

PLATERÍA RENACENTISTA SEVILLANA EN LA PROVINCIA DE BADAJOZ

POR ANTONIO J. SANTOS MÁRQUEZ

Cuando se echa una mirada sobre el panorama de la platería badajocense del siglo XVI es necesario tener en cuenta el importante papel de los plateros sevillanos que trabajaron en esta zona, los cuales produjeron obras de gran calidad. Entre ellos es necesario mencionar a la familia de los Ballesteros y a Francisco de Alfaro. Hemos recogido en este artículo varias piezas de origen sevillano, así como documentación referida a éstas y a otras obras, haciendo un completo estudio de todo ello.

When we have a look at the panarame of the silverwork in the province of Badajoz, during the sixteen century, we have to consider the main position of the sevilian silversmiths Working in this area, which produced pieces of a high quality. Among them we have to mention the Ballesteros' family and Francisco de Alfaro. So we collect in this paper several pieces and documents from sevilian origin, making of complete study of them.

La platería sevillana vivirá uno de los momentos más florecientes y de mayor repercusión para la historia de la orfebrería hispánica durante el siglo XVI. En esta centuria, la penetración del nuevo lenguaje renacentista se dejará sentir de forma prematura entre los orfebres sevillanos, gracias a la influencia italiana desde los inicios del siglo, al auge de la ciudad que en todos los sentidos provocara el Descubrimiento de América, y sobre todo a la abundancia material proveniente de las minas americanas que propiciará el asentamiento en Sevilla de un numeroso contingente de artífices foráneos. Todo ello provocará una elevada demanda y como consecuencia una importante producción que llevará a una difusión del arte de la platería más allá de los límites jurisdiccionales del Antiguo Reino de Sevilla, como queda constatado en las piezas sevillanas conservadas en otros lugares peninsulares y americanos. Ante este panorama, la provincia pacense no será una excepción en esta extensión del arte sevillano, como queda patente en otros campos artísticos, siendo quizás la orfebrería

la que tomará cierta relevancia, como se corrobora en el grupo de obras que actualmente conservan sobre todo las poblaciones limítrofes con Andalucía Occidental. Sin embargo, no será hasta mediados del siglo XVI, cuando podamos constatar con total seguridad la procedencia sevillana de un número relativamente importante de piezas, gracias a la apoyatura documental y a los punzones impresos en las mismas. Obras todas ellas de excelente calidad, en la que nos encontramos una verdadera evolución estilística, desde los postulados del Primer Renacimiento o Renacimiento de Transición hasta la transformación del Bajo Renacimiento en Manierismo en las postrimerías del siglo XVI. Dentro de este grupo de piezas renacentistas, donde lo que más abunda son cálices y portapaces, destacan algunas de gran trascendencia para la historia de la platería sevillana.

EL PRIMER RENACIMIENTO SEVILLANO

Del Primer Renacimiento Sevillano encontramos tres piezas en el sur pacense. Cronológicamente la más antigua que hemos hallado en estos templos, es el controvertido hostiario de la parroquia de Santa Catalina de Jerez de los Caballeros. La pieza en sí es bastante sencilla, destacando tan sólo la cenefa decorativa que recorre el cuerpo cilíndrico donde aparecen seres monstruosos y roleos vegetales. La controversia viene dada por los punzones que se registran en el reverso del basamento. Presenta tres improntas, de las que podemos concretar que uno de ellos pertenece al platero Hernando de Ballesteros el Viejo, apareciendo junto al punzón de la Giralda con la palabra Sevilla en su base, y de la lectura de la tercera marca se desprende el nombre de Juan Ruiz que ha sido relacionado por Cruz Valdovinos con Juan Ruiz “el Vandalino”¹. Su cronología es fácil de determinar gracias al punzón de la ciudad, que fue utilizado entre 1535 y 1550 aproximadamente², por lo que sí tenemos en cuenta la actividad en Sevilla de Ballesteros el Viejo a partir de 1544, su datación se ajustaría al último lustro de la primera mitad de la centuria³. Pero lo verdaderamente dificultoso, es delimitar cual de los dos punzones nominativos corresponde al fiel contraste y cual al autor de la pieza. Cristina Esteras adjudicaba la autoría a Ballesteros y el punzón de contrastía a Ruiz, mientras que Cruz Valdovinos afirmaba lo contrario ya que, según este autor, el platero toledano ejerció el cargo de marcador muy probablemente

1. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pág. 42-43.

2. SANZ, M. J.: “Punzones de la ciudad de Sevilla hasta finales del siglo XVI”, ob. cit. pág. 6, fig. 7-9, “Las primitivas marcas en la platería sevillana. Reflexiones sobre su significado”, *Laboratorio de Arte*, nº. 12, Sevilla, 1999, págs. 45-53; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos..* ob. cit., pág. LXXIII

3. GESTOSO, J.: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII*. Sevilla, 1899, t. II pág. 147. Además si tenemos en cuenta la posible autoría de Juan Ruiz el Vandalino, las fechas coinciden con su último periodo de actividad, ya que su muerte se produce hacia 1550, como recientemente ha sacado a la luz María Jesús Sanz. SANZ, M. J.: *La Custodia Procesional. Enrique de Arfe y su escuela*. Córdoba, 2000, pág. 74-75.

en 1549, fecha que por tanto sería la de su ejecución⁴. Esta última atribución, parece confirmarse ante la cercanía de los punzones de Ballesteros y de Sevilla, algo propio del marcador, aunque más complicado es poder corroborar la vinculación de la pieza al obrador de Juan Ruiz “el Vandalino”. La parquedad de las visitas pastorales realizadas por la Orden de Santiago a la ciudad de Jerez en 1550, unido a la falta de fondos de esta época en el archivo parroquial jerezano, nos restan la apoyatura documental necesaria para poder constatar este encargo⁵. Aunque no sería tampoco muy descabellado si tenemos en cuenta que en 1550, meses antes de su muerte, pedía un testimonio del peso que había tenido en el contraste la manzana de una cruz que había hecho para la villa de Zafra (Badajoz)⁶, lo que nos pone en la pista de ciertas relaciones laborales con el sur extremeño, y quizá la prueba de ello sería este bello ejemplar, que de confirmarse la autoría del mismo, sería el único rastro que nos queda del punzón que pudo utilizar el mejor representante del plateresco sevillano.

Sin embargo, esta píxide jerezana no muestra realmente la transición entre el Gótico Final y el Renacimiento de los obradores sevillanos, que si queda reflejado en un cáliz conservado en la parroquia de Fuentes de León (fig. 1). Por los punzones que aparecen en el interior de su peana podemos datarlo hacia 1555. Esto parece ser lo más lógico ante la presencia de la impronta perteneciente al marcador Diego de la Becerra y al modelo del punzón de la Giralda que utilizó este fiel contraste en los primeros años que ocupó dicho cargo⁷. Desgraciadamente la carencia de marca de autoría nos impide conocer el artífice de esta pieza. Realmente, si estuviéramos en lo cierto en cuanto a su cronología, el cáliz es bastante retardatario para las fórmulas platerescas que en la Sevilla del momento estaban plenamente establecidas. Sobre todo, su conservadurismo se deriva del planteamiento poligonal del astil enmarcando el nudo esférico achatado, dividido por arandelas en su centro y adornado con granos de café los casquetes resultantes, modelo que fue utilizado desde el primer tercio de la centuria, como se puede apreciar en ejemplares tan representativos como el cáliz conservado en la parroquia de Santa María de Carmona (Sevilla), el custodiado en la parroquia de La Campana (Sevilla) o los dos de la colección del Museo Victoria y Alberto de Londres; aunque tampoco es extraño encontrar este tipo en los años

4. ESTERAS, C.: *La plata en Jerez de los Caballeros*. Badajoz, 1985, pág. 3-6. SANZ, M. J.: “Firmas, Rúbricas y Marcas de una familia de plateros sevillanos. Los Ballesteros”, *Laboratorio de Arte*, nº 1, 1988, pág. 102-103; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos..* ob. cit., pág. 41-42.

5. Los problemas jurisdiccionales entre la Orden y el Obispado de Badajoz en Jerez de los Caballeros durante las visitas de 1550 y 1575, se hacen patente en la parquedad descriptiva de los templos parroquiales de la localidad debido a la negativa del obispado a realizarlas.

6. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos..* ob. cit., pág. 382.

7. Diego de la Becerra parece que alternó en dicho oficio con Pedro Ruiz entre 1554 y 1559, cronología que coincide con el punzón de la ciudad utilizado a partir de 1550 hasta 1568 aproximadamente, cuando los punzones comienzan a recoger la reforma de Hernán Ruiz. SANZ, M. J.: *La Orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, pág. 117, t. II, pág. 37 “Punzones...”, ob. cit., pág. 6-7, fig. 15-18, “Firmas, Rúbricas...”, ob. cit., pág. 102, 113, *El gremio de plateros sevillanos. 1344-1867*. Sevilla, 1991, pág. 39-47.

centrales de la centuria como es el caso del cáliz de la iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera (Cádiz) e incluso más tardíos como el de la Colegiata de Osuna (Sevilla), que según sus punzones puede fecharse hacia 1568⁸. Lo que muestra una mayor consonancia con el periodo cronológico en el que se labró, son la peana y la copa, esta última con las típicas costillas insinuando la rosa. La peana representa un buen ejemplo del modelo plateresco siguiendo una fórmula desvinculada de la herencia poligonal del medievo y optando por la planta circular con perfil convexo coronada por una gruesa corona de laurel que delimita el perímetro del gollete troncocónico superior que soporta el astil⁹. Además, su ornato está claramente emparentado con el quehacer de los orfebres sevillanos de mediados de la centuria. Las cartelas con motivos pasionarios entre parejas de gallones se pueden apreciar en gran cantidad de piezas de la época, y que vemos repetirse en el siguiente ejemplar de esta época que se conserva en la provincia.

Con el mismo marcaje de contrastía alusivo Diego de la Becerra y similar punzón de la ciudad de Sevilla se presenta el cáliz de la parroquia de Granja de Torrehermosa, realizado por tanto entre 1554 y 1559 (fig. 2). En este caso si podemos conocer el autor del mismo gracias a la marca de autoría, MAL/DONADO, que según Cruz Valdovinos perteneció a Andrés Maldonado, aunque su actividad se documenta a partir de 1576 por lo que somos tendentes a pensar que este punzón pueda ser una segunda variante del correspondiente a Juan Maldonado (fig. 3)¹⁰. Al igual que sucedía con el ejemplo anterior, nos encontramos también ciertos resabios goticistas, pero aquí se da el caso contrario, ya que es en la peana donde observamos el seguimiento de la tradición estrellada medieval. Esto se aprecia en la aparición de lóbulos planos sobre la base circular, que durante la primera mitad del siglo XVI se venía planteando en los cálices de esta platería, como podemos constatar en los mismos ejemplares sevillanos que expusimos en el caso anterior¹¹. El avance plateresco por tanto se plasma

8. OMAN, CH.: *The Golden Age of Hispanic Silver*, Londres, 1958, figs. 71-73; SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería sevillana de los siglos XIII al XVIII*. Sevilla, 1970, fig. 22; SANZ, M. J. *Catálogo de orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla, 1979, pág. 14. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: ob. cit.; pág. 27-28, fig. 17; pág. 38-39., fig. 21. MEJÍAS, M. J.: *Orfebrería Religiosa en Carmona*. Carmona (Sevilla), 2001, pág. 195-196.

9. Modelo que se repite en el conservado en la colegiata de Osuna, aunque este aún conserva los lóbulos de herencia gótica. SANZ, M. J.: *Ibidem.*; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Ibidem.*, págs. 27-28, fig. 17.

10. Punzón que también aparece recogido en un hostiario de San Miguel de Jerez de la Frontera (Cádiz), fechado hacia 1568, y Cruz Valdovinos atribuye a Andrés Maldonado, para diferenciarla de la utilizada por Juan Maldonado, aunque este no excluye que pueda ser una segunda variante de este último. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: ob. cit., pág. 44, 371. Aunque también hay que recordar que Andrés Maldonado tuvo relaciones comerciales con el segedano Francisco Gutiérrez en 1580, cronología muy tardía para el ejemplar que estamos tratando. TEJADA VIZUETE, F.: *Platería y plateros bajoextremeños*. Badajoz, 1998, pág. 78.

11. También ejemplares sevillanos que siguen este modelo de peana se conservan en las localidades onubenses de Manzanilla y Paterna del Campo. HEREDIA, C.: *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. I figs. 24-27., t. II págs. 145, 157-158.

en el planteamiento torneado del vástago, desprendiéndose del carácter poligonal goticista, y del nudo ovoide, junto con la copa cilíndrica con costillas en su base que también aparecían en el cáliz de Fuentes. La iconografía pasionista junto a los motivos florales de la peana, se vuelven a repetir, añadiéndose además los querubes entre guiraldas del nudo, lenguaje ornamental común de los cálices sevillanos de la primera mitad del siglo XVI.

LA OBRA DE LA FAMILIA DE LOS BALLESTEROS

El Pleno Renacimiento Sevillano está representado por uno de sus plateros más importantes, Hernando de Ballesteros, el Viejo (1544-+1579), cuya biografía y producción son bastante conocidas por los estudiosos de la platería española. Su obra en la provincia de Badajoz se hace patente gracias a su marca nominativa, apreciada anteriormente en el hostiario de Jerez de los Caballeros, y a las fuentes escritas¹². La primera pieza cronológicamente en la que aparece la marca de este platero es en el copón de la parroquia de Segura de León (fig. 4). Presenta marcaje original e inédito, en el que aparece otra vez como fiel contraste Diego de la Becerra y una nueva variante de la Giralda, todavía sin la reforma de Hernán Ruiz y muy similar a las anteriores, aunque sin las letras en su base alusivas al nombre de la ciudad, y cuya cronología podría establecerse entre 1554 y 1559, coincidiendo con el estilo plenamente renacentista de la pieza¹³. La marca de Hernando de Ballesteros el Viejo tampoco la reconocemos entre las diferentes variantes localizadas y presenta su nombre en dos líneas con sólo una ballesta, debajo y en diagonal (fig. 4)¹⁴.

La obra muestra tanto en estructura como en ornato un claro reflejo de lo más depurado del Renacimiento. La peana circular y de perfil escalonado y convexo, el astil torneado y abalaustrado, y la caja cilíndrica siguiendo el modelo de los hostiarios renacentistas, mantienen las pautas establecidas en los talleres sevillanos del tercer

12. Tanto las marcas que recogemos en nuestro trabajo como la referencia documental, creemos que pertenecen a este platero por razones cronológicas, ya que todas se encuadran en el tercer cuarto del siglo XVI, momento de máxima actividad de Ballesteros el Viejo, aunque quizás la última pueda corresponder a Ballesteros el Mozo.

13. Creemos que no pertenece al último año como contraste, 1568, año a partir del cual se establece la variante de la Giralda con la reforma de Hernán Ruiz, como así este mismo marcador utilizó en dicho año como se puede comprobar en el portapaz del Pilar de Zaragoza o en la custodia de Santa María de Yermo (Cantabria). SANZ, M. J.: *La orfebrería..* ob. cit., t. II, pág. 37, "Punzones..", ob. cit., pág. 7, fig. 16, 17, 18; "Firmas, Rúbricas...", ob. cit. pág. 102, 103; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos..* ob. cit., pág. LXXIV.

14. Marcas parecidas HERN/NANDO, aparecen en varias piezas como la cruz de altar de cristal de la catedral de Sevilla, la cruz procesional de Sanlúcar la Mayor y en el cáliz de Arcos de la Frontera, aunque ninguna de ellas presentan la ballesta en la parte inferior. SANZ, M. J.: "Punzones de la ciudad de Sevilla..", ob. cit., pág. 6-7, fig. 9, "Firmas, rúbricas y marcas de una familia de plateros sevillanos. Los Ballesteros", ob. cit., pág. 103.

cuarto del siglo XVI. Pero, sin duda, lo más destacable es su adorno, de exquisita factura, estilizada morfología y conseguida bicromía gracias al contraste entre los motivos bruñidos y el fondo rayado. En la peana se conjugan los querubes de alas extendidas y ramos de flores, con granos de café o cascabeles relevados y enmarcados. Mayor detenimiento en el diseño decorativo ofrece la caja cilíndrica, en la que aparecen cartelas rectangulares de cintas que reciben las efigies de los Evangelistas con sus atributos, sobre fondo picado, grabándose cabecillas de querubes en los rombos de lados curvos que resultan de la unión de unos festones planos y simétricos con frutos. El tema frutal aparece también en la tapadera donde alterna con temas pasionarios, muy propio de la iconografía plateresca, mientras en el segundo tramo cupuliforme se insinúa el calvario receptor de la cruz desaparecida por medio de calaveras. Pocos son los ejemplares similares al segureño, aunque podemos encontrar cierto parecido con uno conservado en la parroquia de Archidona (Málaga), aunque de estructura más arcaizante y de ornamentación que se acerca al repertorio manierista, o también con otro copón perteneciente a la parroquia de Guillena (Sevilla), que sigue las mismas pautas decorativas y formales en la peana y la copa¹⁵.

Quizás, también se deban a su taller una serie de portapaces que se guardan en varios templos bajadocenses. Las razones que nos llevan a esta atribución vienen dadas por la documentación consultada, ya que todas ellas son obras realizadas en cobre fundido a través de moldes y por consiguiente carentes de punzones. Si tenemos en cuenta el elevado número de portapaces similares repartidos por todo el amplio territorio de la antigua archidiócesis sevillana, e incluso en sus zonas colindantes, podemos intuir o deducir que sus moldes debieron ser realizados en los talleres catedralicios por encargo de algún prelado sevillano para suministrar de este tipo de piezas a las diferentes iglesias de su jurisdicción durante el tercer cuarto de siglo, periodo en el que estos talleres eran dirigidos por Hernando de Ballesteros el Viejo, que tras su muerte en 1579 sería sustituido por su hijo¹⁶. Esto parece ratificarse en el encargo de tres portapaces realizado en 1575 por el mayordomo de la parroquia de Calzadilla de los Barros (Badajoz) al platero de Sevilla Ballesteros, de los cuales se conserva uno en la actualidad¹⁷. Este ejemplar custodiado en Calzadilla, que Cristina Esteras había atribuido a los talleres llerenenses¹⁸, responde asimismo a uno de los modelos que se reproduce en muchos otros conservados en Andalucía Occidental, lo que vendría

15. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y OTROS: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. IV, pág. 254, fig. 253; TEMBOURY, J. *La orfebrería religiosa en Málaga*. Málaga, 1954, págs. 132-135; SÁNCHEZ-LAFUENTE, R.: *El arte de la platería en Málaga*. Málaga, 1997, págs. 181-182, cat. n.º 9.

16. Idea esgrimida por Cruz Valdovinos al comentar un modelo de portapaz de finales de la centuria. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...* ob. cit., págs. 315, 357-358.

17. A. H. N. Libros de Visita de la Orden de Santiago. 1112-C. Fol. 1095 vto. "...tres mill y quatrocie^o y çinquenta y un mrs. a Vallesteros platr^o de sevilla para la cuenta de tres portapases que trajo mayordomo para la dicha iglesia por mandato del prelado..." . En estos momentos aún está en activo, ya que años después, en 1577, reparará las Tablas Alfonsíes de la catedral. GESTOSO, J.: *Ensayo de un diccionario...* ob. cit., t. II pág. 147.

18. ESTERAS, C.: *El arte de la platería en Llerena*. Madrid, 1990, pág. 67, fig. 34.

a subrayar la creación de este vaciado, junto a otros que igualmente se reparten en todo el antiguo territorio arzobispal, en la platería catedralicia, y por consiguiente, si tenemos en cuenta lo anteriormente explicado, este Ballesteros debía ser el Viejo.

Por lo tanto, con los talleres catedralicios podemos relacionar un primer tipo de portapaz que localizamos en las poblaciones de Burguillos del Cerro y Cabeza la Vaca (fig. 5), piezas que se vienen fechando hacia 1560, según se deduce de su apariencia arquitectónica. Ambos se elevan sobre podio corrido con sencilla ornamentación punteada geométrica. Encima, columnas abalaustradas con acanto sobrepuesto encuadran la hornacina central avenerada con el tema de la Virgen entronizada con el Niño de sobria concepción. Dentro del tímpano, con forma de frontón curvo, la media figura del Padre Eterno bendiciendo, y los querubines en las enjutas, clave del frontón y continuación del eje de las columnas completan la ornamentación de estas obras. Este mismo portapaz, en el que no aparece variación en el tema central, lo encontramos en las poblaciones onubenses de Bonares, Hinojos, Lucena del Puerto y Jabugo, además de otros localizados en la provincia de Cáceres, más concretamente en Zarza de Montánchez y cuatro en la catedral de Plasencia, prueba asimismo de la difusión de este mismo vaciado por tierras extremeñas¹⁹. Realmente son trabajos poco depurados y algo toscos, posiblemente por su carácter seriado, sin embargo tanto los balaustres como el relieve central mariano y del ático, presentan formas renacentistas y un modelado claramente italianizante no muy lejanos de los presupuestos empleados por este platero en sus obras de plata²⁰. De esta misma fecha, siguiendo similar esquema estructural nos encontramos con un portapaz dedicado a la Virgen en la parroquia de San Miguel de Jerez de los Caballeros (fig. 6), que aunque no podemos atribuirlo como los anteriores al obrador de este platero, si puede estar relacionado con los talleres sevillanos del momento. Se diferencia en algunos elementos formales, como la utilización de pilastras en vez de balaustres, la desaparición de la hornacina avenerada por una adintelada donde se adhiere la placa mariana, y sobre el frontón curvo con la adición de una crestería de roleos enfrentados con perilla central. A pesar de este mayor clasicismo en la concepción arquitectónica, como se puede apreciar además en el entablamento dentellado, el basamento muestra una decoración a base de bustos

19. HEREDIA MORENO, M. C.: *La orfebrería...* ob. cit., t. I, pág. 108 figs. 73, 74, GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *La orfebrería religiosa de la Diócesis de Coria*. Cáceres, 1987, t. I, fig. 582, t. II pág. 629. ANDRÉS ORDAZ, GARCÍA MOGOLLÓN, F. J.: *La platería de la catedral de Plasencia*, Cáceres, 1983, págs. 201-202.

20. Un ejemplo de ello son los portapaces de la Catedral de Sevilla realizados en 1556, donde el balaustre así como el tratamiento de su escultura están emparentados a estos ejemplares. En concreto el nerviosismo del Dios Padre del ático y la pequeña figura mariana que aparece en el basamento del portapaz catedralicio de la Ascensión. GESTOSO, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, Sevilla, 1890, t. II, pág. 439; SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería Sevillana...* ob. cit., fig. 39; SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana...* ob. cit., t. I pág. 139-140, figs. 5, 6, "Punzones..." ob. cit., pág. 6, "Firmas, rúbricas y marcas..." ob. cit., págs. 97-115, "Aspectos Tipológicos e iconográficos del portapaz renacentista", ob. cit., págs. 113-123, fig. 3, "Los estilos en la platería andaluza", ob. cit., pág. 84, "Platería en la época de Carlos V", ob. cit., pág. 181; PALOMERO, J. M.: "Platería en la Catedral de Sevilla", *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1985, pág. 619, 620. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...* ob. cit., pág. 210-211, fig. 153.

en los plintos y en el centro querubín escoltado por dos figurillas recostadas que poseen claro sabor plateresco. Las propias placas escultóricas, con el agitado Dios Padre y la angulosa y extraña imagen mariana, lo ponen en conexión con las estampas flamencas de la primera mitad del siglo XVI.

Volviendo a la obra de Ballesteros, otro modelo de gran difusión y que aún más certeramente podemos atribuir a su obrador es el dedicado a Cristo Crucificado de la parroquia de Montemolín (fig. 7). Ello viene determinado, además de encontrarnos con un mayor número de ejemplares homólogos, por el tratamiento técnico de la decoración incisa recogida en el basamento, nicho y friso, donde aparecen los mismos los detalles decorativos de foliáceas que en el de Calzadilla y el dedicado a Santiago conservado en esta misma parroquia como comentaremos más tarde. Su concepción arquitectónica no difiere en demasía de los anteriormente vistos, aunque es una obra mucho más cuidada. Su estilo es más clásico y depurado, claramente vinculado a los diseños de Sagredo²¹, donde se sustituye el balaustre por la columna de fuste liso y capitel corintio. La venera se torna de líneas más rígidas y sirve de aureola a la figura de Cristo, manteniéndose los ángeles de las enjutas pero se suprime los demás para colocar en su lugar pequeños remates herrerianos, la característica bola coronada por la pirámide. El Dios Padre del tímpano es de mejor factura, aunque se inserta en un frontón circular, motivo que no se puede considerar arcaizante si tenemos en cuenta que se repite hasta finales del siglo XVI²². En este caso, los ejemplares similares que aparecen en todo el territorio sevillano tan sólo se diferencian en el tema central, que son placas adheridas a la misma, y que en Montemolín acoge la referida imagen del Crucificado en la línea del tipo miguelangelesco. Estos casos análogos los encontramos tanto en la provincia sevillana, los de Almadén de la Plata, Dos Hermanas o el desaparecido de San Julián de Sevilla²³, como en la provincia de Huelva, los de Cumbres Mayores, Galaroza, Cortegana y Almonte²⁴, a los que hay que añadir el custodiado en los fondos del Museo Victoria y Alberto de Londres²⁵.

Pero el que con total seguridad podemos asignar al catálogo de obras realizadas en el obrador de Hernando de Ballesteros el Viejo, siempre partiendo de las premisas antes expuestas, son el ejemplar conservado en esta misma parroquia de Montemolín, el documentado de Calzadilla de los Barros y otro de la parroquia de Hinojosa del Valle, en los que tan sólo difiere la placa de la hornacina. El primero está dedicado

21. Nos referimos en concreto a los diseños de portadas o ventanales de frontones curvos, que eran reproducidos en portadas y sepulcros como ya expusiera la Doctora Sanz, se reproducen en estos portapaces renacentistas. SAGREDO, D.: *Medidas del Romano*, Toledo, 1546, 100 vto., Edición facsimil con un estudio introductorio de Nieves Fernández y José López, Madrid, 1986. SANZ, M. J.: "Portapaces Renacentistas del Museo Lázaro Galdiano", ob. cit., págs. 258-269.

22. Valga de ejemplo el portapaz de la Asunción de iglesia de Santa María de Carmona (Sevilla). MEJÍAS, M. J.: *Orfebrería*.. ob. cit., pág. 251, fig. 53.

23. HERNÁNDEZ DÍAZ y otros: *Catálogo Artístico de la provincia de Sevilla*, op. cit. tomo I, pág. 155, t. III, pág. fig. . SANZ, M. J.: *La orfebrería sevillana*.. op. cit. tomo I. Pág. 140. fig. 7.

24. HEREDIA, M. C. : *La orfebrería*... op. cit. tomo I, pág. 109.

25. OMAN, CH.: *The Golden Age*...ob. cit. pág. 39, fig. 194.

a Santiago Matamoros (fig. 8), el segundo al *Ecce Homo*, y en el tercero se representa la escena del *Noli me tangere*. Gracias a la documentación anteriormente referida, podemos fechar la pieza con mayor precisión entre 1574 y 1575. La arquitectura se plantea más sobria y avanzada que los anteriores, aunque retoma un modelo utilizado veinte años antes en los portapaces realizados para la Catedral de Sevilla²⁶. Al igual que en estos ejemplares sevillanos, el remate se soluciona como un segundo cuerpo en el que sustituye el rectángulo apaisado rematado por frontón por un tondo enmarcado por dos volutas, recordando las sierpes utilizadas en los de la Catedral Hispalense. La sobriedad propia del avance bajorrenacentista se observa también en la propia concepción de los soportes, de basa y capitel toscano, donde se estría la mitad inferior del fuste y se decora la superior con paños colgantes de los que penden manojos de frutos. Enmarcando a estas columnas volutas vegetales que rememoran las que aparecían en los portapaces de la Catedral, aunque en esta ocasión más esquemáticos. En las pilastrillas que soportan el arco central recogen círculos concéntricos, los cuales aparecen también en sustitución de los angelitos en las enjutas que aparecían en los ejemplos anteriores. El tema figurativo domina por completo el gran arco central de donde ha desaparecido la venera, y cubriéndose todo el fondo, al igual que el basamento y el friso de una fina decoración vegetal incisa. Similares a este ejemplar se localizan repartidos por las localidades onubenses de Paterna del Campo, La Palma del Condado, Manzanilla y Zufre²⁷, así como en otras poblaciones sevillanas, tal es el caso de Gerena y Guadalcanal²⁸.

La segunda pieza que ostenta el punzón de los Ballesteros, es el cáliz conservado en la parroquia de Santa Catalina de Fregenal de la Sierra (fig. 9). En este caso, los tres punzones aparecen en torno al gollete de la peana. El primero representa la Giralda que coincide con la catalogada por Cruz como variante sexta²⁹. La contrastía parece corresponder al punzón que recoge en un rectángulo las letras I y G surmontadas por una O la primera y una A la segunda, ambas en mayúscula, y que pudo pertenecer al marcador Juan García Bejarano cuyo cargo de veedor de mazonería lo ocupó los años de 1571 y 1575, cronología que se ajusta perfectamente con la variante del punzón ciudadano registrado y con el propio estilo de la pieza³⁰. Lo dificultoso es dilucidar la atribución de la marca alusiva a los Ballesteros, la H^o sobre ballesta horizontal;

26. Vid., nota 20.

27. HEREDIA, M. C.: *La orfebrería...* ob. cit., tomo I, pág. 109, figs. 78, 79.

28. HERNÁNDEZ DÍAZ y otros: *Catálogo arqueológico y artístico...* ob. cit., t. IV, págs. 176, 217, fig. 328. ESTERAS, C.: *El arte de la platería...* ob. cit., págs. 40-41, fig. 24.

29. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...* ob. cit., pág. LXX.

30. *Ibidem*, pág. LXXV-LXXVI. En este caso creemos que no existe duda en la delimitación de este punzón como el del marcador, ya que aunque Cruz atribuye el punzón de Ballesteros que recoge la pieza a la actuación de El Viejo como fiel contraste de la ciudad, la variante de la Giralda no se corresponde con la que aparece en otras piezas que presentan este punzón. Aunque no podemos descartar esta teoría, ya que en 1570, además de García Bejarano será elegido veedor de mazonería Ballesteros el Viejo y el Mozo, por lo que si no estamos en lo cierto, sería hartamente complicado poder determinar en este caso a quién corresponden dicha función.

modalidad en la que los diferentes investigadores no se ponen de acuerdo en su pertenencia al quehacer del padre o del hijo. María Jesús Sanz es de la opinión de que este punzón perteneció a Hernando de Ballesteros el Mozo, pues en las piezas donde se registra el mismo, por su cronología corresponden al último tercio del siglo, momento de máxima actividad de este platero³¹. Sin embargo, Cruz atribuye esta impronta a la actividad de Ballesteros el Viejo como contraste, que en esta ocasión no se cumpliría ante la presencia del mencionado marcador García Bejarano. Por nuestra parte, creemos que este punzón pertenece al padre, pero no como marcador sino como autor de la pieza, ya que existe cierta conexión estilística con su obra sevillana como comentaremos seguidamente (fig. 10).

La pieza es de una calidad tanto técnica como artística extraordinaria. Su estructura se acerca a uno de los tipos que se generalizará en la segunda mitad de la centuria en la platería sevillana. La variante viene definida por el nudo aovado, ya que la forma cilíndrica del gollete y la copa o las zonas del pie son comunes a ejemplares de distinto nudo. Este avance estructural también va acompañada en la decoración, donde se observa como se desprende de los motivos platerescos para adentrarse en diseños del Pleno Renacimiento con cartelas, cintas, cabezas de querubes y los frutos colgantes que se mantendrán hasta su desaparición figurativa de los años finales del quinientos. Su atribución al taller de Hernando de Ballesteros el Viejo se puede asimismo establecer gracias a la relación que mantiene con dos obras de su obrador, como un cáliz conservado en el convento de Santa Inés de Écija (Sevilla) y otro que se halla en una colección particular madrileña, coetáneo este último a nuestro ejemplar³². En ellos se repite la misma característica formal, singularizada por la adopción del referido nudo aovado con costillas en su base, y cuello troncocónico con arandela saliente gallonada, que en caso del ecijano se adhieren pequeñas sierpes debido a su cronología más temprana. Asimismo se atisban analogías en la adopción del repertorio ornamental donde el diseño tanto de las cartelas como la aparición de los óvalos relevados y enlazados ya los veíamos en su obra de Segura de León, así como en estas obras referidas que en el caso del ejemplar de Santa Inés también opta por la doble arista en la demarcación de la subcopa. Esta estética que muestra nuestra pieza, tampoco se aleja de los trabajos realizados en torno a 1575 en los talleres sevillanos, como por ejemplo los cálices conservados en los Museos de Antequera y Málaga, que Sánchez-Lafuente atribuye a estos talleres, además de otros tantos que guardan su anonimato como es el caso del custodiado en la parroquia de San Esteban de Sevilla, que bien pudiera ser obra de este mismo platero ante la similitud que presenta con este cáliz de Fregenal³³.

31. SANZ, M. J.: "Firmas, rúbricas y marcas...", ob. cit., pág. 104.

32. GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la platería en Écija*. Sevilla, 2001, pág. 188, fig.21, CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *ibídem.*, pág. 243-244.

33. SANZ, M. J.: *La orfebrería...* ob. cit. tomo I, fig. 1, t. II pág. 242; SÁNCHEZ-LAFUENTE, R.: *El arte de la platería.* ob. cit., págs. 182-183, figs. 25. Además de otros ejemplares que se pueden relacionar también como el caso del cáliz conservado en la parroquia de San Sebastián de Estepa o el de Santa María

LA PLATA BAJORRENACENTISTA SEVILLANA

Tras la obra de Hernando de Ballesteros el Viejo, nos adentramos en el Bajo Renacimiento Sevillano del último cuarto del siglo XVI, que caminará hacia los derroteros manieristas que se iniciaran en la obra de Francisco de Alfaro. Dentro de esta corriente estética podemos encuadrar varias obras claramente vinculadas con los postulados esgrimidos en los talleres sevillanos del momento. El primer caso lo encontramos otra vez en la parroquia de Santa Catalina de Fregenal de la Sierra (fig. 11), el cual sigue un modelo muy clásico dentro del tipo de cáliz bajorrenacentista, heredero del visto en el de Ballesteros, aunque su diseño ornamental lo pone a las puertas del manierismo seicentista, pudiéndose fechar a finales de esta centuria. Con esta cronología concuerda su adorno inciso que recorre tanto la peana como el vástago, apareciendo óvalos rodeados de cintas, ces y recortes entrelazados, realizados a buril y de superficies bruñidas sobre fondo punteado. Al igual que sucedía con las otras obras mencionadas con anterioridad, muestra un claro parentesco con diversos cálices repartidos por el Antiguo Reino de Sevilla, como los cálices onubenses de Manzanilla, Villanueva de las Cruces, Zufre y Escacena del Campo, o los conservados en la capital sevillana de la parroquia de Santa Cruz y el convento de San Leandro³⁴.

Sin embargo, quizás la pieza que mejor represente la estética bajorrenacentista sevillana sea la arqueta eucarística de la parroquia de Santa María de Fregenal de la Sierra (fig. 12). No tenemos tampoco en este caso ningún dato que confirme su procedencia, aunque razones estilísticas apuntan con claridad su relación con estos obradores del último cuarto del siglo XVI, aunque existen pocas arquetas sacramentales labradas en esta época³⁵. Tan sólo se conoce que pudo ser producto de un mandato del año 1585 en el que se pide realizar un cofre de madera para el santísimo sacramento, y que no fue recogida en el inventario de 1578 y si en el de 1625, por lo que el arco cronológico antes delimitado coincidiría con estos datos indirectos extraídos de los libros de fábrica de la parroquia³⁶. A pesar de ello, a primera vista pudiera parecer algo arcaizante, tanto en su estructura como en su ornamento. En lo primero, el tipo de arqueta con tapadera poligonal, nos pone en conexión con ejemplares de mediados de la centuria como es el caso del conservado en la colegiata de Osuna (Sevilla), aunque tampoco creemos que en esta fecha fueran tan extrañas estas formas, como se puede

de Guadalcanal, HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y otros: *Catálogo arqueológico...* ob. cit., t. IV, pág. 93, 217, figs. 93, 399.

34. SANZ, M. J.: *La orfebrería..* ob. cit., t II págs. 202, 229; HEREDIA, M. C.: *La orfebrería..* ob. cit., t. I figs. 47, 48, 49, t. II, págs. 111, 145, 204, 211-212; CRUZ VALDOVINOS, J. M. *Cinco Siglos...* ob. cit. págs. XXXVIII, 79- 81, figs. 45, 46.

35. Tan sólo hemos encontrado una arqueta con esta datación en la parroquia de Cazalla de la Sierra, aunque tanto su estructura y ornato son totalmente diferentes. MORALES, A., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. ; VALDIVIESO, E.: *Guía artística de Sevilla y su Provincia.* Sevilla, 1981, pág. 567.

36. GILES MARTÍN, T.: "Arte religioso en Fregenal de la Sierra", en *Revista de Estudios Extremeños*, 1988, pág. 80.

comprobar en el ejemplar castellano del convento de Santa Catalina de Valladolid³⁷. Con respecto al adorno, tanto en la organización del mismo como en los propios motivos recuerdan los cánones platerescos que se aprecian en la arqueta ursaoense, aunque realmente su vinculación con el quehacer sevillano del último cuarto del siglo XVI, se intuyen en estas mismas chapas repujadas y cinceladas que cubren el cofre de madera. En primer lugar, observamos roleos con colgantes frutos y cervatillos entre los mismos dispuestos en cenefas enmarcando los paneles de la arqueta y cubriendo la tapadera, cuya carnosidad y abigarramiento están fuertemente emparentados con aquellos frisos que Juan de Arfe y Francisco de Alfaro utilizaron en sus respectivas custodias de asiento. Asimismo, en los diseños centrales de los frentes y laterales de la arqueta, se puede constatar su correspondencia con las creaciones contemporáneas hispalenses. El mascarón velado central entre cintas, de las que penden frutos carnosos y se encaraman tallos vegetales, son utilizados en la obra de otro platero que participa de esta misma corriente estética de finales de la centuria, Hernando de Ballesteros el Mozo³⁸.

Otra pieza de finales de siglo procedente de esta escuela, es el portapaz de Valencia del Ventoso (fig. 13), dedicado a la Inmaculada Concepción, que al igual que sucedía con los anteriores portapaces, otros ejemplares similares se encuentran repartidos por todo el antiguo territorio de la Archidiócesis, por lo que conforme a lo expuesto en estos casos, el molde también debió tener su origen en los talleres catedralicios³⁹. Está constituido por una placa central rectangular flanqueada por hermes y un remate de frontón partido con volutas, que encierra una venera y termina en un querubín velado por flamero. El modelo, que responde plenamente en su traza y adornos a un balbuciente Manierismo, presenta variantes que afectan únicamente al material, bronce o plata, y a la placa iconográfica central, en la que nos encontramos entre otros temas la Piedad, el Ecce Homo, la Resurrección, el Nacimiento o la Concepción⁴⁰.

37. SANZ, M. J.: *Catálogo de Orfebrería de la Colegiata de Osuna*, ob. cit., pág. 8-10, "Platería sevillana en la época de Carlos V", ob. cit., pág. 45; RODRÍGUEZ-BUZÓN, M.: *Colegiata de Osuna*, Sevilla, 1982, pág. 85; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos..* ob. cit., pág. 326-327. BRASAS, J. C.: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pág. 232, figs. 331-332.

38. Si analizamos sus obras, como los blandones de la catedral o las atribuidas mazas de la Universidad de Sevilla, vemos estos mismos diseños, con parecidas cabezas veladas entre cintas y tallos vegetales, incluso coincidente en el mismo tratamiento carnoso que vemos en esta arqueta. SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería..* ob. cit., fig. 49. SANZ, M. J.: *La Orfebrería...*, t. I págs. 150, fig. 21, 22, t. II pág. 316, "Artes Decorativas", en *Universidad de Sevilla. Patrimonio Monumental y Artístico*, Sevilla, 1986, pág. 160-163; "Firmas, rúbricas,..." , ob. cit., figs. 104-105, "Artes Decorativas y Grabados", Exposición, *Universitas Hispalensis, Patrimonio de la Universidad de Sevilla*, Sevilla 1995, págs. 90-101, "Platería sevillana en la época de Carlos V", ob. cit., pág. 45. PALOMERO, J. M.: "Platería en la catedral.." ob. cit., págs. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos...* ob. cit., pág. 217-219, figs. 158, 159.

39. Esta idea fue expuesta por Valdovinos, aunque como bien precisó no podemos relacionar con la obra de los plateros que durante estos momentos ocupaban el cargo de plateros de la Catedral. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos..* ob. cit., pág. 315.

40. Por ejemplo con la representación de la Inmaculada son los portapaces de San Nicolás de Sevilla San Dionisio de Jerez de la Frontera (Cádiz), Espartinas (Sevilla), Teba (Málaga), Lucena (Córdoba) y

En nuestro caso, como dijimos, aparece este último tema, con una clara vinculación con el prototipo fijado por Francisco Pacheco, representándose con creciente lunar, sol alrededor, sus manos unidas y su cabeza ligeramente inclinada. Otro portapaz que parece asimilar al modelo sevillano del último cuarto del siglo XVI, es el que se guarda en el tesoro parroquial de la Granada de Llerena (fig. 14)⁴¹. En este caso, se retorna a la microarquitectura plateresca aunque de elementos más depurados y un ornato de transición al Manierismo. La placa central reproduce el Ecce Homo visto en Calzadilla, lo que nos sirve para afianzar su origen hispalense, puesto en duda por Vizuete, ante su decidida defensa en su conexión con la estética llerenense de finales del quinientos⁴².

Sin lugar a dudas, el encargo más relevante que se realiza por parte de estas poblaciones a los talleres sevillanos, es el concertado entre el Cabildo, Corregimiento y Justicia de la villa de Monesterio con el platero mayor de la catedral Francisco de Alfaro en 1597⁴³. En el protocolo, se concierta la hechura de una cruz parroquial, unas crismeras y un incensario. El peso prefijado de las tres piezas fue de veinte marcos de plata la cruz, siete las crismeras y seis el incensario, aunque serían modificados con posterioridad, ya que en la visita de 1604 la cruz pesó treinta marcos y una onza, y el incensario un marco de más⁴⁴. El plazo de entrega fue de dos meses y, una vez peritadas y entregadas las obras, el Consejo satisfecería su precio al platero, fragmentado en dos pagos, uno el día de San Miguel en septiembre y otro a fines de diciembre de este mismo año, finiquitándose el encargo. Alfaro además agrega una cláusula en la que especifica que si por cualquier razón o causa el Consejo se mostrara remiso y no cumplía con los plazos establecidos, quedaba condenado a abonarle doce reales de multa por cada día de moratoria.

De este importante encargo, tan sólo nos resta quizás el más importante, la cruz parroquial, pieza que nos abre la puerta al Manierismo Sevillano de la primera mitad

San Gil de Écija, con la representación de la Piedad el de la Hispanic Society of America de Nueva York y del museo Vaticano, con el Ecce Homo el de Caracas, con la Resurrección otro de San Juan de Écija (Sevilla), el Nacimiento en Olivares (Sevilla), e incuso con santos de devoción popular como el de Santa Marina en Fernán Núñez (Córdoba). SANZ, M. J.: *La orfebrería*.. ob. cit., t. I págs. 170-171, fig. 44. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco Siglos...* ob. cit. pág. 315. NIETO, M., MORENO, A.: *Eucaristía Cordubensis*. Córdoba, 1993, pág. 108-109, figs. 114-115; GARCÍA LEÓN, G.: *El arte de la platería...* ob. cit., pág. 190, figs. 37, 38.

41. Aparecen por primera vez inventariadas en 1604. A.H.N. Libros de Visita de la Orden de Santiago. 1015-C, fol. 308.

42. Esta atribución llerenense quizás se deba a lo tosco de su tratamiento. TEJADA VIZUETE, F.: *Platería y plateros*.. ob. cit., pág. 187.

43. PALOMERO, J. M.: "Francisco de Alfaro y la cruz procesional de Monesterio", *Revista Anual de Fiestas, Monesterio* (Badajoz), 1995.

44. A. H. N. : Libro de Visitas de la Orden de Santiago. 1017-C, fol. 425 vto., 426. "Una cruz de plata dota dorada con unos esmaltes azules esta en dos piezas y el pie es quadrado dorada toda ella treinta marcos y una onza.... unas crismeras con su pie y cristo elevado y sus vasos que pesó siete marcos de plata.... un incensario de plata con sus cadenas peso ocho marcos de plata".

del siglo XVII (fig. 15). Desgraciadamente el incensario y las crismeras no se conservan, aunque según hemos podido entender de las descripciones dada por los visitantes en 1604, estas últimas serían de tipo candelabro no difiriéndose en demasía a las que labrara para la parroquia de San Juan de Marchena (Sevilla)⁴⁵. No se menciona en el contrato ninguna imposición del modelo a seguir en esta cruz, pero sin duda, los cargos de gobierno de Monesterio tuvieron presente, al igual que años antes lo hicieran en Marchena, la cruz patriarcal que Francisco Merino entregara al cabildo de la catedral de Sevilla en 1587⁴⁶, aunque ante la elevada cuantía de este modelo posiblemente se procediera a una reducción de gastos a través de una simplificación tanto de la cruz como del nudo, lo que no es impedimento para que mantenga las proporciones establecidas por Juan de Arfe para este tipo de piezas, la 4/5 tomando como módulo la anchura del cuadrón⁴⁷.

El árbol de la cruz de Monesterio es una réplica de la catedralicia, aunque, al igual que sucediera con la de Marchena, eliminó el segundo travesano y la convirtió en una cruz latina. Pocos detalles la diferencian de estos dos casos anteriores, el mismo planteamiento estructural de cruz de brazos rectos con expansiones extremas, idénticos adornos esmaltados y remates, así como la ejecución de los relieves escultóricos del crucero circular, con la gloria de ángeles en el anverso y la Virgen con el Niño en el reverso⁴⁸, aunque con la pequeña salvedad de los relieves cincelados en los segmentos semicirculares de las extensiones finales de los brazos, donde las figuras sedentes son sustituidas en esta ocasión por carnosos frutos y tallos vegetales.

Pero, si en la concepción del árbol de la cruz no muestra ninguna originalidad, el nudo es obra personalísima de Alfaro, ya que en el enchufe final retoma otra vez el referente de Merino. El esquema empleado en esta ocasión, es muy parecido a las soluciones arquitectónicas utilizadas en los doce relicarios de Alfaro conservados en la catedral hispalense y realizados entre 1596 y 1600⁴⁹. Todos ellos presentan una planta cuadrada, con ventanales rectangulares en los frentes, que en el caso de Monesterio son sustituidos por paneles escultóricos, y cubierta cupuliforme. Sin embargo, la concepción de la manzana es aún más sobria, influenciado por el estilo

45. RAVI PRIETO, J. L.: *Arte Religioso en Marchena*, 1986, n.º. 24, CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos.. ob.cit.,* pág. 229.

46. OMAN, C. : *The Golden Age...* ob. cit., pág. XXVIII, fig. 129. SANZ, M. J.: *La orfebrería...* ob. cit., t. I págs. 142-143, figs. 10-11, t. II pág. 162; PALOMERO, J.: "La platería en la Catedral de Sevilla", ob. cit., fig. 603. CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos.. ob. cit.,* pág. 74-75, fig. 41.

47. ARFE, J.: *De Varia commensuración para la escultura y arquitectura*. Sevilla, 1585. Título Segundo de las Piezas. Capítulo Tercero. Traza de las piezas de procesión. Cruces grandes y guiones.

48. Imagen mariana que guarda mucha relación con la que labrara Juan Bautista Vázquez el Viejo para la fachada de la Iglesia de la Anunciación, siguiendo en ambos casos el prototipo quinientista italiano. BERNALES, J. : "Retablos y Esculturas", en *Universidad de Sevilla...* ob. cit., pág. 65-66, fig. 33.

49. SANZ, M. J.: *La orfebrería..* ob. cit. t. I págs. 183-184, figs. 60, 61, t. II págs. 180. PALOMERO, J.: "La platería en la catedral de Sevilla" en *la Catedral de Sevilla*, págs. 601-602, fig. 581; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: *Cinco siglos.. ob. Cit* pág. 137-238, fig. 171

escurialense⁵⁰. Detalles tan puristas como las bolas con la pirámide superpuesta en las esquinas del entablamento, también se pueden apreciar en los relicarios de la catedral, pero la propia concepción de la cúpula plenamente formada, con tambor octogonal y casquete semiesférico, el respeto por la correcta composición y proporción del templete, con basamento, cuerpo y entablamento, así como la desaparición de frontones, pilastras y todo lo que sea accesorio, delatan una mayor aproximación al lenguaje herreriano que se difundía por todas las escuelas artísticas españolas en esta época. Desgraciadamente, el conjunto se completaba con cuatro columnas que ocuparían las esquinas hoy vacías del cuerpo del templete, según se deduce de los orificios de enganche que aparecen en el basamento y en el entablamento, aunque esto no es óbice para desmejorar su creación, ya que remarca aún más ese carácter depurado y severo que lo caracteriza. Esta misma sobriedad es mantenida en la ornamentación, con un adorno siempre escueto, reducido al punteado o picado de lustre, puntas de diamante y esmaltes ovales que recorren el friso y el casquete semiesférico, decoración que será paradigma del Manierismo Seicentista y que también recreará en el relicario de Santa Úrsula⁵¹. Pero quizá lo que aún le enlaza con el pasado más próximo, y así mismo con la iconografía de Merino, sea la propia utilización de los paneles escultóricos en cada uno de los frentes, donde retoma un diseño utilizado años atrás en las cruces de Carmona (Sevilla), Teba (Málaga), Arahal (Sevilla) y Alanís (Sevilla), en las que también empleó el cubo como fundamento del nudo, pero su arquitectura y sobre todo la decoración empleada en estas obras están aún dentro de un lenguaje bajorenacentista⁵². Tampoco difiere en demasía de sus obras anteriores, en el ideario escultórico utilizado en esta ocasión, representándose el Buen Pastor, la Magdalena, San Jerónimo Penitente y San Francisco recibiendo las llagas de Cristo. Sus relieves muestran un interés por lo pictórico, con gran riqueza de detalles y matices. Utiliza composiciones claramente manieristas, donde la figura humana de movimiento inestable se rodea de un fondo natural en correcta perspectiva. Su estilo enlaza con la escultura romanista del momento, siguiendo el estilo impuesto por Becerra en sus retablos. Las figuras rezuman de claro influjo miguelangelesco, con la línea serpenteante y la voluminosidad de sus cuerpos. La imagen de Cristo Crucificado asimismo responde al tipo tan difundido en la segunda mitad del siglo por el manierismo contrarreformista derivado del modelo de Guiglielmo de la Porta⁵³.

50. Tan sólo ver los diseños difundidos a partir de 1580 del Monasterio del Escorial debieron influir en la concepción arquitectónica de este mismo ejemplar, si tenemos en cuenta la propia sugestión que en estos momentos la arquitectura ejerce sobre la orfebrería. Más cuando el dibujo del Sagrario de dicho convento coincide en su traza con el diseño de este nudo de Alfaro. *Diseños de toda la fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial, con las declaraciones de las letras, números y caracteres de cada uno*. Madrid, 1694.

51. SANZ, M. J.: ob. cit., t. I pág. 184.

52. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. Y OTROS: *Catálogo arqueológico y artístico...* ob. cit, t. I., págs. 29, 167, figs. 28 169; MEJÍAS, M. J. *Orfebrería religiosa...* ob. cit. pág. 220-221, 286, 287, figs. 28-29, 86-87; SÁNCHEZ-LAFUENTE, R.: *El arte de la platería...* Ob. cit. pág. 183, figs. 27-37 .

53. SÁNCHEZ-LAFUENTE, R.: *El arte de la platería...* ob. cit., pág. 184.

Así pues, Francisco de Alfaro en esta obra muestra ese creciente afán de clasicismo y elegancia inspirado en las concepciones estéticas escorialense que le conducirán al intelectualismo artístico manierista de la primera mitad del siglo XVII. Sin duda, la figura de este platero también en el sur pacense, pone de manifiesto que a pesar de la importancia de los talleres llerenenses durante esta segunda mitad del siglo, la resonancia sevillana durante el Renacimiento se dejó sentir en estas poblaciones, deseosas sin duda de poseer en sus ajuares, piezas de los más relevantes y afamados artistas plateros del momento.



Fig. 1. Cáliz de Fuentes de León.



Fig. 2. Cáliz de Granja de Torrehermosa.



Fig. 3. Marcas del Cáliz de Granja de Torrehermosa. Giralda, Diego de la Becerra y Juan Maldonado.



Fig. 4. Copón de Segura de León. Hernando de Ballesteros el Viejo. Marcas de autoría y de Sevilla.



Fig. 5. Portapaz de Cabeza la Vaca.



Fig. 6. Portapaz de San Miguel de Jerez de los Caballeros.



Fig. 7. Portapaz de Montemolín.



Fig. 8. Portapaz de Montemolín, Hernando de Ballesteros el Viejo.



Fig. 9. Cáliz de Santa Catalina de Fregenal. Hernando de Ballesteros El Viejo.



Fig. 10. Marcas del Cáliz de Santa Catalina de Fregenal. Giralda, Diego García Bejarano y Hernando de Ballesteros.



Fig. 11. Cáliz de Santa Catalina de Fregenal.

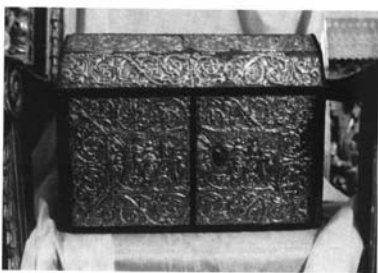


Fig. 12. Arqueta de Santa María. Fregenal.



Fig. 13. Portapaz de Valencia del Ventoso.



Fig. 14. Portapaz de la Granada de Llerena.



Fig. 15. Cruz Parroquial de Monesterio. Francisco de Alfaro.