

## LA FORTUNA CRÍTICA DE JUAN DE ARFE Y VILLAFANE

El apellido Arfe, ligado en la historia del arte español a tres generaciones de artífices plateros que llenan con su actividad todo el siglo XVI, ha quedado unido en la memoria colectiva a algunas de nuestras mejores custodias de asiento: las de Toledo y Córdoba, obras señeras del maestro Enrique (c.1475-1545), las que construyó su hijo Antonio (c.1510-1575) en Santiago de Compostela y en Medina de Rioseco o las de Ávila, Valladolid y Sevilla, labradas por su nieto Juan (1535-1603), entre algunas otras. La importancia y calidad de estas micro-arquitecturas ha propiciado la atención de los estudiosos y la consiguiente existencia de una copiosa bibliografía especializada. El que ha despertado más interés ha sido Juan, debido al mayor alcance de su actividad y a su faceta de tratadista, pero las opiniones no siempre han sido unánimes.

De sus obras teóricas más significativas, *Quilatador de la plata, oro y piedras*. Valladolid, 1572, *Descripción de la Traça y ornato de la custodia de plata de la Sancta Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1587 y *De Varia Commensuracion para la Escvlpvtva y Architectura*, Sevilla, 1585-7, fue esta última, sobre teoría del arte, la que tuvo más difusión, hasta el punto de que hubo que reeditarla ocho veces entre 1585 y 1806<sup>1</sup>. A lo largo de estos dos largos siglos la *Varia* fue muy conocida y utilizada por los artistas e intelectuales españoles<sup>2</sup>. Figura en muchas bibliotecas de los más prestigiosos artistas de nuestra Edad de Oro, desde las de los arquitectos Juan de Minjares o Juan Gómez de Mora y las de los pintores Diego Velázquez y Alonso Cano hasta la del platero Juan de Orea<sup>3</sup>. También la utilizaron los tratadistas españoles del Barroco como fuente importante para sus escritos. Francisco Pacheco consideró el L. II de la *Varia* como precedente de *El Arte de la Pintura*. En su L. II, cap. V, que trata “del Dibujo y de sus partes”, se sirvió de su texto y de sus imágenes, lo comparó o lo contrapuso a Durero en el tema de las proporciones humanas y valoró especialmente sus anatomías porque “... no se halla tanto junto en otro autor nuestro...” y porque “...escribió con verdad en la materia de los músculos...”<sup>4</sup>. Fray Lorenzo de San Nicolás resumió el contenido de la *Varia* en la segunda parte de su *Arte y uso de Architectura*<sup>5</sup>. A comienzos del

<sup>1</sup> En la 4ª edición, Pedro de Enguera añadió 22 folios, 15 dibujos y una tabla, incluyendo un estudio sobre los “Reloxes de Sol Murales o Verticales”. La última, llevada a cabo por don Joseph Asensio y Torres, supuso una importante modificación y aumento del texto así como la total renovación de las estampas para adaptarla a los nuevos tiempos.

<sup>2</sup> Sobre la fortuna de la *Varia*, consúltense los epígrafes “Aprecio y elogio de la *Varia*” y “Utilización y vigencia de la *Varia*” que incorpora A. Bonet Correa en *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*. Madrid, 1993, pp. 66-70 y 87-88.

<sup>3</sup> Sobre estas bibliotecas pueden consultarse V. Tovar, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, 1983, p. 181. F. J. Sánchez Cantón, “Cómo vivía Velázquez”, *Archivo Español de Arte*, 1942, pp. 69 y ss. *Varia Velazqueña*, T. II, Madrid, 1960, p. 397. S. Salort Pons, Mª J. López Azorín y B. Navarrete Prieto, “Vicente Salvador Gómez, Alonso Cano y la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, núm. 296 (2001) 394-374. J. L. Barrio Moya, “La librería del platero Juan de Orea”, *Boletín de Arte*, nº 11, 1990, pp. 97-103.

<sup>4</sup> F. Pacheco, *El arte de la pintura*, edición, introducción y notas de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, pp. 33, 36, 65, 67, 349-50, 356-357, 361-63, 379-80, 385.

<sup>5</sup> Hemos consultado la edición facsímil de Madrid, 1974, con estudio introductorio de J. J. Martín González.

setecientos, Antonio Palomino utilizó algunos textos y láminas del L. II en su Museo Pictórico y Escala Óptica y lo incluyó en El Parnaso español “no tanto por lo ilustre de su facultad en que fue tan aventajado; cuanto por haberlo sido en la parte más principal de la Pintura que es el dibujo, y también en la escultura de plata y en la arquitectura”<sup>6</sup>. Se reconocía así de manera explícita las cualidades artísticas de Arfe al mismo nivel que la de los grandes maestros españoles<sup>7</sup>. Años más tarde, todavía Ventura Rodríguez, arquitecto y director de arquitectura de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, la utilizaba como texto escolar y hacía copiar a sus alumnos dibujos y párrafos del tratado, prueba del interés que seguía despertando la obra del platero y de la vigencia de sus estampas casi dos siglos después de su primera edición<sup>8</sup>.

No obstante, si exceptuamos los comentarios de Palomino, fue Ceán Bermúdez en su Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, publicado en 1800, el que realizó la primera biografía sobre el artífice y el que comenzó a publicar abundante documentación inédita sobre su vida y obra. En la misma línea se sitúa el estudio de Llaguno y Amirola en 1829, que sintetizó su obra teórica y práctica y elogió sus conocimientos y su condición de arquitecto y escultor de oro y plata<sup>9</sup>. Partiendo de las noticias y apreciaciones suministradas por estos dos últimos historiadores y parafraseando el texto de la propia Varia, el escocés Stirling Maxwell reconocía en Juan “al Herrera de la arquitectura de plata”, que incrementó el prestigio familiar por sus escritos y grabados<sup>10</sup>. Medio siglo más tarde, el alemán Carl Justi, haciéndose eco del anterior, valoró sus conocimientos teóricos y su actividad práctica, consideró la custodia de Ávila como su creación más afortunada, en contra del parecer de la mayoría de los críticos, y llegó a calificar a Juan de Arfe como el “Cellini español” y a la Varia como “el manifiesto del Cinquecento hispánico”<sup>11</sup>.

A estos trabajos siguieron los del Conde de la Viñaza, Pérez Pastor, Martí y Monsó o Gestoso Pérez, que continuaron exhumando un importante acervo documental sobre Juan de Arfe hasta comienzos del siglo XX<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> A. Palomino, Museo pictórico y escala óptica, Madrid, 1947, láms del T. II, capítulos IV-VI y T. III, pp. 808-809. Véase también A. Bonet Correa, “Láminas de “El Museo Pictórico y Escala Óptica” de Palomino”, Archivo Español de Arte, T. XLVI, núm. 182, 1973, pp. 131-144.

<sup>7</sup> De hecho, la Varia fue recogida en el Diario de los literatos de España en que se reducen a compendio los Escritos de los Autores españoles y se hace juicio de sus obras desde el año MDCCXXXVII, Madrid, 1737, t. I, art. III, pp. 65-66, según J. E. Burucua, “Arte difícil y esquivia. Uso y significado de la perspectiva en España, Portugal y las colonias iberoamericanas”, Cuadernos de Historia de España, n° 71, 1989, pp. 156-158, como puso de manifiesto Bonet Correa.

<sup>8</sup> En la nota 48 de su citado estudio sobre la Varia, A. Bonet Correa recoge un manuscrito De Frc° Santos de Thores y Amatria copiado en la Academia de San Fernando: sacado por Don Bentura Rodriguez. Año 1786, propiedad de C. Sambricio, que incluye 18 páginas y 5 dibujos de Arfe. Por su parte, J. E. Burucua, op.cit., menciona una copia manuscrita de tres capítulos del L. II incluidos en un volumen sobre Elementos de Física y procedentes de las lecciones de Ventura Rodríguez.

<sup>9</sup> E. Llaguno y Amirola, Noticia de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración, Madrid, 1829, T. III, pp. 98-105. En las pp. 330-336 recoge documentación sobre las obras en la Corte y analiza y valora el Quilatador.

<sup>10</sup> W. Stirling Maxwell, Annals of the Artists of Spain, London, 1891, Vol. I, pp. 194-199 y Vol. II, p. 457.

<sup>11</sup> C. Justi, “Die Goldschmiedefamilie der Arphe”, Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens, I, Berlín, 1908, pp. 269-290, traducido por E. Ovejero, “Estudio sobre la familia de los Arfe”, en Estudios de Arte Español, Madrid, 1913, T. I, pp. 231-251. C. Justi, Velázquez y su siglo, Madrid, 1999, cap. IV. No obstante, considera que, igual que la actividad de Alonso Berruguete y Gaspar Becerra, podía parecer un “juego de un diletantismo ilustrado que los propios autores habrían de apresurarse a olvidar en sus obras”.

<sup>12</sup> C. de la Viñaza, Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, de D. Agustín Ceán Bermúdez, T. II. Madrid, 1889, pp. 23-32. C. Pérez, Pastor, Bibliografía madrileña. S. XVI. Madrid, 1891, I, n° 561 y II, 37, 51, 65, 147, 300, 306 y 502, y “Problema histórico-artístico. Carta abierta dirigida al Sr. D. José Martí Monsó”, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, año V, mayo de 1901, pp. 281-289. J. Martí i Monsó, Estudios histórico artísticos relativos principalmente a Valladolid, Valladolid-Madrid, 1907-1908. J. Gestoso y Pérez, Sevilla Monumental y Artística, Sevilla, 1890, T. II, p. 464 (edición facsímil, Sevilla, 1984) y Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive, T. II, Sevilla, 1900.

Con las noticias aportadas por los anteriores, Sánchez Cantón pudo realizar una extensa monografía sobre el conjunto de la familia en 1920. Sin embargo, aunque dedica un amplio espacio a Juan y aprecia sus obras de madurez, lo enjuicia de forma negativa al criticar sus contradicciones internas entre teoría y práctica, ejemplificadas en sus intentos de defender el Clasicismo escurialense al tiempo que seguía utilizando balaustres y recubriendo sus obras de plata de profusa ornamentación<sup>13</sup>. Parecidas contradicciones encontraron Bury y Hernmarck, llegando a afirmar este último que Arfe “en teoría es un seguidor de Vitrubio” pero, en la práctica, “ataca al manierismo” y “sigue modelos flamencos que, en teoría, no acepta”<sup>14</sup>. Tampoco fue muy positivo el parecer de Menéndez Pelayo en 1947. Su juicio se concentró en la Varia que califica de “especie” de manual enciclopédico con malos endecasílabos y “groseros” dibujos de animales<sup>15</sup>.

Después, tras nuevas e importantes aportaciones documentales efectuadas por Alonso Cortés en el año 1951 y por García Chico en 1962<sup>16</sup>, la figura de Juan de Arfe ha vuelto a recuperar su auténtico valor como maestro de primera fila a partir de varios estudios publicados desde los años setenta del siglo XX. Entre los más completos se encuentran sendas monografías de Sanz Serrano y Cruz Valdovinos que abarcan de manera pormenorizada y con criterios actualizados toda su vida y su producción práctica. La primera se centra en la custodia de Sevilla y en el análisis de su programa iconográfico, así como en las modificaciones y añadidos que sufrió la pieza a lo largo del tiempo<sup>17</sup>. El segundo añade a la producción de Juan la custodia del Museo de Santa Cruz de Toledo y las novedades aportadas por Brasas Egido sobre la de Valladolid<sup>18</sup> e incorpora un catálogo de obras, documentadas y atribuidas, y tablas cronológicas<sup>19</sup>.

Al mismo tiempo, los estudios de Barrón García iban completando y explicando la actuación de Arfe en Burgos y sus complicadas relaciones con los plateros locales<sup>20</sup>. Otras investigaciones, como las de Luis Cervera Vera (1981), Maldonado Nieto (1986), Martín García (1987), Sanz Serrano (1991) ó Palomero Páramo (1992) profundizaban o aclaraban documentalmente algunas lagunas sobre los sepulcros de la familia Lerma, la cruz procesional de Burgos o los avatares de la primera edición de la Varia<sup>21</sup>.

<sup>13</sup> F. J. Sánchez Cantón, *Los Arfe*, Madrid, 1920.

<sup>14</sup> J. B. Bury, “The stylistic term “plateresque””, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. XXXI, 1976, pp. 199-230 y C. Hernmarck, *Custodias procesionales de España*, Madrid, 1987, p. 40.

<sup>15</sup> M. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, 1947, L. I, pp. 381-384.

<sup>16</sup> N. Alonso Cortés, “Noticia de los Arfe”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, 1951, p.81. E. García Chico, “Documentos para la historia del arte en Castilla. Plateros del siglo XVI”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1962 pp. 53-55 y *Documentos para la Historia del Arte en Castilla. Plateros de los siglos XVI, XVII y XVIII*, Valladolid, 1963. También J. L. Barrio Moya, “El platero Juan de Arfe y Villafañe y el inventario de sus bienes”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, IX, 1966, pp. 1-9.

<sup>17</sup> M<sup>a</sup> J. Sanz Serrano, *Juan de Arfe Villafañe y la custodia de Sevilla*, Sevilla 1978. Fundamental para su estudio fue la comparación entre el texto escrito por Juan de Arfe sobre la Descripción de la traza...y la custodia de plata tal y como hoy se conserva. Más tarde, A. De la Cruz Vaquero y N. González González, *La custodia del Corpus de Ávila*, Ávila, 1993, analizaron la iconografía de la custodia de Ávila.

<sup>18</sup> J.C. Brasas Egido, *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980, pp. 139-141 y 150-153.

<sup>19</sup> J. M. Cruz Valdovinos, “La custodia del Museo de Santa Cruz de Toledo”, *Archivo Español de Arte* 1977, pp. 9-29 y “El platero Juan de Arfe Villafañe”, *Iberjoya*, 1983, pp. 3-22.

<sup>20</sup> A. Barrón García, “Juan de Arfe en Burgos”, *Burgense*, 35/1 (1994) 249-273, “Lesmes Fernández del Moral, platero y ensayador mayor”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIX-LX, 1995 5-36 y *La época dorada de la platería burgalesa*, Burgos, 1998, T.II, pp. 97-107.

<sup>21</sup> L. Cervera Vera, *La iglesia parroquial de San Pedro en Lerma*, Burgos, 1981, p. 51 y F. Martín, “La fuente y el aguamanil de Juan de Arfe”, *Archivo Español de Arte*, núm. 212, 1980, pp. 497-499 y “Relicarios y piezas de altar en la basílica del Monasterio de El Escorial”, *Reales Sitios*, 1984, pp. 29-36. M. T. Maldonado Nieto, “La cruz metropolitana de la catedral de Burgos y un nuevo aspecto en la obra de Juan de Arfe”, *Archivo Español de Arte*, núm. 235, 1986, pp. 304-319. M<sup>a</sup> J. Sanz Serrano, “Un dibujo casi inédito de Juan de Arfe”, *Laboratorio de Arte*, núm. 4, 1991, pp. 119-128. De J. Palomero Páramo pueden consultarse: “La platería en la catedral de Sevilla”, en *La catedral de Sevilla*, Sevilla,

Todos estos trabajos contribuyeron a que la figura de Juan de Arfe se difundiera dentro y fuera de nuestras fronteras y que Charles Oman, Santiago Alcolea, Carl Hernmarck, José Camón Aznar o Margarita Estella incluyesen comentarios generales o resúmenes sobre la vida y obra del platero en estudios de conjunto sobre platería, arquitectura o escultura hasta mediados de los años noventa<sup>22</sup>. Posteriormente, Cruz Valdovinos sintetizó su obra en un volumen sobre Las Artes Decorativas en España<sup>23</sup> y Herráez Ortega elaboró un apretado resumen sobre el estado de la cuestión en el catálogo de la exposición sobre la platería en la época de los Austrias<sup>24</sup>.

Los estudios más recientes que se han ocupado de Juan de Arfe se enmarcan en la celebración del IV Centenario de su muerte. Supusieron una valoración unánime y una puesta al día por parte de algunos historiadores españoles a partir de sus respectivos trabajos en torno al artífice, al tiempo que se ofrecía una panorámica sobre la platería de la época<sup>25</sup>.

A tenor de lo expuesto se deduce que la mayor parte de los estudiosos han centrado su investigación en la búsqueda de documentos y en el análisis de las piezas conservadas del artífice para tratar de profundizar en su biografía, trayectoria artística y análisis formal o iconográfico, campos todos ellos en los que se han logrado notables avances y en los que, casi sin excepción, se ha insistido en la categoría técnica y artística del artífice dentro del campo de la plata labrada y se han hecho algunas observaciones, no siempre unánimes, sobre sus escritos.

Pero, por lo que concierne a su faceta de tratadista, el estudio global más completo sobre su obra teórica es el de Bonet Correa en sus excelentes comentarios al *Quilatador* y a la *Varia Commensuración*<sup>26</sup>. Con notable acierto, el profesor Bonet señaló el talante humanista de Arfe, ejemplificado en su retrato (Fig. 1)<sup>27</sup>, profundizó en su concepción teórica del arte, comentó su conocimiento y su utilización de los tratados europeos y sugirió la influencia de algunos tratadistas en el conjunto de sus dibujos. Iniciaba así una importante vía de investigación sobre las fuentes artísticas de Arfe, que todavía no ha sido explorada en su totalidad. De forma más puntual, Marías y Bustamante afirmaron, con razón, que la *Varia* supera el carácter de tratado “pre-arquitectónico”

1985, pp. 575-675 y “Nuevos datos sobre el proceso editorial de la “*Varia Commensuración*”, de Juan de Arfe: La fe de erratas y la tirada inicial de los dos primeros libros”, Homenaje al profesor Hernández Perera, Madrid, 1992, pp. 887-890.

<sup>22</sup> CH. Oman, *The golden age of hispanic silver*, Londres, 1967, pp. XX-XXIII, XXVI y 25. S. Alcolea, “Orfebrería”, en *Artes decorativas en la España Cristiana*, Madrid, 1975, pp.197-198. J. Camón Aznar, *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, Madrid, 1987, pp. 516-518; en la p. 30 afirmó que De *varia commensuración* para la escultura y arquitectura era el ejemplo más acabado del arte plateresco. C. Hernmarck, *Custodias...*, pp. 25-26, 40-41, 51-55, 151-161. En cuanto a la voz “Arfe” en *Saur Allgemeines Künstler Lexicon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Munchen-Leipzig, 1992, pp.39-40. M. Estella, “Juan de Arfe (y Villafañe)”, en J. Turner edit., *The Dictionary of Art*, Londres, 1996, vol. 2, pp. 390-391

<sup>23</sup> J. M. Cruz Valdovinos, “Platería”, en *Las Artes Decorativas en España*, Madrid, 1999, pp. 511-610.

<sup>24</sup> M<sup>a</sup> V. Herráez Ortega, “Los Arfe: Teoría y praxis”, *La Platería en la época de los Austrias...*, pp. 91-110

<sup>25</sup> M<sup>a</sup> J. Sanz (ed.), *Jornadas. Centenario de la muerte de Juan de Arfe (1603-2003)*, Sevilla, 2003. También los comentarios de J. M. Cruz Valdovinos a la *Varia Commensuración* y a la custodia del Museo de Santa Cruz de Toledo, en el catálogo de la reciente exposición sobre *Corpus*, historia de una Presencia, Toledo, 2003, pp. 308-315. Las últimas exposiciones han contribuido también a dar a conocer algunas de sus obras entre el gran público.

<sup>26</sup> Nos referimos a la primera edición facsímil del *Quilatador*, Madrid, 1976 y a las dos primeras ediciones facsímiles de la *Varia Commensuración*, Madrid, 1974 y 1978 (Ediciones del Ministerio de Educación y Ciencia, con prólogos de A. Bonet Correa). Del mismo autor, *Figuras modelos e imágenes...*, pp. 37-104. También la Edición facsímil de *Albatros*, 1979, con prólogo de F. Íñiguez Almech.

<sup>27</sup> La importancia del retrato de Arfe ya la intuyó el Barón Davillier, que lo reprodujo en la portada de su libro *Recherches sur L'orfeverrie en Espagne au Moyen Age et la Renaissance*, París, 1879. A comienzos del siglo XX, Eugenio Lucas Villamil, pintor de cámara de don José Lázaro Galdiano lo incluyó en la decoración del vestíbulo de la planta noble del Palacio del Parque Florido, hoy sala IX del Museo Lázaro, en la alegoría de “Las artes reunidas”, junto a las figuras de Diego Velázquez, Miguel de Cervantes y Alonso Berruguete, como observó C. Saguar, “Eugenio Lucas Villamil, pintor de Cámara de don José Lázaro”, *Goya*, núms. 277-278, 2000, pp. 300-301 y 306-307.



Figura 1. De Varia..., Retrato de Juan de Arfe

de las Medidas del Romano de Diego de Sagredo. Bustamante insistió en el Clasicismo de los dibujos anatómicos y su conexión con Berruguete, Becerra y Durero y calificó a su autor como “el tratadista español de escultura más solvente de toda la Edad Moderna”<sup>28</sup>. Partiendo de los escritos de Bonet Correa, Sanz Serrano y García López han realizado algunos otros comentarios a la obra teórica de Arfe, añadiendo el segundo autor referencias a la utilización del método vasariano en el discurso teórico del platero<sup>29</sup>.

Por nuestra parte, a través de las investigaciones que venimos llevando a cabo desde hace varios años, hemos tratado de profundizar en el conocimiento del artífice desde nuevos puntos de vista para abordar su condición social y su personalidad y para demostrar la estrecha relación entre su obra teórica y práctica como aspectos complementarios e inseparables de su trayectoria vital y de su actividad profesional. También hemos intentado hacer una valoración de Juan de Arfe en el contexto social, religioso, cultural y artístico de su tiempo, y en el marco de la comitencia civil y religiosa de los grandes centros castellanos en que se desarrolló gran parte de su carrera artística, sobre todo Valladolid, Sevilla y la Corte madrileña<sup>30</sup>.

De esta forma, por lo que se refiere al hombre y a su carácter hemos podido comprobar su ascendencia hidalga y corroborar su talante humanista, a la manera de Berruguete. Además, mediante la confrontación de su inventario “post mortem” con otros documentos diversos relativos a pleitos por deudas, pagos embargos y dotes, hemos detectado también sus complejas relaciones familiares y el estimable potencial económico de él mismo y de su familia, frente a las opiniones tradicionalmente

<sup>28</sup> A. Bustamante, “El canon en la escultura española del siglo XVI” en *La visión del Mundo Clásico en el arte español*, Madrid, 1993, pp. 81-98. Las cuestiones y los dibujos sobre anatomía propuestos por Arfe no siempre fueron valorados de manera tan positiva. A. Hernández Morejón había indicado que aprendió escrupulosamente la osteología y que aprovechó bien en el estudio anatómico, pero J. Parada Santín, *Apuntes para la historia de la anatomía artística* calificó de “detestable”, y de “rutina antinatural y anticientífica” el concepto que Arfe tenía de la anatomía artística, aunque reconoció sus buenas proporciones “en las que sigue a Durero” y la claridad de sus escorzos y de sus dibujos.

<sup>29</sup> M<sup>a</sup> J. Sanz Serrano, “Aspectos teóricos de la obra literaria de Juan de Arfe”, *Actas del VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, I, Mérida, 1992, pp. 317-322 y D. García López, “De “platero” a “escultor y arquitecto de plata y oro”: Juan de Arfe y la teoría artística”, *Estudios de platería*. San Eloy 2002, Murcia, 2002, pp. 127-142.

admitidas. Así mismo, hemos revisado el contenido de su biblioteca confirmando la idoneidad de los libros para su formación teórica y para su utilización práctica en sus propios trabajos<sup>31</sup>.

En cuanto a su arte y a sus relaciones profesionales, hemos analizado su formación con su padre en Valladolid, en la vecindad de la nobleza y de la iglesia vallisoletana y en contacto directo con los talleres escultóricos más relevantes de la localidad, así como su rotunda predilección por las formas italianas y la adopción del Romanismo miguelangelesco de Gaspar Becerra, con preferencia al manierismo de Berruguete y frente al estilo de Juan de Juni, como el vehículo más directo y seguro de asumir el gusto artístico y los ideales de la Contrarreforma<sup>32</sup>.

También hemos comprobado el conocimiento y la influencia concreta de los tratadistas europeos y de algunos arquitectos y escultores españoles en sus propias piezas de plata y en los dibujos de la *Varia Commensuración*. Estas influencias se manifiestan ya en la escultura y relieves de la custodia de Ávila, pero también en algunos detalles estructurales de esta obra que muestran los primeros ensayos para introducir los órdenes de Serlio compaginándolos con la tradición reciente de la platería castellana ejemplificada en la generación de Antonio de Arfe<sup>33</sup>.

Pero su labor como tratadista de arte se desarrolla en Sevilla entre 1580 y 1587, al tiempo que madura su arquitectura, que, en nuestra opinión, va evolucionando desde un Renacimiento o Clasicismo ornamentado, con algunos rasgos manieristas, hacia un Clasicismo más abstracto inspirado en El Escorial. En cualquier caso, rechazamos el término “plateresco”, en su acepción de simple decoración epidérmica porque, incluso en su custodia de Ávila, su preocupación por plasmar las proporciones y los órdenes clásicos es patente.

El I Libro de la *Varia Commensuración* sobre Geometría se inspira básicamente en Euclides, a través de Zamorano, y en Serlio y Durero. Los modelos para los dibujos de anatomía del Libro II y para la figuración de relieves y bultos se toman de Berruguete y de Becerra, pero también de Durero y, excepcionalmente, de Pedro Rubiales<sup>34</sup>, evolucionando, por último, hacia un Clasicismo inspirado en Pompeyo Leoni y hacia un naturalismo acusado pero sin estridencias, es decir, atemperado por el decoro, acorde con las nuevas directrices de la Contrarreforma.

En el ámbito de la arquitectura y de los dibujos arquitectónicos, las influencias más destacadas del Libro IV proceden de Serlio, pero también de Vitrubio, Alberti, Vignola y Palladio, a veces vistos a través del Libro de Arquitectura o de la obra práctica del arquitecto Hernán Ruiz el Joven. El análisis de todas estas influencias nos ha llevado a una nueva y más completa valoración de algunas obras de plata de Juan de Arfe, y, especialmente, a la revalorización de la custodia de Sevilla que cobra ahora la máxima importancia por su forma perfecta, a la manera de Alberti, símbolo arquitectónico inspirado en el templete de San Pietro in Montorio de Bramante, máximo ejemplo de arquitectura contrarreformista labrada en plata, tanto por su programa iconográfico como por su decoración arquitectónica, y caso por completo excepcional y casi único en el panorama de la arquitectura española de la época<sup>35</sup>.

Resumiendo el papel que, creemos, le corresponde en el contexto de su tiempo, como tratadista de arquitectura y escultura y como arquitecto y escultor de oro y plata, concluimos lo siguiente.

<sup>30</sup> Aparte de todos los títulos que mencionaré a continuación, me remito a mi trabajo sobre Una nueva visión de Juan de Arfe y Villafañe: Relaciones, contactos e influencias, inédito

<sup>31</sup> M. C. Heredia Moreno, “Juan de Arfe y Villafañe entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera”, *Estudios de platería*. San Eloy 2004, Murcia, 2004, pp.197-210.

<sup>32</sup> M. C. Heredia Moreno, “Sobre las fuentes europeas de Juan de Arfe y Villafañe”, en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*, Madrid, 2005, pp. 301-318.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> M. C. Heredia Moreno, “Algunas cuestiones pendientes sobre las estampas de la *Varia Commensuración* y un posible dibujo inédito de Pedro Rubiales”, *De Arte*, núm. 4, 2005, pp. 63-74

<sup>35</sup> M. C. Heredia Moreno, “Juan de Arfe y Villafañe y Sebastiano Serlio”, *Archivo Español de Arte*, núm. 304, 2003, pp. 371-388 y “Sobre las fuentes artísticas...”

En el ámbito de la arquitectura, su *Varia Commensuración* puede incluirse en la tradición de Vitruvio y Alberti, pero sobrepasa el estado “prearquitectónico” definido por Marías y Bustamante para las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo y se constituye en el primer tratado arquitectónico del siglo XVI, hecho por un artista castellano, editado en España.

Además añade el conocimiento profundo de los órdenes de Serlio y el sentido práctico de sus comentarios concisos y sus ilustraciones claras, que el platero incorpora en gran número acudiendo también al ejemplo de Vignola y de Hernán Ruiz el Joven para asumir algunas novedades ignoradas por los anteriores. En consecuencia, su arquitectura deja atrás el estilo plateresco, denominación que rechazamos incluso para su primera obra, la custodia de Ávila, pese a su utilización en ella del balaustre que, por cierto, es la única vez que aparece en su obra práctica, y la usa como variante del orden compuesto, aprovechando la libertad que éste permite y que, en todo caso, tendríamos que calificar de licencia manierista, igual que el uso de los soportes antropomórficos –o términos– a la manera de Serlio.

Por otra parte, aunque en el texto de la *Varia* no hay menciones explícitas al uso modal de los órdenes, estimamos que Arfe lo tiene en cuenta, por ejemplo, al eliminar el dórico y el toscano en las custodias de asiento, prefiriendo, en cambio, el jónico y el corintio para los cuerpos primero y segundo, donde habitualmente se introduce el expositor con la Forma consagrada. De esta manera, el cuerpo que la cobija adquiere el simbolismo mariano adecuado a un tabernáculo que alberga en su interior el cuerpo de Cristo.

En cuanto a su decoración arquitectónica, estimamos que refleja el sentir de la Iglesia de la Contrarreforma y que recoge el repertorio introducido por Becerra en el retablo de Astorga. Por ello consideramos que los términos que mejor definen su arquitectura, especialmente la custodia de Sevilla, serían los de “Clasicismo ornamentado”, si bien, a partir de ella, Arfe somete su arquitectura a un progresivo despojo de dicho ornamento llegando a la sobriedad final de los relicarios escurialenses como reflejo de las estructuras de Juan de Herrera.

Por lo que concierne a las proporciones del cuerpo humano, lo más significativo es la superación del canon de Vigarny recogido por Diego de Sagredo en su tratado, para adoptar de nuevo la tradición clásica ejemplificada en Vitruvio, mejorada por Miguel Ángel, introducida en España por Berruguete y Becerra e incorporada realmente en muchos de sus relieves y esculturas. Pero pese a su preocupación por la definición de un canon y por la representación objetiva del hombre, Arfe tiene también en cuenta las variables derivadas de los aspectos subjetivos de movimiento, escorzo y estabilidad para dar mayor veracidad a sus representaciones prácticas, si bien concluye afirmando que estos subjetivismos sólo se aprenden mediante la habilidad derivada de la observación personal del natural, es decir, de la propia experiencia. Lástima que no llegara a publicar su anunciado tratado sobre los escorzos donde habría profundizado en estos temas.

Por último, la localización de un anagrama en una de las estampas de la *Varia Commensuración* y la consiguiente atribución que hemos hecho al pintor extremeño Pedro Rubiales, así como el análisis de un manuscrito desconocido sobre el Libro II de la *Varia Commensuración* han abierto nuevas posibilidades de estudio sobre Juan de Arfe<sup>36</sup>.

Con todo ello hemos pretendido subrayar la categoría de Juan de Arfe como humanista y tratadista de arte y como arquitecto y escultor de la plata labrada, así como demostrar la importancia del Arte de la Platería castellana de la segunda mitad del quinientos y cómo su estudio puede contribuir al mejor conocimiento del arte contemporáneo y de la mentalidad de la época.

CARMEN HEREDIA MORENO  
Universidad de Alcalá

---

<sup>36</sup> M. C. Heredia Moreno, “Un manuscrito muy poco conocido de la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe”, *Goya*, núm. 311, 2006.