



**SUEÑO, UTOPIA Y DESENCANTO. CAYETANO GONZÁLEZ
GÓMEZ Y LA RECONSTRUCCIÓN DE LA CUSTODIA
PROCESIONAL DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA**

**DREAM, UTOPIA AND DISENCHANTMENT. CAYETANO
GONZÁLEZ GÓMEZ AND THE RECONSTRUCTION OF THE
PROCESSIONAL MONSTRANCE OF THE CATHEDRAL OF
MÁLAGA**

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ
Universidad de Málaga

Recibido: 26/09/2023 / Aceptado: 05/12/2023

RESUMEN

En 1957 la diócesis de Málaga decidió reconstruir la custodia y andas procesionales del Corpus desaparecidas en 1936. Al efecto se constituyó una comisión y se convocó un concurso nacional, adjudicándose a dos afamados talleres la reproducción exacta de las piezas. En los fondos de la Delegación Diocesana de Patrimonio se conservan cuatro espléndidos diseños inéditos realizados con este propósito por Cayetano González Gómez, máximo representante de la platería sevillana del siglo XX, de origen malagueño. Aunque no llegaron a realizarse, su extraordinaria calidad plástica intrínseca permite entenderlos como una interesante reflexión creativa sobre la versatilidad del ornamento y el papel parlante de la iconografía, aplicados a una tipología secular de tanta fortuna en la platería española.

Palabras clave: Diseño, Platería, Eclecticismo, Regionalismo, Málaga.

ABSTRACT

In 1957, the diocese of Malaga decided to rebuild the monstrance and processional litters of the Corpus Christi, which had disappeared in 1936. For this purpose, a commission was set up and called a national contest, awarding two famous workshops the exact reproduction of the pieces. Four splendid unpublished designs made for this purpose by Cayetano González Gómez, the greatest representative of 20th-century Sevillian silverware, born in Malaga, are preserved in the funds of the Diocesan Heritage Delegation. Although they were never materialized, their extraordinary intrinsic plastic quality makes it possible to understand them as an interesting creative reflection on the versatility of ornament and the speaking role of iconography, applied to a secular typology of such success in Spanish silverware.

Keywords: Design, Silverware, Eclecticism, Regionalism, Malaga.

Aún sonando a paradoja, las adversidades activan la génesis patrimonial o cuanto menos estimulan la creación artística en situaciones excepcionales. Sobre todo, cuando las intenciones promotoras o las propuestas no pasan del papel por variopintos ‘accidentes’, ya sea de índole estética, política, personal o económica. El diseño, el modelo y el proyecto adquieren entonces protagonismo máximo como ejercicio aislado de ideación o desiderátum, en calidad de vestigio y testimonio material casi único de lo que pudo haber sido y no fue. Las masivas destrucciones de bienes muebles e inmuebles eclesiásticos sufridas por el Patrimonio Histórico español entre 1931-1939 y la imperiosa necesidad de restituirlos brindaron un caldo de cultivo propicio a tales iniciativas.

En este contexto coexistieron en igualdad de condiciones el conservadurismo y la renovación, la reproducción y la originalidad, la improvisación y la planificación, la vulgaridad y la nobleza, la tradición y la vanguardia; eso sí con disparidad de resultados, vista la inanición cultural, la mediocridad artística reinante (salvo excepciones) y la precariedad de medios de la posguerra. El presente estudio reflexiona sobre ello, desde el estudio de caso de los proyectos inéditos del escultor y orfebre con vocación de arquitecto Cayetano González Gómez (1896-1975) para la reconstrucción de la custodia de la Catedral de Málaga

que, desgraciada y finalmente, no traspasaron el plano de la utopía¹. Su realización hubiera supuesto uno de los grandes hitos de la platería religiosa del siglo XX.

1. LA CATEDRAL DE MÁLAGA Y SUS CUSTODIAS HISTÓRICAS

Hasta 1936, la Catedral de Málaga poseyó dos custodias procesionales que fueron testigo y evidencia material de la magnificencia de un patrimonio mueble sensiblemente maltrecho desde esas aciagas fechas². Ambas piezas fueron cons-truidas junto a sus correspondientes andas de plata en sendos momentos: el último tercio del XVI y el primero del XIX, en connivencia con el auge y esplendor adquiridos antaño por las celebraciones del Corpus, hasta cotas ciertamente apo-teósicas³.

Así las cosas, el obispo Francisco Pacheco y Córdoba aparece como principal promotor de la custodia de asiento realizada en 1581 por el platero de Felipe II, Juan Rodríguez de Babia⁴. Por expreso deseo suyo, debía estar inspirada en la que Francisco Álvarez labrase para el Ayuntamiento de Madrid⁵ escasos años antes, entre 1573-1574⁶. Algo después el obispo requería del pintor italiano Cesare Arbassia la traza de las andas procesionales, cuya hechura acometía el platero malagueño Gregorio de Frías entre 1582-1583⁷.

La confianza del prelado en la capacidad artística del pintor de Saluzzo (embarcado por entonces en la primera fase de la pintura y dorado de la Capilla Mayor) debía ser tal, que en el memorial de condiciones impuestas al platero al contratar la obra de las “andas de plata para la custodia del santísimo sacramento de

1 Con nuestro profundo y sincero agradecimiento a Florencio Javier García Mogollón, Julia María Manteca Rey, José María de las Peñas Alabarce, Miguel Ángel Gamero Pérez, Susana Elena Rodríguez de Tembleque García y Alberto Jesús Palomo Cruz.

2 LLORDÉN SIMÓN, A., “Las dos grandes custodias de la Catedral malagueña. Notas y documentos para un estudio histórico-artístico”, *La Ciudad de Dios*, nº 165, 1953, pp. 539-569.

3 PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F.J., *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Diputación Provincial, 1985, pp. 50-69; RODRÍGUEZ MARÍN, F.J., “La festividad del Corpus Christi malagueño a través de su historia”, *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*, nº 9, 1997, pp. 117-137.

4 LLORDÉN SIMÓN, A., *art. cit.*, pp. 544-545.

5 MARTÍN GARCÍA, F.A., “La custodia del Corpus madrileño”, *Iberjoya. Revista de la Asociación Española de Joyeros, Plateros y Relojeros*, nº 4, 1982, pp. 47-53; CRUZ VALDOVINOS, J.M., “Francisco Álvarez. Andas (1565-1568). Custodia de Asiento (1573-1574)”, en *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid* (cát. exp.), Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, pp. 72-77.

6 VARELA HERVIAS, E., *La custodia procesional de la Muy Noble Villa de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1952, pp. 14, 19-20.

7 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*, Málaga, Universidad, 1997, p. 228.

la santa yglesia Catedral desta ciudad” no duda en conminarle a un estricto seguimiento de lo marcado “por la traça y debuxo que hizo Cessar Arbassia. Por orden de su s^a. Ilma., sin açeder en cosa alguna de la dha. traça y debuxo y si en algo eçediere y aunque diga que está muy bueno y conforme a buena obra, de lo tal en que eçediere no se le pague hechura alguna la qual dicha trassa y dibuxo está firmada de Diego Fernández Romero mayordomo de la Fábrica y del dho. Gregorio de Frías”⁸. Aunque las andas desaparecieron durante la ocupación francesa de Málaga entre 1810-1812 sin dejar rastro de su aspecto, no es difícil imaginar su correlación estilística con la “custodia en forma de andas” tipo tabernáculo de dos cuerpos de Juan Rodríguez de Babia⁹, cuya impronta en cambio sí que es perfectamente conocida gracias a la documentación fotográfica [fig. 1].

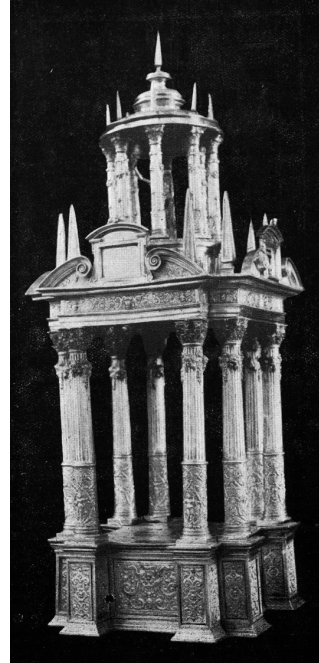


Fig. 1. Juan Rodríguez de Babia. *Custodia de asiento* (1581). Catedral (Málaga). Desaparecida en 1936. Fotografía: Legado Temboursy”. Diputación Provincial de Málaga.

Sobre un elevado basamento de planta cuadrada con paneles ornamentales cincelados se alzaba un primer cuerpo integrado por cuatro grandes fachadas o pórticos monumentales, flanqueados por columnas compuestas retalladas en el primer tercio de la caña y resto del fuste estriado con menuda decoración de guirnaldas. El entablamento con decoración de roleos y la cornisa descansaban sobre la estructura arquitectónica inferior, formando un solo cuerpo. Frontones curvos partidos con recuadros o cartelas centrales y volutas de cerramiento en los laterales verificaban la transición hacia el cuerpo superior, concebido en forma de ronda, tholos o templete circular, rematado por cupulín campaniforme que albergaba una delicada escultura de Cristo Resucitado en el interior. Chapiteles piramidales de inspiración herreriana jalonaban el perímetro superior de ambos

⁸ Archivo Histórico Provincial de Málaga (AHPM), Escribanía de Alonso de Valencia, leg. 592 (1582-1583), s/f. Vid. LLORDÉN SIMÓN, A., *Ensayo histórico-documental de los maestros plateros malagueños en los siglos XVI y XVII. Datos inéditos del Archivo de Protocolos para la Historia del Arte de la platería en la ciudad de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento, 1947, p. 50.

⁹ PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El platero Juan de Alfaro y Cuesta y las “Andas del Corpus” de la Catedral de las Palmas de Gran Canaria*, Sevilla: Moreno Artes Gráficas, 2015, pp. 29-30.

cuerpos, acentuando la declarada tendencia manierista del conjunto.

La custodia de Juan Rodríguez de Babia causó una interesante polémica sobre la interpretación ‘moralizada’ del grutesco que, en última instancia, remite a la discusión centrada en torno a la licitud, propiedad y decoro de dicho elemento vivida en el contexto cultural hispano durante la segunda mitad del Quinientos¹⁰. No en balde al encomendar al platero la ejecución de la obra, el obispo Pacheco le prevenía de los previsibles ‘riesgos’ de un repertorio decorativo e iconográfico que, a todas luces, no dejaba de ser pagano. Por eso mismo, le ordenaba salvaguardar la ‘moralidad’ y la función sacra de la pieza labrando “en el pedestal y friso y otras partes que convenga un brutesco cincelado galano sin rostros feos”¹¹, por lo demás fruto de las fantasías, bizarrías y extravagancias del “gusto romano”. Felipe de Guevara se había pronunciado negativamente sobre la cuestión en sus *Comentarios de la Pintura* escritos en 1560. En sintonía plena con la opinión de Vitruvio, el autor no duda en arremeter contra el capricho manierista al denunciar cómo en “nuestros tiempos han resucitado este género de Pintura las reliquias de las grutas de Roma antiguas, habiéndose en ellas hallado algunos exemplos, los quales la novedad ha extrañamente acariciado y acreditado, de suerte, que topáis con muchos que tienen por mayor felicidad hacer bien una máscara y un monstruo que una buena figura”¹².

Aun cuando la custodia de asiento sobrevivió a los franceses, la enajenación y expolio de las andas de Gregorio de Frías y la escasez de recursos por parte del Cabildo para reemplazarlas retrasaron hasta 1825 la construcción de unas nuevas para servir en la solemnidad del Corpus. El mecenazgo del racionero Francisco Monsalve y Monsalve y su hermana Josefa hizo posible el encargo a Rodrigo Pacheco. Su construcción se remataba en 1831 después de numerosas vicisitudes, siguiendo las pautas de un modelo de madera realizado conforme al diseño “que se halló más perfecto a el orden corintio para uniformarlo a la Arquitectura con que está edificada la misma Iglesia” Catedral¹³. En lugar de la custodia quinientista, el flamante conjunto sirvió de acomodo al ostensorio de plata dorada, perlas y piedras preciosas que el platero Bernardo Montiel García estaba labrando para

10 BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002, p. 122.

11 Archivo Histórico Provincial de Madrid (AHPM), Escribanía de Juan de la Torre, leg. 760 (1581), fol. 181. *Vid.* VARELA HERVIAS, E., *op. cit.*, p. 14 y LLORDÉN SIMÓN, A., *art. cit.*, p. 545.

12 GUEVARA, F. de, *Comentarios de la Pintura que escribió Don Felipe de Guevara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz*, Madrid, por Don Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788, p. 73. El manuscrito fue escrito en 1560 y no llegó a imprenta. Durante mucho tiempo se consideró perdido, hasta la publicación por Antonio Ponz de una copia de época encontrada en Plasencia.

13 LLORDÉN SIMÓN, A., *art. cit.*, p. 556.

la seo malagueña al otorgar su testamento en 1809, concluido por su sobrino Diego Rubio Montiel¹⁴ [fig. 2].



Fig. 2. Rodrigo Pacheco. *Andas procesionales del Corpus* (1825-1831); Bernardo Montiel. *Ostensorio* (1809). Catedral (Málaga). Desaparecidos en 1936. Fotografías: Legado Temboury”. Diputación Provincial de Málaga.

Las andas de Rodrigo Pacheco eran en realidad un tabernáculo argénteo, algo anodino en su resultado final, que verificaba una fría relectura historicista, en clave neoclásica, de los módulos y elementos ornamentales más significativos de la Catedral de Málaga, a la que se empeñaba a toda costa en recrear en un

14 SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *op. cit.*, p. 348.

pretendido ejercicio de unificación visual, analogía formal y correlación estilística entre la arquitectura en piedra y la arquitectura en plata. En sus proporciones y alzado general, el templete seguía la traza del “pórtico corintio con pedestal” de Giacomo Vignola, estriando los fustes de las columnas, reduciendo la altura de los basamentos y prescindiendo de las ménsulas de acanto en la clave de los arcos, aunque reproducía fielmente el cornisamento y la cornisa conforme a las directrices del arquitecto y tratadista italiano, plasmadas en la *Regola delle cinque ordini dell'architettura* (1562). Sobre los cuatro frontis se elevaba un cuerpo de coronación dominado por una cúpula semiesférica lisa sobre tambor, surcada por nervios exteriores y casetones en el interior¹⁵. En los ángulos de la cornisa alineados con los ejes de las columnas, sobre un pequeño antepecho, despuntaban esbeltas jarras con vistosos ramos de flores y espigas de plata. Una gran estatua de la Fe alzada sobre pedestal cilíndrico rebajado remataba la composición.

El ostensorio reflejaba una fidedigna asimilación de las propuestas neoclásicas. No obstante, también secundaba presupuestos compositivos de hondo predicamento en la platería cordobesa de la segunda mitad del XVIII, al mostrar un espectacular vástago corpóreo con un arcángel aupado sobre escabel de nubes y serafines en acción de sujetar el sol incandescente con el viril, proclamando así el triunfo de Cristo Sacramentado. El pie circular con salientes servía de apoyo a un cuerpo de alzado troncopiramidal, escoltado por las esculturas de los cuatro Evangelistas en la base.

2. RESTITUIR LA CUSTODIA. INTENCIÓN, INICIATIVA, PROMOCIÓN.

A principios de febrero de 1937 las tropas franquistas tomaron Málaga. De inmediato, se dieron los primeros pasos para ‘normalizar’ la vida religiosa dentro del nuevo orden que, al terminar la Guerra Civil, estuvo marcado por la sombra del Nacional-Catolicismo y la consolidación de la dictadura. El 17 de marzo, a primera hora de la mañana, se abrían las puertas de la Catedral para dejar paso al ritual de reconciliación con el templo tras las saqueos, destrozos y profanaciones sufridas por la seo durante los llamados “siete meses rojos”. En la homilía de la ceremonia, el obispo Balbino Santos Olivera se lamentaba de “las crueles consecuencias de la revolución en las personas y cosas consagradas a Dios e inmoladas por el poder del infierno y el odio iconoclasta de sus seguidores”, congratulándose “del despertar del pueblo católico malagueño que, libre ya de la tiranía

15 TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*, Málaga, Ayuntamiento, 1954, pp. 368-369.

anticristiana, vuelve a la vida espiritual”¹⁶.

Aunque la reconstrucción de la custodia del Corpus estaba en mente desde su desaparición, otros objetivos prioritarios demandaban la atención inexorable de la cúpula diocesana malagueña ante el desolador panorama reinante. Con todo, a principios de los años cuarenta se puso en marcha una campaña de recogida de donativos y joyas para esta finalidad con nutrida participación de los fieles, según recoge el *Boletín Oficial del Obispado de Málaga*¹⁷.

Sin embargo, el feliz ‘imprevisto’ que supuso en agosto de 1941 la concesión de la coronación canónica a la imagen de la Patrona de Málaga y su diócesis, Santa María de la Victoria, por parte de la Santa Sede hubo de repercutir negativa y ‘necesariamente’ en la cuestación para la custodia, por cuanto se abrió otro frente de hondo calado popular que requería de la generosidad de la ciudad. Así lo hacía notar el obispo al anunciar el acontecimiento, apostillando que “La nueva corona que ha de ceñir las sienes de la Señora, tiene que ser riquísima por su materia, artística por su estructura, y expresiva por su místico simbolismo. Todo lo cual requiere tiempo y trabajos de preparación, recursos económicos, elementos varios que decididamente colaboren. [...] Desprendeos, una vez más y con generoso sacrificio, de alguna de vuestras alhajas o de algunas de vuestras monedas para tejer y fabricar una corona digna de tal Soberana y del pueblo vasallo que se la ofrenda”¹⁸.

Lo cierto es que, entre unos factores y otros, la recaudación para la custodia no alcanzaba ni por asomo el montante necesario para que una empresa de tamaño envergadura pudiera cristalizar con la dignidad requerida. Durante casi dos décadas la celebración del Corpus discurrió bajo mínimos, valiéndose la procesión de un ostensorio portátil en manos del obispo o recurriendo a ‘artefactos’ un tanto controvertidos y de dudoso gusto. Es más, la improvisación e, incluso, la cutrez manifiesta por la carencia de medios de la Catedral fueron una constante en estas fechas, hasta el punto de llegar a una situación insostenible en junio de 1957. Las *Actas Capitulares* no ocultan la indignación de los capitulares por la solución chapucera con la que las andas procesionales se presentaban montadas en el interior del templo la misma víspera de la solemnidad: “El cabildo ha sido provocado por la carroza del Santísimo que ha de procesionar mañana, fiesta del Corpus. Tan antiestético es el dosel que se ha colocado que el Señor Prefecto de

16 *Boinas Rojas. Diario tradicionalista*, año I, nº 33, Málaga, 18-03-1937, p. 6.

17 *Boletín Oficial del Obispado de Málaga*, año LXXIV, nº 2, febrero 1941, p. 177; *Ibidem*, nº 5, mayo 1941, p. 367.

18 SANTOS OLIVERA, B., “Alocución pastoral anunciando la Coronación Canónica de la Sagrada Imagen de Ntra. Sra. de la Victoria”, *Boletín Oficial del Obispado de Málaga*, año LXXIV, nº 12, noviembre 1941, pp. 735-737.

Ceremonias pregunta al Cabildo si no sería preferible, haciendo una epikeya, prescindir del dosel, aunque objetivamente se quebrante una norma litúrgica. El Cabildo opinó que no hay lugar a la epikeya y aprobó que la carroza del Corpus fuera sin templete ni dosel alguno”¹⁹.

El asunto había tocado fondo y los responsables eclesiásticos supieron reaccionar ante el dislate, convirtiéndolo en la inflexión que revertiría tan traumática situación. Ese mismo año se constituyó la “Comisión de Propaganda, Arte y Ejecución de una Custodia del Corpus de Málaga” presidida por el obispo, Ángel Herrera Oria; el canónigo magistral de la Catedral de Málaga, Francisco Carrillo Rubio; el Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, José Luis Estrada Segalerva; el escultor Adrián Risueño Gallardo, el arquitecto diocesano Enrique Atencia Molina y el Delegado de Bellas Artes, investigador y académico Juan Temboury Álvarez. En esta ocasión la suscripción abierta sí que logró alcanzar un éxito extraordinario, gracias al empeño y habilidad de Francisco Carrillo para liderar las gestiones de propaganda y publicitar la iniciativa mediante notas de prensa y octavillas informativas [fig. 3]. Tras una fase de captación de fondos y joyas junto a otros preparativos, en agosto de 1959 se convocaba el oportuno concurso nacional para materializar la nueva custodia y andas que, por fin, se estrenaban el 3 de junio de 1963²⁰.

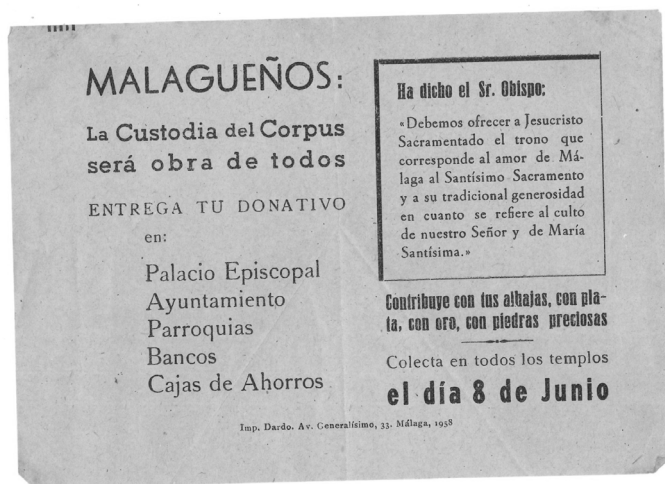


Fig. 3. Imprenta Dardo. Octavilla de la cuestación pro Custodia del Corpus (1958). Colección particular (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

¹⁹ Archivo Catedral de Málaga (ACM), *Actas Capitulares*, lib. 83 (1955-1960), fol. 43 v. Cabildo 19-06-1957.

²⁰ LLORDÉN SIMÓN, A., *Historia de Málaga. Anales del Cabildo eclesiástico malagueño*, Málaga, Colegio “Los Olivos”, 1988, pp. 1019-1020.

Como veremos, la primera decisión condicionó de modo irreversible la fortuna artística del proyecto. Lejos de apostar por otras posibilidades, la comisión cerró filas a favor del prurito arqueológico más radical, al convenirse en reproducir, lo más exactamente posible, el conjunto decimonónico integrado por las andas de Rodrigo Pacheco y el ostensorio de Bernardo Montiel. Para tal propósito, fueron claves las fotografías del archivo de Juan Temboury Álvarez²¹.

A instancias del arquitecto Enrique Atencia Molina se determinó hacer un proyecto de la nueva custodia. La intención era que sirviera de base para elegir el modelo a realizar. En este sentido, los obradores de platería religiosa o artistas interesados presentarían unos diseños a escala que permitiesen calibrar previamente su grado de aproximación a las piezas que debían replicarse fielmente. Asimismo, se exigiría al taller responsable la ejecución de una maqueta en madera a escala real, con el fin de poder apreciar todos los detalles que escapasen a la contemplación del dibujo y corregir aquellos que en el volumen general se estimase modificar²². Eso sí, el acendrado conservadurismo de los promotores supeditaba (por no decir condenaba) el resultado del certamen al más puro servilismo, donde la originalidad y la creatividad brillarían por su ausencia.

Al llamamiento respondieron seis establecimientos especializados en arte sacro. Haciendo gala de un criterio salomónico a todas luces, la comisión resolvió encargar la construcción del templete a los madrileños Talleres de Arte Granda y al obrador sevillano de Manuel Seco Velasco la del ostensorio, cuyo modelo para su fundición a cera perdida en plata acometió el escultor, pintor, escritor y catedrático de Bellas Artes Antonio Cano Correa (1909-2009). Un análisis del contexto histórico de la época permite advertir que la elección estuvo claramente condicionada por el inmenso prestigio que Granda y Seco habían cosechado en la ciudad desde hacía años. No en balde, de sus dependencias habían salido las preseas para la coronación canónica de la Virgen de la Victoria en 1943²³, por no hablar de algunas de las piezas más emblemáticas, carismáticas y sobresalientes de la Semana Santa de Málaga que, igualmente, estaba reconstruyéndose por

21 Hoy forma parte del “Legado Temboury”, perteneciente a la Diputación Provincial de Málaga. Vid. SARRIA FERNÁNDEZ, C., “Vivir el patrimonio: Juan Temboury Álvarez (1899-1965). Entre la ciencia teórica y la erudición”, *Norba. Revista de Arte*, nº 40, 2020, pp. 243-262.

22 ATENCIA MOLINA, E., “Datos históricos sobre las andas y custodia de la Catedral”, *Jábega*, nº 12, 1975, pp. 71-73.

23 En concreto, las coronas de oro de la Virgen y el Niño Jesús y el cetro de la imagen mariana, diseñadas por Félix Granda Buylla, fundador y director de los Talleres de Arte, bajo la supervisión y asesoramiento de Juan Temboury Álvarez. Vid. SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *Santa María de la Victoria. La construcción de la imagen icónica de la Patrona de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento-Real Hermandad de Santa María de la Victoria, 2021, pp. 75-80.

entonces²⁴.

Parece evidente que este factor debió pesar (y mucho) a la hora de no tener en cuenta a otros artífices, por muy acreditada que fuese su labor. Sin embargo, tampoco debe olvidarse que no todos los participantes estaban dispuestos a aceptar el verse anulados en sus capacidades y aptitudes artísticas para actuar de meros copistas. En este punto de la historia entra en escena la que, quizás, sea la gran figura de la platería religiosa contemporánea en Andalucía: Cayetano González Gómez.

3. CAYETANO GONZÁLEZ GÓMEZ, ESCULTOR Y ARQUITECTO DE LA PLATA

Desde 2020 el Archivo Histórico Diocesano de Málaga viene impulsando la catalogación, inventario y puesta en valor de numerosos fondos documentales y gráficos pertenecientes a la Delegación Diocesana de Patrimonio y la Comisión Diocesana de Arte Sacro que permanecían dispersos o clasificados indiscriminadamente desde hacía décadas²⁵. El hallazgo de cuatro dibujos autógrafos e inéditos de Cayetano González Gómez para la custodia procesional del Corpus de Málaga ha sido una de las grandes ‘sorpresas’ (de las muchas) que habrá de deparar todavía este proceso²⁶.

Es más, la participación del artista en el concurso era totalmente desconocida hasta descubrirse los diseños, por cuanto la única información sobre el certamen era la ofrecida por el arquitecto Enrique Atencia Molina en un lacónico artículo publicado en los años setenta. Consecuentemente, estarían identificados hasta el momento cuatro de los seis talleres concurrentes, a la espera de nuevos datos que completen la terna. A los Talleres de Arte fundados y dirigidos por el sacerdote Félix Granda Buylla (1868-1954) y los de Manuel Seco Velasco (1903-1991) que reprodujeron el conjunto decimonónico, se sumarían Cayetano González Gómez y Ramón Sunyer Clará (1889-1963), cuyo dibujo para el ostensorio fue ofertado

24 Entre ellas, los tronos procesionales del Santo Sepulcro (1926-1927) y del Cristo de la Expiración (1939-1942), obras de Félix Granda y los tronos procesionales de Jesús de la Pasión (1946), Soledad del Sepulcro (1950) y Virgen de los Dolores de la Archicofradía de la Expiración (1946-1955), labrados por Manuel Seco Velasco.

25 Su catalogación está siendo realizada por José María de las Peñas Alabarce y Julia María Manteca Rey.

26 Archivo Histórico Diocesano de Málaga (AHDm). Sección: “Planero”, C-16, nº 428. Una copia enmarcada de los mismos se expone en las propias dependencias del Archivo. Los cuatro planos están firmados por el autor.

y vendido en 2015 en el comercio virtual de Arte²⁷.



Fig. 4. Cayetano González Gómez con su esposa e hijos. Colección particular (Sevilla).

Nacido en Málaga el 9 de diciembre de 1896, Cayetano González Gómez era hijo de padres sevillanos establecidos en la ciudad mediterránea por imperativo de las obligaciones profesionales del cabeza de familia como “vista de aduana”; esto es, el funcionario técnico aduanero responsable de permitir el embarque de las mercancías sujetas al pago de impuestos y aranceles en la aduana de importación. El matrimonio tuvo su residencia malagueña en las “Casas de Campos” situadas en la Plaza de la Merced. Allí vino al mundo el futuro artista; algo que él mismo recordaba con gracejo, pese a la obsesión de la historiografía hispalense por olvidarlo²⁸. En su ciudad natal cursaría los primeros

²⁷ Vid. <https://www.todocoleccion.net/arte-dibujos/proyecto-para-custodia-procesional-corpus-malaga-por-ramon-sunyer-x40618836>. El dibujo coloreado y realizado a lápiz, aguada y clarión fue adquirido el 10/02/2015 por 400 euros [Consulta: 16/07/2023].

²⁸ “Nací en Málaga, en la Plaza de la Merced, pisos llamados de Campos. Allí también nació Picasso, unos años antes que yo. Vine al mundo el 9 de diciembre de 1896. Tengo setenta y cinco años. Mi padre, Cayetano González Álvarez-Ossorio, era vista de aduanas, por lo cual, y estando destinado en Málaga, tuvo a bien escribir a la cigüeña (con letra cursiva bastante bonita, por cierto) y el pájaro me mandó a mí, para que mi papá escarmentara. Pero no lo conseguí, porque detrás de mí vinieron diez críos más. Mi madre, Rosa Gómez Pérez. Mis progenitores, de origen sevillano”. Vid. AMORES, F., “Don Cayetano González, otro meteco”, *ABC*, Sevilla, 31-03-1972, p. 8.

estudios, hasta que en 1906 contando ya diez años vino a vivir con su familia a la capital andaluza, donde contraerá matrimonio, nacerán sus hijos y permaneció hasta su fallecimiento el 2 de septiembre de 1975 [fig. 4]. Pero los lazos con Málaga no quedaron rotos, pues los períodos estivales retornaba a ella para pasarlos en un chalet del barrio de “Las Acacias”, propiedad de Carmen Risueño, tía del escultor Adrián Risueño Gallardo²⁹.

Su educación y pertenencia a una familia culta, acomodada, bien posicionada en la rígida sociedad sevillana y no menos bien relacionada con el entorno artístico y literario, facilitó y fomentó la profunda formación intelectual y aguilatada sensibilidad estética de Cayetano González. Tales cualidades personales se acrecentaron al trabajar con su tío y principal referente de la corriente regionalista, el arquitecto Aníbal González Álvarez-Ossorio (1876-1929), quien logró estimular las ya probadas dotes de dibujante del joven al contar con él como proyectista para sus empresas constructivas.

En 1913 Cayetano marchaba a Madrid para ingresar en la Escuela de Arquitectura, si bien cuatro años después decide abandonarla para regresar a Sevilla y trabajar intensamente como diseñador ornamentista a las órdenes de su tío, arquitecto director entre 1911-1926 de las obras de la Exposición Iberoamericana de 1929. La dimisión de Aníbal González de dicho cargo, le obliga a reinventarse a partir de 1927. Es entonces cuando orienta su faceta profesional hacia el campo de la platería religiosa tentado por el mercado potencial y emergente de las Hermandades, si bien alternando dicha actividad con la escultura y el proyecto arquitectónico³⁰.

Desde ese momento, el artista acometió una ingente producción marcada por una fuerte personalidad y versatilidad conceptual, destinada a las cofradías sevillanas y de otros lugares, así como a particulares, instituciones y estamentos eclesiásticos o civiles, sin olvidar incursiones en la proyectiva urbanística y la problemática del monumento público. El diseño y dirección artística del paso neogótico del Cristo de las Misericordias de la Hermandad de Santa Cruz (1922) y de los respiraderos neorrenacentistas del paso de la Virgen del Valle (1926) marcan punto de inflexión, al tiempo que de partida, en esta nueva etapa que lo consagran de inmediato con piezas de diseño y realización propia, como el paso de corte neobizantino o neopersa de la Virgen de la Concepción de la Hermandad del Silencio (1929-1930).

29 GARCÍA OLLOQUI, M^a.V., *Orfebrería sevillana: Cayetano González*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992, pp. 63 y 73.

30 *Ibidem*, pp. 61-71.



Fig. 5. Cayetano González Gómez. *Paso procesional de Jesús de la Pasión* (1940-1949). Colegiata del Divino Salvador (Sevilla). Fotografía: Archivo Hermandad.

Con todo, su obra maestra, sin parangón dentro y fuera de la ciudad de Sevilla, será el paso procesional (1940-1949) labrado en plata blanca y dorada con pormenores en oro y aplicaciones corpóreas de marfil para el hermoso Jesús Nazareno de la Pasión, obra de Juan Martínez Montañés³¹, “escultura recia y viril” que “goza sin embargo de las mayores delicadezas de línea y plástica” y “no admite comparación con nada porque nada hay que se le parezca”, en palabras del propio Cayetano González³². De ahí que las andas fuesen ideadas y definidas por el artista como “la peana que [...] servirá de pedestal a su grandeza”. El concepto de este conjunto responde en este caso al léxico barroco más puro, con concesiones al repertorio renacentista y, en menor medida, a otros estilos. Las sinuosas

31 SANZ SERRANO, M^a.J., “El ajuar de plata”, en *Sevilla penitente*, Sevilla, Editorial Gever, 1995, vol. 3, pp. 173-242, *vid.* p. 187 y RODA PEÑA, J., “De pedestal a su grandeza”. El paso procesional de Nuestro Padre Jesús de la Pasión”, en *Pasión. Historia y patrimonio artístico*, Sevilla, Archicofradía Sacramental de Pasión-Fundación Cajasol, 2019, pp. 219-235.

32 GONZÁLEZ GÓMEZ, C., “Descripción del paso de Ntro. Padre Jesús de la Pasión”, en *Florilegio dedicado a las nuevas andas procesionales de N. P. Jesús de la Pasión*, Sevilla, Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, 1943, pp. 7-10. *Vid.* <https://archicofradiadepasionarchivofrancisco.navarro.wordpress.com/2013/12/02/156-descripcion-del-paso-de-nuestro-padre-jesus-de-la-pasion-por-su-autor-el-orfebre-cayetano-gonzalez-1943/>. [Consulta: 14/07/2023].

superficies cubiertas de follajes y molduras se combinan con capillas monumentales, articuladas en trípticos coronados con poderosos frontones partidos y cornisamentos mixtilíneos, que alojan figuras exentas y grupos escultóricos compuestos a modo de auténticos *tableaux vivants* o cuadros escénicos, mientras que en las esquinas despuntan figuras de bulto redondo de mayor tamaño. La iconografía verifica un notable despliegue temático, oportunamente descrito y justificado por su creador, donde los asuntos de la Pasión y Glorificación de Cristo coexisten con los repertorios hagiográficos, marianos y eucarísticos, sin desdeñar los ‘imprescindibles’ vínculos con la Historia civil y religiosa de la ciudad.

4. ROMPER LAS REGLAS. CAYETANO GONZÁLEZ GÓMEZ Y LAS ALTERNATIVAS PROYECTUALES

Desde el primer instante de su andadura como orfebre, Cayetano González hizo gala de cualidades ‘carismáticas’ que devolvieron a la platería, en pleno siglo XX, la legítima y absoluta consideración de “arte” o, mejor dicho, de “escultura y arquitectura en oro y plata”, ya reivindicada por Juan de Arfe. Desde el punto de vista puramente técnico, Cayetano revolucionó la forma de abultar los metales nobles, extrayendo de ellos impactantes texturas, claroscuros y volumetrías olvidadas desde hacía mucho tiempo, para imprimirles riqueza, fuerza visual y osado relieve gracias a su impecable dibujo y la colaboración de oficiales procedentes de la forja en los comienzos del taller. Por otro lado, su estética innovadora trajo consigo la revisión, redefinición y nueva creación de modelos y tipos en la morfología y en la decoración de las piezas, sentando cátedra para la reformulación del lenguaje, función y significado de la platería religiosa contemporánea en el contexto hispalense y andaluz en general.

Pero, sin duda, el secreto de su éxito radica en el exhaustivo conocimiento y fluido dominio de los estilos históricos (tan presentes en la enseñanza de la arquitectura por entonces), a los que somete primeramente a una recuperación y, acto seguido, a un permanente y original eclecticismo con inteligencia, cohesión formal y sello propio. Así, lejos de hibridaciones no resueltas, vacuos historicismos o impostados pastiches el vocabulario formal de Cayetano González Gómez oscila desde el medievalismo neogótico a los orientalismos neobizantinos, islámicos, persas o mudéjares, sin prescindir obviamente del protorrenacimiento y, por supuesto, de lo barroco. La estrecha colaboración del artista con su tío Aníbal González al servicio del Regionalismo y la exaltada revalorización operada por este movimiento sobre los invariantes y referentes castizos de la arquitectura que

nutrirían el controvertido “estilo sevillano”³³, qué duda cabe, fueron capitales en la configuración de su poética aplicada a las artes suntuarias³⁴.

Pese a su impecable trayectoria de reconocidísimo orfebre, Cayetano González era un perfecto desconocido en Málaga al convocarse en 1959 el concurso para la ejecución de la custodia del Corpus. Sin embargo, ese mismo año había concluido una importante obra (a la postre, la única) en su ciudad natal de la mano de la Archicofradía Sacramental de Pasión³⁵.

En efecto, en abril de 1957 la corporación penitencial aprobó la adquisición de un busto de la Virgen Dolorosa datado en 1771, atribuido al escultor Antonio Asensio de la Cerda³⁶, al que se acopló un candelero para adaptarlo a la función procesional. La escultura procedía del oratorio privado de la familia de Joaquín Díaz Serrano, Cronista Oficial de Málaga, quien la había heredado de su tío, el conocido rapsoda y erudito Narciso Díaz de Escovar³⁷. Con esta iniciativa la Archicofradía no solamente enriquecía y prestigiaba el patrimonio escultórico de la ciudad con una talla histórica de probada antigüedad y belleza, sino también hacía lo propio al encomendar a Cayetano González el diseño y realización entre 1958-1959 del singular trono de plata, metal plateado y cobre plateado que, hasta 1988, sirvió de escabel argénteo a la Virgen del Amor Doloroso³⁸. Al dictado de su filosofía plástica, González procuró enriquecer conceptual y simbólicamente su obra incorporando un ciclo de apología mariana cuyo indiscutible referente era la propia imagen, en consonancia con la idiosincrasia estética que se quería alcanzar en íntima comunión con el carisma austero de la Hermandad.

El resultado fue una pieza originalísima. González planteaba una transposición de los tronos dieciochescos “de carrete” o “de garganta” que sirven de expositor de las imágenes en los retablos o camarines de las iglesias, adaptados y utilizados en épocas pretéritas por las Cofradías y Hermandades de Pasión de Málaga como andas procesionales³⁹. En su forma prístina, el conjunto respondía

33 VILLAR MOVELLÁN, A., *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979, pp. 204-207.

34 GARCÍA OLLOQUI, M^a.V., *op. cit.*, pp. 79-80; 83-85.

35 *Ibidem*, pp. 178-179 y 283.

36 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, Málaga, Fundación Málaga, 2023, pp. 231-238.

37 Archivo Archicofradía Sacramental de Pasión de Málaga (AASPM), *Libro de Actas* n^o 2 (1950-1969), fols. 63v.-64r., Junta de Gobierno 26-04-1957.

38 En esas fechas se emprendió la realización de un nuevo trono que permitiese el acople de un palio. Entre 2005-2007 el conjunto de Cayetano González fue sometido a un proceso de restauración y adaptación a nuevos usos. Sus piezas sirven actualmente de doble peana procesional reconvertible en andas eucarísticas, manifestador, peana de camarín y frontal de altar.

39 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El trono procesional en Málaga. Arquitectura y simbolismo*, Málaga, Ayuntamiento, 1996, p. 9.

a unos perfiles ondulantes de signo manierista en su traza arquitectónica y opulencia barroca en su ornamentación. Concebido como una estructura piramidal escalonada, el trono se articulaba en tres cuerpos decrecientes de planta octogonal que culminaban en la peana. El primero, a modo de moldurón perimetral de perfiles rectos, hacía las veces de plinto sobre el que gravita el resto de la estructura. El núcleo del cajillo contemplaba un cuerpo convexo, moldurado con resaltes y exornos piriformes que sirve de soporte a un alzado poligonal construido a base de entrantes y salientes y vertebrado por capillas.



Fig. 6. Cayetano González Gómez. *Diseño del trono de la Virgen del Amor Doloroso* (c. 1957). Colección Guillermo Domínguez Clavería (Sevilla). Perspectiva del trono (1958-1959) en los años sesenta por la Alameda de Málaga. Fotografías: Archivo Hermandad.

En este nivel de altura despuntaba el diseño arquitectónico propiamente dicho, utilizando un orden singular integrado por un robusto estípite bulboso, de canon achatado, rematado en una cabeza de querubín. Este detalle evidencia no sólo el llamado “orden seráfico” de inspiración en los tratados del Templo de Salomón, sino su conjugación y experimentación con aquellas caprichosas soluciones ornamentales llamadas “monstruosas”, tan difundidas por la literatura artística y especialmente por la obra de Philibert de l’Orme, entre otros. Voluminosos frontones partidos y curvos enlazan con un remate mixtilíneo que actúa de nexo entre ambos, sin dejar de evocar claramente motivos de tan honda raigambre en el Barroco andaluz como las “cabezas de tornillo” y las “orejas de cerdo” de Francisco Hurtado Izquierdo (1669-1725) en entornos tan señeros como el *Sancta Sanctorum* de la Cartuja de Granada. En cambio, los frisos y moldurones se ven invadidos por una frondosa ornamentación vegetal (granadas, piñas y otras

especies frutales y florales) de inspiración islámica, persa y bizantina esparcida como un tapiz con cualidad ‘orgánica’, decorativa y emblemática al mismo tiempo [fig. 7]. Los motivos decorativos encuentran réplica en las cartelas de plata con la Vida de la Virgen, cuyas escenas delimita la particular silueta curvilínea del moldurón vegetal superior⁴⁰.



Fig. 7. Cayetano González Gómez. *Peana procesional* acondicionada a partir de un fragmento original del trono de la Virgen del Amor Doloroso (1958-1959). Archicofradía Sacramental de Pasión (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

Una vez introducido en Málaga con esta gran obra, el interés del artista por hacerse con la ejecución de la custodia tuvo que ser inmenso, vistas las cuatro propuestas (cinco en realidad según veremos) elaboradas con este fin. Para tener suficientes garantías y evaluar la cualificación profesional de los candidatos, la comisión solamente requería unos dibujos que reprodujesen las piezas desaparecidas a partir de las fotografías. Sin embargo, el afán por ‘extralimitarse’ (superando la mera prueba de habilidad establecida en las bases del concurso y, en última instancia, cuestionando los criterios de los promotores) delata las intensas motivaciones que fluctuaban por sus pensamientos.

No se trataba solamente de ampliar fronteras comerciales en el escenario de la otra gran Semana Santa de Andalucía. También Málaga era su ciudad natal,

40 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y GONZÁLEZ TORRES, J. “1958-1982. Desarrollo cultural”, en *Amor Doloroso 1957-2007. Exposición conmemorativa*, Málaga, Archicofradía Sacramental de Pasión, 2007, pp. 9-11.

con la que se reencontraba los veranos y, por si fuera poco, ahora le brindaba la oportunidad de trazar y construir enteramente una gran custodia catedralicia. Es cierto que él mismo había ejecutado numerosas piezas importantes para la liturgia y el culto, desde lámparas a frontales de altar, sagrarios, ostensorios y algún que otro altar o retablo, pero no una custodia. Su única incursión en esta tipología había sido tan aislada como puntual, al limitarse a la definición de los detalles ornamentales de la monumental pieza diseñada por el arquitecto sevillano Aurelio Gómez Millán (1898-1991) para la Catedral de Jerez de la Frontera, cuya ejecución llevó a cabo Manuel Gabella Baeza entre 1951-1952⁴¹.

Para un artista consumado como Cayetano González, el reto de la custodia del Corpus de Málaga suponía hacer realidad la pieza, con mayúsculas, del arte de la platería: el “Templo rico, fabricado para gloria de Christo verdadero [...] del gran *Sancta Sanctorum* figurado” en palabras de Arfe; el sueño de todo “escultor y arquitecto de oro y plata”, en definitiva. Era demasiado, por eso mismo tenía que intentarlo sin reparar en medios ni esfuerzos. La solución era rebelarse unilateralmente contra las normas del concurso, con la esperanza de doblegar el inmovilismo arqueológico de la comisión, deslumbrándola con la excelencia de sus propuestas.

En virtud de esta premisa, los dibujos para la reconstrucción de la custodia de la Catedral de Málaga demuestran la solvencia de Cayetano González a la hora de realizar una imagen proyectual capaz de ofrecer a los promotores una impronta atractiva de la futura obra, sin dejar de ser una herramienta de trabajo especializada del ejercicio artístico efectuada exprofeso para su ejecución. Al proceder así, el artista rehabilitaba la consideración en clave humanista del *disegno* como instrumento característico de la cultura renacentista, cuya dimensión técnica



Fig. 8. Cayetano González Gómez. *Proyecto de ostensorio para el Corpus de Málaga* (c. 1959-1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

41 VELO GARCÍA, E. “La Custodia de la Iglesia”. *Vid.* <http://jerezintramuros.blogspot.com/2012/06/la-fiesta-delcorpus-es-una-solemnidad.html>. [Consulta: 08/09/2023].

permite separar el hecho creador expresado de forma gráfica de su materialización⁴². Salta a la vista, pues, la importancia dada al dibujo por Cayetano González como base para la captura de una idea y la definición de un proyecto, con el auxilio de un amplio y diverso léxico de variopinta procedencia, pero también con aportes de cosecha particular.

De entrada, el diseño del ostensorio [fig. 8] apunta maneras en cuanto supone una versión sensiblemente mejorada de la obra de Bernardo Montiel. Sin alterar la impronta Cayetano abandona la simplicidad de líneas y el minimalismo decorativo, proponiendo mayor plasticidad y detallismo en el tratamiento técnico de los elementos escultóricos. Igual sucede con el tupido y ecléctico repertorio ornamental que recubre las superficies, combinando las cabezas de querubín con los roleos e incluso frisos de cardina, redundando en un mayor impacto visual y de riqueza del conjunto. El cerco de nubes y los rayos planos y lisos del sol ceden el testigo a un anillo de serafines del que nace la ráfaga incandescente, con alternancia de haces flamígeros biselados y elegantes floraciones lanceoladas. Del mismo modo corrige, estilizándolas, las proporciones del basamento a la par que secuencia la cadencia del pie con el recurso a su característico molduraje barroco a base de potentes ingletes curvos con volutas, ces y tornapuntas.

Los otros tres planos reflejan cuatro posibilidades diversas para reconstruir las andas del Corpus en una escala de menor a mayor enjundia. El primero ostenta la solución ‘elemental’ o primaria [fig. 9]. Cayetano resuelve con ingenio dos aspectos claves: cumplir escrupulosamente con el requerimiento de la comisión y cuestionarlo, acto seguido, dándole una respuesta alternativa con sello propio. En la mitad derecha, conforme al deseo de los promotores, reproduce con máxima fidelidad y rigor arquitectónico el



Fig. 9. Cayetano González Gómez. *Proyecto de templo para el Corpus de Málaga* (c. 1959-1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

42 CABEZAS GELABERT, L., *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar (en torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Madrid, Cátedra, 2008, pp. 120-122.

templete de Rodrigo Pacheco en su insípida desnudez formal. En cambio, al lado izquierdo ofrece la visión (y su versión) de esa misma arquitectura totalmente ‘transfigurada’, por mor del exquisito derroche ornamental que la recubre. Son significativas al respecto las variaciones introducidas en el orden mayor (columnas corintias por columnas de fuste retallado) y el orden menor (pilastras toscanas por pilastras “figuradas” con capitel jónico), al igual que la ubicación de grandes medios puntos con relieves historiados en el arranque de los plementos de la cúpula.

La progresión en la complejidad estructural, ornamental, iconográfica y escultórica salta a la palestra en el segundo dibujo datado en 1960⁴³, ya con un proyecto unificado y completamente personal de la custodia y el templete [fig. 10]. Supone un ejercicio de conciliación (hasta cierto punto ‘diplomático’) entre las piezas destruidas y las de nueva hechura, en esa crítica a la copia servil con la que el artista había entrado en conflicto desde el primer instante. El conjunto no oculta su afinidad y aparente continuismo con el que se pretendía replicar si bien, superada la primera impresión, se advierte un inequívoco e irreversible distanciamiento del mismo.

Las proporciones del templete se hacen mucho más esbeltas; en la parte inferior tanto por el módulo de las columnas como por la incorporación de un potente basamento con relieves y figuras en hornacinas, mientras que el peralte de la cúpula y la adición de una linterna con cúpula calada en forma de edículo o tabernáculo hace lo propio en la zona superior. Es particularmente sugestivo el grado de

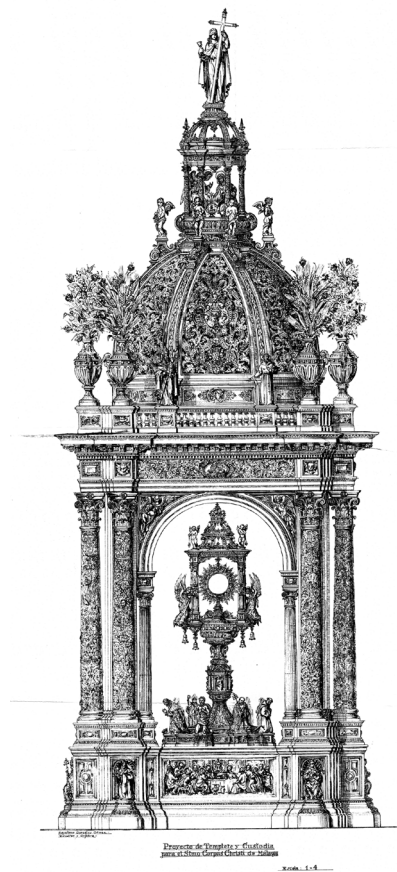


Fig. 10. Cayetano González Gómez. *Proyecto de templete y custodia para el Corpus de Málaga* (1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

43 La fecha aparece al lado izquierdo del dibujo, inscrita en una cartela del fuste de la segunda columna.

perfeccionamiento de esta segunda propuesta sobre la primera. En el orden mayor retoma las columnas retalladas con estilizados capiteles corintios y la turgente ornamentación propia de ese característico y “rico barroco ecléctico” de impulso regionalista, tan suyo⁴⁴, sin dejar de trazar un puente con el experimentalismo de Leonardo de Figueroa (1654-1730) y otros arquitectos del barroco hispalense. En el orden menor emplea columnas corintias estriadas y aboceladas.

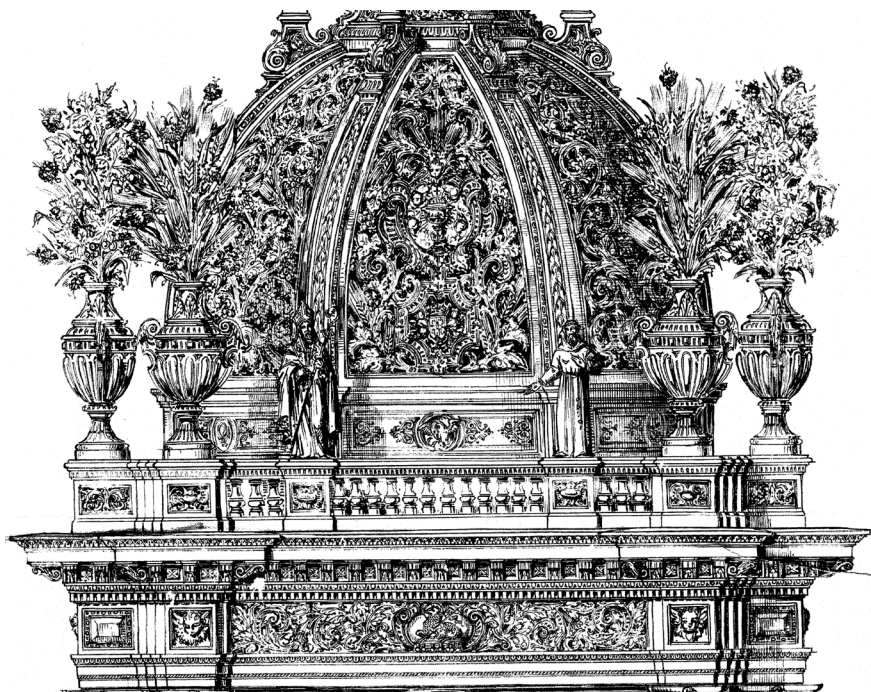


Fig. 11. Cayetano González Gómez. Detalle cuerpo superior proyecto de templete y custodia para el Corpus de Málaga (1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

El dibujo transmite a la perfección el tratamiento técnico previsto para el repertorio ornamental de las andas, especialmente en los plementos de la cúpula y los frisos [fig. 11]. En la línea del paso de Jesús de la Pasión interactúan superficies cinceladas con delicadeza frente a grandes paños que imitan el efecto de una tupida malla, bordada profusamente a base de abultados motivos fitomorfos, antropomorfos y figurativos (animales y símbolos eucarísticos) esparcidos sobre fondos calados de intenso claroscuro y emotiva plasticidad.

44 GARCÍA OLLOQUI, M^a.V., *op. cit.*, pp. 143 y 186.

La custodia viene a ser una sugestiva y ecléctica relectura de los ostensorios y relicarios arquitectónicos tan prodigados en la platería española de la segunda mitad del Quinientos, aunque con especial recuerdo a las antológicas piezas de Francisco de Alfaro en el contexto hispalense. Una poderosa manzana, en forma de templete de planta cuadrada con columnas pareadas de orden toscano en las esquinas, alza el elegante edículo con el viril, adornado con campanillas y escoltado por dos querubines adorantes, en clara rememoración subjetiva del propiciatorio del Arca de la Alianza, enclave de la *Shekinah* o teofanía divina. En este punto conviene recordar la inclinación de Cayetano González a crear y dotar a sus obras de verdaderos conjuntos escultóricos puestos al servicio de la didáctica religiosa y convenientemente jerarquizados en función del papel que desempeñan en la lectura de la pieza, merced a su conocimiento de la hagiografía e iconografía sacra [fig. 12].

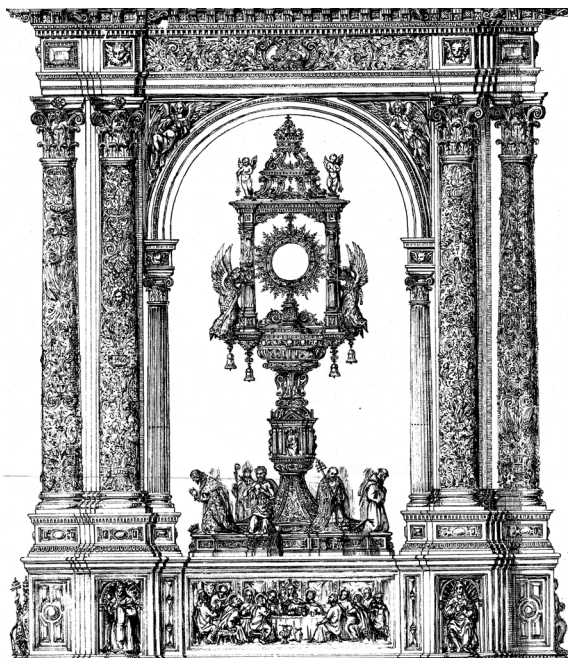


Fig. 12. Cayetano González Gómez. Detalle cuerpo inferior proyecto de templete y custodia para el Corpus de Málaga (1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

De esta manera, el pie octogonal de la custodia se enriquece en sentido plástico y discursivo, al ubicar en los ángulos esculturas corpóreas en plata de potente presencia y considerable canon, dedicadas a personajes hincados de rodillas que

se vuelven hacia el espectador invitándolo a participar de la adoración del Sacramento. Entre ellos San Jerónimo, cuya figura rinde tributo admirativo a Juan Martínez Montañés al recrear la antológica versión del alcalaíno para el Monasterio de San Isidoro del Campo, en Santiponce. Otras esculturas exentas se reparten por la balaustrada de las andas (son reconocibles San Agustín y San Francisco de Asís) y la linterna, rodeada de ángeles con espigas y racimos de uvas, coronada por la Fe (a imagen y semejanza de la obra decimonónica) y el grupo de la Encarnación (advocación titular de la Catedral de Málaga) en el interior del tabernáculo.

Pero Cayetano González fue a más todavía. Aunque la opción más cuidada a nivel de dibujo es la descrita (por cuanto representa su versión personal del conjunto destruido), es cierto que su afán por alcanzar la excelencia suma le indujo a presentar a la comisión su propuesta más arriesgada, en cuanto a ambiciosa y radicalmente diferente a lo que se pretendía. Se trataba de una custodia turriforme de tres cuerpos apeada sobre pronunciado basamento, que venía a homenajear a los grandes hitos históricos de la tipología desde el XVI, marcando una línea secuencial hacia una relectura llevada a cabo en el presente. Aún cuando el artista la define como “anteproyecto” por estar abocetada a grandes rasgos, es cierto que la calidad del trazo transmite a la perfección la impresión global y las particularidades del conjunto que, de haberse realizado, seguramente nos situaría frente a su otra gran obra maestra junto al referido paso de Jesús de la Pasión [Fig. 13].

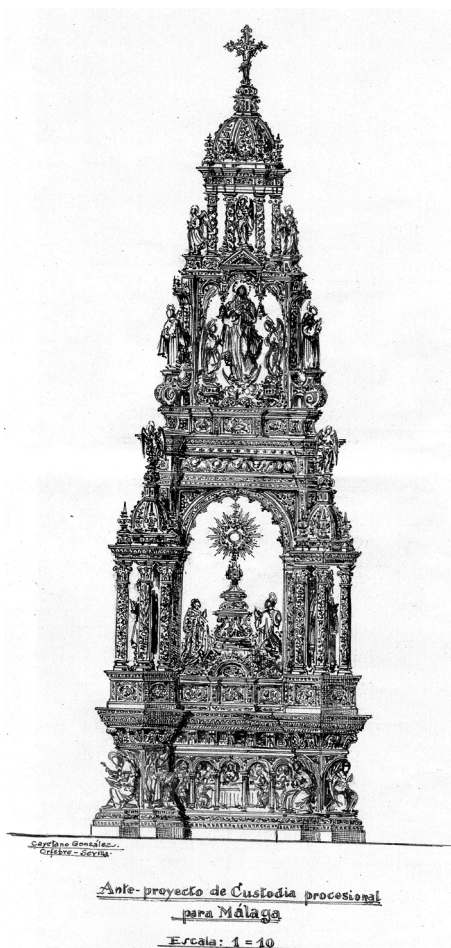


Fig. 13. Cayetano González Gómez. *Anteproyecto de custodia procesional para el Corpus de Málaga* (c. 1959-1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

La impronta general de esta utópica custodia para la Catedral de Málaga es claramente deudora de las realizadas por Juan de Arfe para las seos de Ávila (1571) y Sevilla (1580-1587) y, por supuesto, de la más próxima en el tiempo diseñada en clave regionalista por Aurelio Gómez Millán para el primer templo de Jerez de la Frontera (1951-1952)⁴⁵. Desde esta configuración genérica van sucediéndose otras citas, relecturas y reinterpretaciones propias en los sucesivos cuerpos. En su diseño prevalecen además otras dos constantes tradicionales: el protagonismo polivalente de la escultura⁴⁶ y el componente experimental inherente a la custodia como microarquitectura maravillosa e ilusoria que representa el triunfo de la imaginación, la utopía y la especulación proyectual⁴⁷.

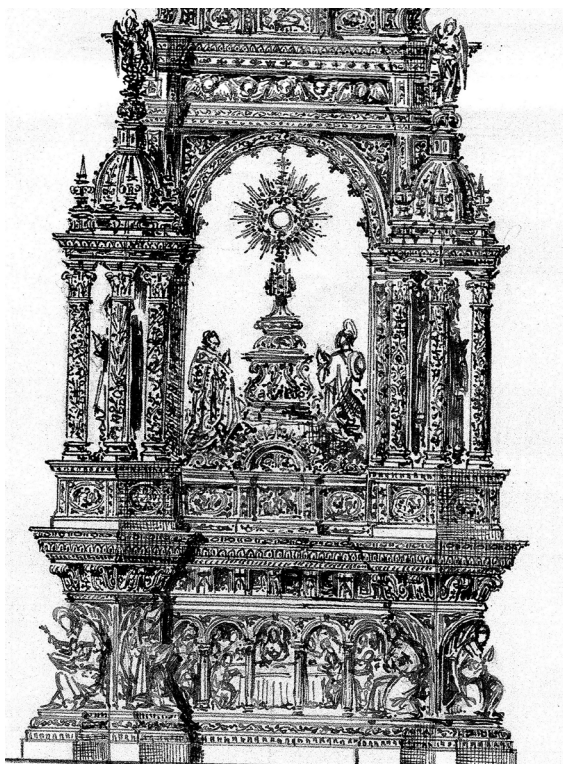


Fig. 14. Cayetano González Gómez. Detalle cuerpo inferior anteproyecto de custodia procesional para el Corpus de Málaga (c. 1959-1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

45 Como se recordará, en ella intervino Cayetano González como dibujante ornamentista.

46 HERNMARCK, K., *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 47-56.

47 SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., "Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible", *Boletín de Arte*, nº 16, 1995, pp. 139-158.

Así las cosas, el elevado zócalo presenta un pronunciado juego de entrantes y salientes que evoca y atempera el arranque de las custodias de Enrique de Arfe para las catedrales de Córdoba (1514-1518) y Toledo (1512-1524), incorporando arquerías y relieves entre la trama arquitectónica en contraste con las hornacinas para figuras en los contrafuertes angulares. El primer cuerpo remite a soluciones presentes en las custodias del museo de Cuenca procedente de Villaescusa de Haro (c. 1537) obra de Francisco Becerril y la Seo de Zaragoza (1537-1541) de Pedro Lamaison y Damián Forment; especialmente en las torres formadas en las esquinas sobre los contrafuertes inferiores y el arco central ornado con crestería y de gran apertura [fig. 14].

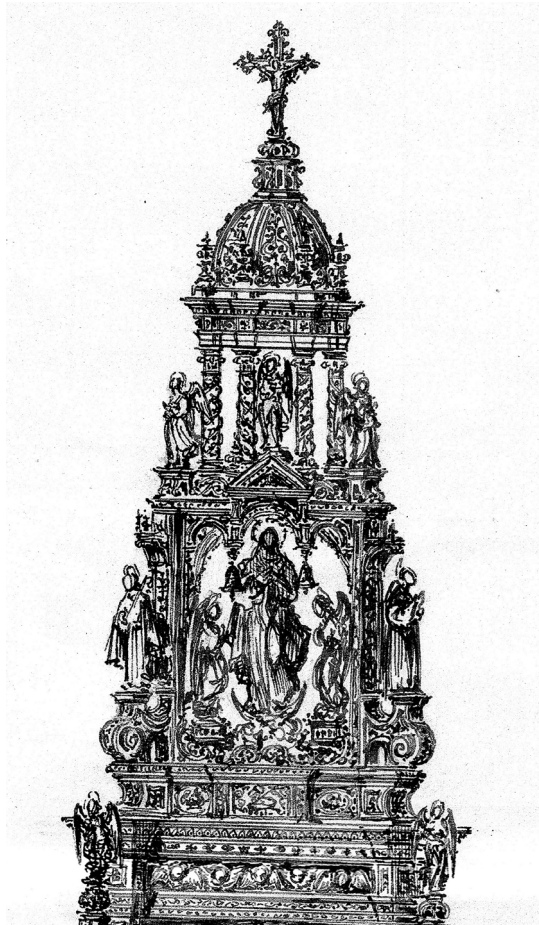


Fig. 15. Cayetano González Gómez. Detalle cuerpo superior anteproyecto de custodia procesional para el Corpus de Málaga (c. 1959-1960). Archivo Histórico Diocesano (Málaga). Fotografía: Archivo autor.

En el espacio interno de este primer cuerpo, Cayetano despliega un grupo escultórico donde reaparece un coro de personajes en torno a la custodia, similar a la exaltación o apoteosis del Sacramento dispuesta en la capilla frontal del paso de Jesús de la Pasión. Desde ahí, se acentúa el influjo de la producción propia en este proyecto [Fig. 15]. El segundo cuerpo configura un sinuoso edículo que recuerda los resaltes esquinales y los faroles de esta última obra, entroncando asimismo con los perfiles mixtilíneos del trono de la Virgen del Amor Doloroso. A un tema mariano está reservado precisamente el correspondiente edículo, con la Inmaculada venerada por los ángeles. El exhaustivo conocimiento de los estilos históricos y su innata capacidad como constructor de eclecticismos permite a Cayetano sugerir efectos ‘góticos’ con elementos plenamente renacentistas, cual sucede en las ‘agujas’ de las torretas angulares y también en el dosel o guardapolvo sobre la Inmaculada, al combinar arcos de medio punto con pinjantes y frontones triangulares recordando soluciones ya presentes en la mazonería de los retablos. Por su parte, el templete cimera es el elemento arquitectónico más marcadamente regionalista, recordando la colaboración de Cayetano González en proyectos de su tío Aníbal (Plaza de España) y de otros arquitectos como Juan Talavera y Heredia (1880-1960) que derivaron hacia esa corriente (edificio de Telefónica en Plaza Nueva)⁴⁸. La profusión de figuras esquineras de santos y ángeles en los tres cuerpos unifica visualmente el conjunto, al tiempo de refrendar la relevancia plástica y retórica de la escultura en la producción de un artista multidisciplinar como él.

5. CONCLUSIÓN

Por desgracia, Cayetano González no cumplió el sueño de hacer realidad la custodia procesional de la Catedral de Málaga. Visto lo visto, la comisión no estaba por la labor de salirse ni un milímetro del guión establecido. De ahí que la ilusión diese paso al desencanto y la decepción que, desde entonces y para siempre, distanciaron profesionalmente al artista de su ciudad natal. En cualquier caso la recuperación de sus diseños, tras décadas de ostracismo, ha vuelto a hacer brillar la labor de quien supo transmitir a sus obras un poso estético de excepcional variedad, en complicidad con unas propiedades discursivas nada frecuentes, redundando ambos componentes en una excepcional individualidad conceptual y formal. Las arduas y largas horas que el artista dedicó a la lectura de las fuentes iconográficas y al estudio de los repertorios decorativos le hicieron posible generar ese peculiar eclecticismo que, a pesar de decantarse abiertamente hacia

48 GARCÍA OLLOQUI, M^a.V., *op. cit.*, pp. 272, 314-315.

relecturas de la estética oriental y medieval cristianas, no renunció a otros lenguajes artísticos tradicionalmente cercanos a la cultura andaluza: el protorenacimiento y el barroco vernáculo.

Hay un dicho popular que reconoce en el Corpus Christi una de las jornadas más radiantes del año, pero el tránsito de una custodia anodina y otras circunstancias provocan que el cielo permanezca nublado *sine die* en Málaga.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORES, F., “Don Cayetano González, otro meteco”, *ABC*, Sevilla, 31-03-1972, p. 8.
- ATENCIÓN MOLINA, E., “Datos históricos sobre las andas y custodia de la Catedral”, *Jábega*, nº 12, 1975, pp. 71-73.
- BLÁZQUEZ MATEOS, E. y SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *Cesare Arbassia y la literatura artística del Renacimiento*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2002.
- CABEZAS GELABERT, L., *El dibujo como invención: idear, construir, dibujar (en torno al pensamiento gráfico de los tracistas españoles del siglo XVI)*, Madrid, Cátedra, 2008.
- CRUZ VALDOVINOS, J.M., “Francisco Álvarez. Andas (1565-1568). Custodia de Asiento (1573-1574)”, en *Valor y Lucimiento. Platería en la Comunidad de Madrid* (cát. exp.), Madrid, Comunidad de Madrid, 2005, pp. 72-77.
- GARCÍA OLLOQUI, M^a. V., *Orfebrería sevillana: Cayetano González*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1992, pp. 63 y 73.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, C., “Descripción del paso de Ntro. Padre Jesús de la Pasión”, en *Florilegio dedicado a las nuevas andas procesionales de N. P. Jesús de la Pasión*, Sevilla, Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, 1943, pp. 7-10.
- GUEVARA, F. de, *Comentarios de la Pintura que escribió Don Felipe de Guevara, Gentil-hombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de Don Antonio Ponz*, Madrid, por Don Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía, 1788.
- HERNMARCK, K., *Custodias procesionales en España*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987.
- LLORDÉN SIMÓN, A., *Ensayo histórico-documental de los maestros plateros malagueños en los siglos XVI y XVII. Datos inéditos del Archivo de*

- Protocolos para la Historia del Arte de la platería en la ciudad de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento, 1947.
- LLORDÉN SIMÓN, A., “Las dos grandes custodias de la Catedral malagueña. Notas y documentos para un estudio histórico-artístico”, *La Ciudad de Dios*, nº 165, 1953, pp. 539-569.
- LLORDÉN SIMÓN, A., *Historia de Málaga. Anales del Cabildo eclesiástico malagueño*, Málaga, Colegio “Los Olivos”, 1988.
- MARTÍN GARCÍA, F.A., “La custodia del Corpus madrileño”, *Iberjoya. Revista de la Asociación Española de Joyeros, Plateros y Relojeros*, nº 4, 1982, pp. 47-53.
- PALOMERO PÁRAMO, J.M., *El platero Juan de Alfaro y Cuesta y las “Andas del Corpus” de la Catedral de las Palmas de Gran Canaria*, Sevilla: Moreno Artes Gráficas, 2015
- PÉREZ DEL CAMPO, L. y QUINTANA TORET, F.J., *Fiestas barrocas en Málaga. Arte efímero e ideología en el siglo XVII*, Málaga, Diputación Provincial, 1985.
- RODA PEÑA, J., “‘De pedestal a su grandeza’. El paso procesional de Nuestro Padre Jesús de la Pasión”, en *Pasión. Historia y patrimonio artístico*, Sevilla, Archicofradía Sacramental de Pasión-Fundación Cajasol, 2019, pp. 219-235.
- RODRÍGUEZ MARÍN, F.J., “La festividad del Corpus Christi malagueño a través de su historia”, *Isla de Arriarán. Revista cultural y científica*, nº 9, 1997, pp. 117-137.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, R., *El Arte de la Platería en Málaga 1550-1800*, Málaga, Universidad, 1997.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., “Edificios de oro y plata. Las maquetas de una arquitectura imposible”, *Boletín de Arte*, nº 16, 1995, pp. 139-158.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *El trono procesional en Málaga. Arquitectura y simbolismo*, Málaga, Ayuntamiento, 1996.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A., *Santa María de la Victoria. La construcción de la imagen icónica de la Patrona de Málaga*, Málaga, Ayuntamiento-Real Hermandad de Santa María de la Victoria, 2021.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y GONZÁLEZ TORRES, J. “1958-1982. Desarrollo cultural”, en *Amor Doloroso 1957-2007. Exposición conmemorativa*, Málaga, Archicofradía Sacramental de Pasión, 2007, pp. 9-11.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, J.A. y RAMÍREZ GONZÁLEZ, S., *La impronta de una familia. Los Asensio de la Cerda, escultores en la Málaga del siglo XVIII*, Málaga, Fundación Málaga, 2023.
- SANZ SERRANO, M^a.J., “El ajuar de plata”, en *Sevilla penitente*, Sevilla,

- Editorial Gever, 1995, vol. 3, pp. 173-242.
- SARRIA FERNÁNDEZ, C., “Vivir el patrimonio: Juan Temboury Álvarez (1899-1965). Entre la ciencia teórica y la erudición”, *Norba. Revista de Arte*, nº 40, 2020, pp. 243-262.
- TEMBOURY ÁLVAREZ, J., *La orfebrería religiosa en Málaga. Ensayo de catalogación*, Málaga, Ayuntamiento, 1954.
- VARELA HERVIAS, E., *La custodia procesional de la Muy Noble Villa de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento, 1952.
- VELO GARCÍA, E. “La Custodia de la Iglesia”. *Vid.* <http://jerezintramuros.blogspot.com/2012/06/la-fiesta-delcorpus-es-una-solemnidad.html>. [Consulta: 08/09/2023]
- VILLAR MOVELLÁN, A., *Arquitectura del Regionalismo en Sevilla (1900-1935)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1979.

Juan Antonio Sánchez López

Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga
<https://orcid.org/0000-0002-3917-0766>
jasanchez@uma.es