre fray Bartolomé de Molina. Una vez que hizo profesión de fe, residió en distintos conventos de Andalucía, Extremadura y Castilla. Con el paso de los años fue ganando protagonismo dentro de la congregación, siendo designado en primer lugar administrador principal hasta que este cargo lo ocuparon seculares. Posteriormente fue procurador y presidente en San Lucar de Barrameda, Prior en Priego y Sevilla, provincial de Andalucía, y finalmente ascendió a vicario y a general de la orden.

³ *Ibid*, pp. 303-349.

⁴ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M^a José: *Fiesta y Arquitectura efímera en la Granada del siglo XVIII*. Granada, 1995.

⁵ PARRA Y COTE, Alonso: *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina...*, op. cit., p. 175.

⁶ *Ibidem*, pp. 167-171.

Toda esta serie de destinos van a ser importantes para comprender la intensa labor de patrocinador de las artes que va a desarrollar desde su asiento en Granada⁷.

Fray Alonso Jesús y Ortega se erigió durante su etapa de plenitud como un extraordinario gestor de los caudales de la orden, y de allí donde estaba destinado. No sólo velaba por los pobres y los enfermos al cuidado de la hospitalidad, principal función de la orden, sino que además, como demuestra su actuación en Granada, se convirtió en un reformador de los diversos conventos. Cuando no era con nuevas obras o reparaciones, era con la donación de objetos litúrgicos, tales como alhajas o textiles, todo ellos dirigidos a diversas casas de la orden repartidas por la provincia. Pero, sobre todo, fue en Granada donde realizó su principal aportación al respecto, particularmente con la construcción de la nueva basílica de esta sede principal.

En este proyecto fray Alonso contó con diferentes artistas que gracias a él van a estar vinculados con la orden en otros trabajos para diversos hospitales. Por un lado, la labor arquitectónica fue tarea del arquitecto José de Bada y Navajas, quien también trabajó en el Hospital de San Juan de Dios de Lucena⁸. Lo mismo ocurre con fray Francisco Álvarez, un miembro de la orden que actuó como aparejador en Granada y Lucena, además de diseñar la iglesia de Montilla⁹. Asimismo se contó con el artífice Francisco José Guerrero para los retablos del templo, un artista que también aparece vinculado en distintas posesiones de la orden en Lucena, Priego, Cabra y Antequera¹⁰. Un caso similar ofrece el platero Miguel de Guzmán, quien se encargó de labrar más de un centenar de piezas de plata para la nueva iglesia. No obstante, no iba a ser su única aportación para la orden, dado que se conocen piezas suyas en la casa de Constantina, concretamente una custodia¹¹, y en Cádiz, para donde hizo un copón de plata sobredorada, cincelado a la moderna, por mil novecientos cuarenta y dos reales, y un cáliz por mil quinientos ochenta y un reales¹². Del mismo modo, no es de extrañar que muchas de las piezas de plata que fray Alonso de Jesús donó a diferentes

⁷ *Ibid.*, pp. 55-77.

⁸ ISLA MINGORANCE, Encarnación: *José de Bada y Navajas. Arquitecto andaluz (1691-1755)*. Granada, 1977, pp. 327-335.

⁹ RIVAS CARMONA, Jesús: *Arquitectura barroca cordobesa*. Córdoba, 1982, pp. 66, 210 y 220.

¹⁰ ISLA MINGORANCE, Encarnación: *José de Bada y Navajas...*, op. cit., pp. 327-335.

¹¹ HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHO COBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1943, t. II, p. 146.

¹² PARRA Y COTE, Alonso: *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina...*, op. cit., pp. 150-151.

fundaciones durante el periodo que estuvo en Granada, es decir, durante el tiempo en el que Guzmán está relacionado con él, fueran hechura del mismo platero¹³.

Miguel de Guzmán, a tenor de sus obras y de los numerosos encargos recibidos, se convirtió en uno de los plateros más renombrados de la provincia de Jaén en el siglo XVIII, momento en el que la orfebrería de esta ciudad alcanzó su máximo apogeo, siempre ligado a este artista. Como suele suceder con los maestros de este arte, Guzmán nace en el seno de una familia de plateros, siendo hijo de Andrés Félix y nieto de Antonio de Guzmán, ambos dedicados a este oficio. También sus hijos Miguel y Andrés desarrollaron este arte, al igual que sus sobrinos, entre los que hay que destacar a Luis Vicente, platero de la catedral de Jaén. Es de suponer que se formase bajo la tutela del padre, en el taller familiar. Un taller del que debió de ir haciéndose cargo dada la enfermedad del padre, quien en 1744 solicitó que su hijo fuera admitido en la congregación de San Eloy, argumentando para ello que sufre achaques habituales y que Miguel se encuentra capacitado para el desarrollo de dicho arte¹⁴. Pocos años después, en 1753, el artista ya se encuentra entre los integrantes del gremio de plateros de Jaén, aunque como oficial¹⁵. A pesar de ello, y dada su profusa actividad, es de suponer que Miguel de Guzmán era el encargado del taller, como corroboran sus piezas para la basílica de San Juan de Dios de Granada. Durante su actividad profesional estuvo vinculado con el gremio de plateros de la ciudad, ostentando diversas funciones y cargos habituales en esta congregación. No obstante, a pesar de su relevancia, nunca desarrolló el cargo de Fiel Contraste, cargo relacionado con la familia Martos y León durante este siglo¹⁶.

Su producción artística en Jaén debió de ser muy abundante, aunque en muchos casos hay que valorar la posibilidad de que se puedan confundir con las piezas realizadas por su hijo, también Miguel de Guzmán, activo al mismo tiempo que su padre¹⁷. Sin embargo, su actividad trascendió los límites de lo local, sobre

¹³ MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G.: *El arte de la platería en San Juan de Dios de Granada*. Granada, 1978, pp. 33-38.

¹⁴ LÁZARO DAMAS, María Soledad: “El platero giennense Miguel de Guzmán y Sánchez y la escultura relicario de San Eufrasio de la Catedral de Jaén”, en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 251-252.

¹⁵ CAPEL MARGARITO, Manuel: “El gremio de plateros giennenses y el catastro del marqués de Ensenada”, *Ibiut*, 7, 1983, p. 12.

¹⁶ CAPEL MARGARITO, Manuel: “Los fieles contrastes de platería de Jaén en el siglo XVIII y la presencia de cordobeses”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes*, 107, 1984, pp. 215-220.

¹⁷ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel y GARCÍA LÓPEZ, José María: *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén, 1979, pp. 75-76; RUIZ CALVENTE, Miguel: “Obras inéditas del platero Miguel de Guzmán en tierras de Jaén”, en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy 2012*. Murcia, 2012, pp. 523-541; LÁZARO DAMAS, María Soledad: “El platero giennense Miguel de Guzmán y Sánchez y la escultura relicario de

todo hacía la cercana ciudad de Granada, desde donde recibió numerosos encargos que le propiciaron un lugar destacado dentro de la platería andaluza del siglo XVIII. Fundamentalmente, esta serie de pedidos tenían como destino la basílica de San Juan de Dios de Granada. Diversos investigadores han profundizado sobre las relaciones entre el platero jiennense y dicha basílica, así como sobre el ajuar de plata que tuvo el templo. Fernando A. Martín y Carlos G. Martínez realizaron un primer estudio sobre el arte de la platería de San Juan de Dios de Granada, una obra en la que recopilan una serie de piezas de primer nivel, y que en parte se deben a la mano de Guzmán¹⁸. Posteriormente Miguel. C. Salmerón, se centró en la producción de nuestro artista basándose en el estudio del inventario de 1758¹⁹. Precisamente, este inventario, conservado en el Archivo de la Diputación Provincial de Granada, constituye una fuente fundamental para el estudio de las posesiones de la basílica, en cuanto a las alhajas de la iglesia, sacristía y camarín, detallando todo el esplendor de oro y plata destinado a la magnificencia del templo granadino²⁰. En dicho inventario se da buena cuenta de las dádivas entregadas por fray Alonso de Jesús y Ortega desde 1734, que constituyen la mayor aportación a esta riqueza, junto a otras piezas emanadas de donaciones particulares. También se reseñan a los propios artífices de las obras, como el citado Guzmán, además de algunos plateros cordobeses, como es el caso de Juan Sánchez y Juan Romero, sevillanos, como Lorenzo José de Flores, y granadinos, como es Pedro Luis de Gamarra. No obstante, y a pesar de esos diversos nombres, el monopolio sobre las piezas ejecutadas para San Juan de Dios lo va a tener durante veinte años, desde 1747 hasta 1767, el platero jiennense. Como bien apunta Salmerón, Guzmán debió de ser muy relevante en este tiempo, dado que no les importó a los hermanos hospitalarios correr con los gastos extraordinarios surgidos del traslado de las piezas desde Jaén a Granada²¹. A su vez, tal debió de ser su preponderancia en la Andalucía oriental, que se puso por encima

San Eufrasio de la Catedral de Jaén”, en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy 2013*. Murcia, 2013, pp. 251-252.

¹⁸ MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G.: *El arte de la platería en San Juan de Dios...*, op. cit., pp. 51-59.

¹⁹ CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: “El platero jiennense Miguel de Guzmán y la Basílica de San Juan de Dios en Granada”, en *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte, Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*. Granada, 2000, t. II, pp. 105-124.

²⁰ A.D.G. (Archivo Diputación de Granada) Libro de inventario de las alhajas de la iglesia, sacristía y camarín de San Juan de Dios, 1758-1771. En CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: “El platero jiennense Miguel de Guzmán...”, op. cit., p. 1015.

²¹ *Ibidem*, p. 1015.

del gremio de plateros granadino, que por aquel tiempo contaba con una importante plantilla²².

En la década de los cincuenta del siglo XVIII, Guzmán abasteció con numerosas piezas de plata a la basílica, concretamente, y como apuntan los inventarios con cerca de ciento veinte objetos. El catálogo de piezas de Guzmán abarca un amplio repertorio de tipologías, entre candeleros, cruces, cálices, copones, custodias, relicarios, coronas y demás objetos litúrgicos. No obstante, en la actualidad apenas se han podido identificar una decena de piezas suyas, dadas las pérdidas ocasionadas por el paso de las tropas francesas por el templo, con el consiguiente expolio²³. Este papel desempeñado por el artista en el abastecimiento de la platería también se documenta por parte de fray Alonso Parra y Cote, cronista general de la orden, que da buena cuenta de las alhajas de plata destinadas al culto divino²⁴. Todas estas obras estaban destinadas a confeccionar el nuevo ajuar del templo, al mismo tiempo que éste se estaba edificando. Completándose así desde todos los campos artísticos la magna obra iniciada por fray Alonso.

De entre el extenso número de obras realizadas, siempre se ha destacado un copón de oro para uso del altar mayor, que fue ejecutado en julio de 1753, por una hechura total de dieciocho ducados y sesenta y cuatro reales. Asimismo una urna para Jueves Santo, confeccionada en 1756, cuyo coste ascendió a cuatro ducados, ochocientos un reales y ocho maravedíes, y una custodia, también de 1756, realizada a lo moderno por once ducados, trescientos veinte y seis reales y ocho maravedíes²⁵. No obstante, dos fueron las obras principales producidas para el templo por parte de Guzmán: la urna destinada a albergar los restos de San Juan de Dios y el tabernáculo que da cobijo y suntuosidad a la urna del santo hospitalario.

Todas las piezas se elaboraron en un periodo de tiempo determinado, como ya se ha indicado. Sin embargo, la envergadura del proyecto ocasionó que el tabernáculo del camarín se acometiera pasada la consagración del templo, algunos años después, concretamente entre 1766 y 1767.

El 15 de septiembre de 1767 el prior de la orden hospitalaria de San Juan de Dios en Granada, fray Sebastián de Fuentes, dio licencia para que en Málaga se

²² Ver al respecto: CAPEL MARGARITO, Manuel: *Orfebrería religiosa de Granada*. Granada, 1983; BERTOS HERRERA, María Pilar: *Los escultores de oro y plata*. Granada, 1991.

²³ Andalucía oriental sufrió gravemente el expolio francés, por lo que hay que contemplar este hecho como uno de los sucesos más influyentes en los tesoros de los templos españoles. Ver: RIVAS CARMONA, Jesús, "Algunas consideraciones sobre los tesoros catedralicios: el ejemplo de la Catedral de Murcia", *Imafronte*, 15, 2000, pp. 291-309.

²⁴ PARRA Y COTE, Alonso: *Desempeño el mas honroso de la obligacion mas fina...*, op. cit., pp. 103-111.

²⁵ CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: "El platero jiennense Miguel de Guzmán...", op. cit., p. 1018.

procediera a la imprenta de su obra titulada: *Descripción del nuevo primoroso tabernáculo, y urna de plata donde se veneran depositadas las sagradas reliquias del gloriosísimo patriarca Sr. S. Juan de dios. En el precioso camarín de el magnífico templo de la Purísima Concepción de nuestra Señora, de el primitivo convento hospital de la ciudad de Granada*. En dicho compendio hizo una descripción pormenorizada del nuevo tabernáculo de plata que el platero Miguel de Guzmán acababa de concluir para el templo granadino, precedido de los correspondientes elogios a fray Alonso que incluso fue el responsable de elegir el diseño entre los confeccionados por el platero:

*“... esta obra se fió a don Miguel de Guzmán, vezino de la ciudad de Jaén, famoso maestro del arte de platería, bien conocido en España por su grande habilidad, quien habiendo hecho varios diseños hizo su Rma. elección del que le pareció más hermoso...”*²⁶.

La descripción de fray Sebastián de Fuente surgió con una serie de objetivos, tal y como indica el mismo prior al inicio de la redacción. En 1759, el cronista general de la orden hospitalaria, fray Alonso Parra y Cote, daba por finalizado un gran panegírico acerca de la orden y, en especial, acerca del templo, su dotación artística y sus fiestas de dedicación. En el mismo se incluía el camarín, que a su vez albergaba la urna relicario de plata recientemente ejecutada por Guzmán, junto a otra serie de ornamentos. Sin embargo, dado que aún no se había realizado, no recogía la descripción del tabernáculo del mismo autor, puesto que éste es ejecutado algunos años después de su publicación. De este modo, de Fuentes, toma como labor principal completar la obra de Parra y Cote con la inclusión del tabernáculo. El segundo de los motivos presentados por el padre prior tiene como fin el poder llegar a todos los rincones de España y de América, esgrimiendo para ello que la anterior obra era muy voluminosa:

*“... que no siendo posible se estienda el expresado libro de las Fiestas de Dedicación a tantas partes, quantas se desea que llegue este Escrito, por el volumen y costo del otro; ha arbitrado esta Comunidad el medio de dar aquí reducido lo que pertenece a la dependencia inmediata (...) para que haciéndose en un papel capaz de ir a todas partes...”*²⁷.

El hecho de elaborar un nuevo texto, en un formato más reducido, que incluyera el nuevo tabernáculo y la descripción más breve de la urna junto a otras

²⁶ MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G.: *El arte de la platería en San Juan de Dios...*, op. cit., p. 58.

²⁷ A.D.G. DE FUENTES, Sebastián: *Descripción del nuevo primoroso tabernáculo, y urna de plata donde se veneran depositadas las sagradas reliquias del gloriosísimo patriarca Sr. S. Juan de dios. En el precioso camarín de el magnífico templo de la Purísima Concepción de nuestra Señora, de el primitivo convento hospital de la ciudad de Granada*. Málaga, 1767, pp. 3-4.

piezas, tiene como máxima el de ofrecer, a todos aquellos devotos que han colaborado en el templo con sus limosnas, una visualización, aunque sea escrita, del buen destino que han recibido sus dádivas:

*“... satisfaga así en todas con facilidad a la gratitud que se tiene a los Devotos, que han concurrido con sus limosnas para este mayor culto, y tengan en Indias, Madrid, Sevilla, Cadiz, Puerto, y demás partes de España, el consuelo de ver tan bien empleadas sus limosnas, mirando como en un mapa, aunque breve, las muchas preciosidades, de que no puede informarse la vista...”*²⁸.

No obstante, para llevar a buen puerto este deseo expreso de abarcar el mayor territorio, no solo era necesario reducir el tamaño de la publicación, sino como indica el padre prior, valerse del correo, que actúa como si del mismo hijo de Júpiter se tratase, llegando a todas las regiones con su vuelo para dar así por cumplidos los deseos de la comunidad.

Asimismo, el prior de la comunidad se apresuró a indicar que la descripción de los ornamentos no cuenta con figuras retóricas, véase hipérbolés, que ofrezcan una verdad diferente a la realidad:

*“... no intervienen en esta Descripción aquellos tropos, figuras, e hipérbolés, que encareciendo pequñeces, hacen las rebaje el entendimiento aun de lo que les corresponde: pues si en otras la misma escasez precisa a exageraciones, para que salga pomposa, y llena la Descripción, sucede lo contrario en esta...”*²⁹.

En definitiva, con este nuevo texto se venía a completar la obra del cronista Parra y Cote, una publicación que, a su vez, se hacía muy extensa para poder ser leída por todos, al tiempo que su volumen impedía su impresión en grandes cantidades. Por todo ello, con este nuevo libro más reducido y, por tanto, más fácil de reproducir y repartir, se daba buena cuenta de la disposición de las grandes obras de plata del camarín, acercándolas con “*equidad, gratitud y justicia*” a los devotos³⁰, satisfaciéndose así “*la devota curiosidad, que desea saber el adorno, majestuosidad, decoro y suntuosidad con que se veneran colocadas las reliquias de N. preexcelso Padre, y patriarca*”³¹.

En febrero de 1767, en la Junta de Definitorios celebrada en Lucena, se da noticia de la conclusión del tabernáculo con armazón de madera dorada y recubierto de plata, diseñado, ensamblado y ejecutado por Miguel de Guzmán. Para este trabajo, el maestro llevó a cabo varios diseños, eligiéndose por parte de la

²⁸ *Ibidem*, p. 4.

²⁹ *Ibid.*, p. 6.

³⁰ *Ibid.*, p. 8.

³¹ *Ibid.*, pp. 5-6.

Orden el que les pareció más hermoso, según lo ya indicado³². A este respecto, hay que destacar la labor del platero como diseñador y ensamblador, no limitándose meramente al oficio de orfebre, lo que sin duda alguna es fruto de sus amplias capacidades artísticas.

El tabernáculo se concibió a manera de baldaquino, con un alto basamento sobre el que se eleva el templete de disposición cuadrada, aunque con esquinas achaflanadas con parejas de columnas, encima de las cuales un entablamento sustenta la cúpula, todo ello completado con esculturas que componen un programa iconográfico.

“*Sobre un primoroso embasamento de madera, tallado ala chinesca, embutido de especiales piedras de Málaga, cincelado, y dorado de bruñido, con sus fondos bronceados, se empieza a elevar el Tabernaculo de plata, para el mas decente deposito de las reliquias de nuestro Santisimo Padre, y Patriaca...*”³³. Así comienza la descripción del tabernáculo por parte de fray Sebastián. La obra de Guzmán se asienta sobre una sólida base de planta cuadrada con esquinas en chaflán, lo que conforma la ochava a la que alude fray Sebastián de Fuentes en su texto. Este basamento de dos pisos de madera con sendas cornisas está decorado con piedras de Málaga y con aderezos a base de rocallas y tornapuntas. Las esquinas resaltadas, junto a los quiebros de cada uno de los frentes, ofrecen una idea de movimiento. Dos escudos con las insignias de la orden, en los frentes principales, y un jarrón con flores en cada uno de los frentes laterales, completan la decoración del pedestal. Finalmente, “*en las quatro ochavas se mueve un resalto de mas salida, que avanzando, y formando una graciosa repisa, sube hasta en medio del escorzado del banco. Sobre este sienta un gallardo Trono, con su corte de avance, de alto una tercia...*”³⁴. En cada uno de estos espacios se colocan las esculturas en plata de San Pedro, San Pablo, San Juan y San Santiago el Mayor, todas ellas de cuerpo entero y de media vara de altas, elevadas sobre un cumulo de nubes que albergan reliquias de cada uno de ellos. Estas imágenes, al igual que el resto de esculturas que forman parte del tabernáculo, fueron acometidas por el artífice romano Bhartolome Boroni. La base se concluye con cuatro chicotes vaciados de plata, del maestro romano, con diversos movimientos al natural, sosteniendo cada uno un ramo de flores sobre los que se sitúan pequeñas aves también de plata³⁵.

Sobre cada una de las cuatro salidas que forman las esquinas se asientan pares de columna de orden corintio de dos varas de alto, con basa y capitel. La decoración de las mismas queda recogida por fray Sebastián del siguiente modo:

³² MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G.: *El arte de la platería en San Juan de Dios...*, op. cit., pp. 58-59.

³³ A.D.G. DE FUENTES, Sebastián: *Descripción del nuevo primoroso tabernáculo...*, op. cit. p. 9.

³⁴ *Ibidem*, p. 11.

³⁵ *Ibid.*, pp. 9-13.

“*El primer tercio liso tiene sus colgantes de flores, primorosamente cincelados, formando salomónico, y los dos que siguen hasta el capitel, están vestidos con sobrepuestos de frutas, y flores, que cuelgan de unas vandas ayrosas, y agradables a la vista por la disposición, y propiedad con que están, pues siendo el fondo liso, resaltan, y hermocean el todo de ella...*”³⁶. Encima de las columnas se levanta el arquitecabo, el friso y la cornisa, que responde al mismo esquema del basamento, ochavadas salientes y pronunciamientos en el centro de los frentes. La decoración está compuesta a base de jarras pequeñas y grandes con flores, dejando en el medio los escudos de la orden. Encima de la cornisa, repitiendo los pedestales inferiores, se colocan en cada esquina dos apóstoles de media vara con sus reliquias, en total ocho que completan a los cuatro inferiores. Todas estas imágenes son también obra del citado artista romano³⁷.

La cornisa actúa como pedestal sobre el que se eleva la cúpula de media naranja, la cual tiene dos varas de alta. La cúpula se divide en dieciséis paños, ornamentados con colgantes de frutas, apretados con otros tantos junquillos. Remata el tabernáculo un pedestal que sustenta una escultura de plata de tres cuartas del Salvador con la cruz y en disposición de bendecir, obra del maestro italiano. Al igual que sucede con los apóstoles, el plinto que eleva la imagen, alberga una reliquia, en este caso del Lignum Crucis. El interior de la cúpula se halla dividido con la misma disposición que al exterior, sin embargo, cambia la decoración, dado que toda la zona interna se encuentra dividida en rectángulos y diversas formas avaladas para albergar cristales de Bohemia. La clave está formada por un florón con tres órdenes de hojas y una piña de tamaño natural. Finalmente, doce cortinas de tela de oro verde, guarnecidas con medio galón de oro de Francia, con cartulinas forradas de tafetán carmesí, cenefas de la misma tela, con alamares y muletillas de oro y seda³⁸. (Figura 1).

Concluye su descripción aportando una serie de datos acerca de la altura total, cinco varas y tercia, y sobre el coste del mismo³⁹. La suma de la pieza ascendió a cuatro mil ochocientos cincuenta onzas y un adarme de plata de ley de veinte reales. Por la hechura de esta obra y de otras piezas se pagaron a Guzmán cuarenta y un mil ciento sesenta y un reales de vellón, a lo que hay que sumar dos mil setecientos más como agasajos al platero. El traslado desde Jaén a Granada, añadiendo la madera empleada, los jornales de los carpinteros y demás elementos necesarios para su construcción, montaron a cinco mil seiscientos tres reales y treinta y un maravedíes. Los cristales de Bohemia costaron dos mil ciento sesenta y dos reales y diez maravedíes. Las estatuas del artista italiano dieciocho mil setenta y cuatro reales por la plata, y nueve mil ochocientos reales por la hechura,

³⁶ *Ibíd*, p. 28.

³⁷ *Ibíd*, pp. 13-15.

³⁸ *Ibíd*, pp. 28-35.

³⁹ *Ibíd*, pp. 37-38.

a lo que hay que añadir el transporte de Roma a Nápoles, de aquí a Cartagena y de la ciudad portuaria a Granada, que sumado a los gastos de embalaje y portes costaron cinco mil trescientos treinta y dos reales⁴⁰.

Ésta es la descripción dada por fray Sebastián de Fuentes nada más estar concluido el tabernáculo y tal como quedó entonces. Más o menos esa descripción coincide con el tabernáculo que existe en la actualidad, aunque éste sea una estructura de madera dorada, que sólo tiene de plata las esculturas que realizó el romano Boroni. Ello obedece a que el templete fue saqueado por las tropas napoleónicas a su paso por Granada, perdiéndose lo que tuvo del revestimiento original de plata y los cristales de Bohemia engastados en los planos de la cúpula⁴¹. Por ello, resulta difícil hacerse una idea exacta de lo que en su día fue el tabernáculo que hoy queda desvirtuado y, ciertamente, hay incluso variaciones respecto a las columnas.

Como se ha dicho, el tabernáculo da cobijo a la urna de plata realizada con motivo de la consagración del templo en 1757. Ésta se ejecutó como verdadera protagonista de la basílica, destinada a albergar las reliquias del Santo y, por tanto, a ser objeto de todas las miradas, a lo cual debía responder con una magnificencia acorde a la altura de su función. Tan alta significación hizo que se ubicase en el camarín del templo, lo que no deja de ser curioso, ya que lo común es que este privilegiado espacio fuera ocupado principalmente por la imagen de la Virgen, o en menor medida por la de Cristo o por la de algún santo. Por tanto, resulta significativo que el camarín albergue una urna con los restos de San Juan de Dios, como si fuera un especial relicario. Con todo, no es el único caso de camarín con urna relicario como protagonista, tal y como también ilustra otro importante ejemplo andaluz, el camarín con el arca de los Santos Mártires de la Parroquia de San Pedro de Córdoba⁴². No obstante, el caso de Granada, aún tendría una secuencia superior, al incluirse un tabernáculo, al que hay que añadir la escenografía del camarín y de los ornamentos ubicados en el mismo, creándose en este espacio unos espectaculares juegos de luz, al estilo de la capilla de la Virgen del Rosario de Granada, donde la plata, el oro y el dorado de las molduras se ven acentuadas con la colocación de numerosos espejos por todo el habitáculo, y en el propio tabernáculo, consiguiéndose con ello una perfecta metáfora de la Jerusalén celeste, donde reposan los restos de San Juan de Dios.

Ciertamente, el tabernáculo responde a los típicos planteamientos de su época. No obstante, en él se vislumbra el oficio de orfebre, dado que elaboró una

⁴⁰ MARTÍN, Fernando A. y MARTÍNEZ, Carlos G.: *El arte de la platería en San Juan de Dios...*, op. cit., pp. 58-59.

⁴¹ *Ibidem*, p. 59.

⁴² RAYA RAYA, María de los Ángeles: "El programa icnográfico del Arca de los Santos Mártires de la parroquial de San Pedro de Córdoba", en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy 2005*. Murcia, 2005, pp. 445-460.

pieza que responde a la tipología semejante a la de las custodias de andas. Cabe resaltar su similitud con la custodia dieciochesca del Puerto de Santa María, con la que guarda relación en las esquinas sobresalientes y achaflanadas, que tienen dos columnas sobre las que también se asientan imágenes, e incluso los fustes llevan guirnaldas al igual que en Granada. Del mismo modo puede equipararse con otros diseños contemporáneos, como puede ser la custodia que Damián de Castro realizó para La Rambla, donde nuevamente se repite el mismo esquema de esquinas en chaflán con pares de columnas e imágenes sobre ellas⁴³. En definitiva, el tabernáculo es una solución muy característica de la época, evocando a las obras del barroco internacional, y muy en concreto al templete para la Assunta de Carignano en Génova, del francés Pierre Puget, aunque aquí dominan las salomónicas como solución de una etapa anterior. De todas formas lo más característico de su esquema, las esquinas achaflanadas con columnas, ya viene del siglo XVI como bien manifiestan las custodias de Francisco de Alfaro⁴⁴.

El artista jiennense no sólo dio importancia a la propia estructura y forma del tabernáculo sino que para mayor realce se cuidaron especialmente sus medidas y proporciones. Precisamente, aludiendo a la altura del tabernáculo, fray Sebastián de Fuentes llegó a escribir “*cuyas proporciones facilitan al gusto un objeto hermoso, brillante, y de especial idea en todas sus partes*”⁴⁵. Además, en el texto se lee una y otra vez cuestiones sobre las medidas, proporciones, armonías, correspondencias, en definitiva, un interés por todas estas cuestiones. Unas medidas que llaman la atención por la presencia del cinco y del dos, o lo que es lo mismo, la dupla sesquiáltera.

En conclusión, el tabernáculo se puede considerar como la última gran actuación de Guzmán en la basílica de San Juan de Dios. Una construcción que viene a concluir el programa iniciado por la comunidad, en el cual el platero había sido designado como el artista de referencia, para la consagración del templo, y en especial por el padre prior fray Alonso de Jesús y Ortega, quien buscó adecentar con el mayor decoro y suntuosidad los restos del Santo Patriarca, especialmente en lo concerniente a la urna y el tabernáculo donde se ubican las santas reliquias.

⁴³ RIVAS CARMONA, Jesús: “La custodia de la Rambla. Consideraciones sobre su creación”, en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy 2011*. Murcia, 2011, pp. 451-467.

⁴⁴ Para las custodias de Alfaro ver: VARAS RIVERO, Manuel: “Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico”, en RIVAS CARMONA, Jesús (Coord.) *Estudios de Platería: San Eloy 2006*. Murcia, 2006, pp. 709-724; VARAS RIVERO, Manuel: “Francisco de Alfaro y la teoría arquitectónica: las custodias procesionales de Marchena, Écija y Carmona”, *Laboratorio de arte*, 17, 2004, pp. 173-188; SANZ SERRANO, María Jesús y SANTOS MÁRQUEZ, Antonio Joaquín: *Francisco de Alfaro y la renovación de la platería sevillana en la segunda mitad del siglo XVI*. Sevilla, 2013.

⁴⁵ A.D.G. DE FUENTES, Sebastián: *Descripción del nuevo primoroso tabernáculo...*, op. cit., p. 35.

Un planteamiento, que a tenor de las palabras de fray Sebastián de Fuentes, se consiguió:

“Levantesse, en buena hora, este tabernáculo, con el excelente epitheto de Augusto, ya por la belleza de su fábrica, y ya por lo primoroso de la materia, admirándose desde la planta al capitel su exquisito gusto, y primores. Vive, y vivirá apostando eternidades, a pesar del tiempo, para nueva maravilla del Orbe. Su edificio es afrenta de los muros de Babilonia: vergüenza de las Piramydes de Egypto: confusión su grandeza del Colosso de Rhodas: su fábrica hará oculte el Templo de Diana en Epheso sus elevadas Moles, Mausoleos y Theatros; porque solo esta Urna, este Tabernaculo, este Camarín, y este Templo son injuria gloriosa de los edificios que fabricó la vanidad, y levanto la soberbia. El Deposito admirable de las Reliquias de nuestro grande Patriarca se eleva, y elevará a las estrellas con gozo, con gloria, y felicidad la docilidad de los primores todos que le ilustran, en bronce que lo eternizan, mármol que lo perpetúa...”⁴⁶.

Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2015.

Fecha de aceptación: 20 de noviembre de 2015.

⁴⁶ *Ibidem*, pp. 39-40.



Figura 1. Tabernáculo de la Basílica de San Juan de Dios de Granada, Miguel de Guzmán, 1766-1767. Foto: Ignacio José García Zapata.