

ORNAMENTOS Y FIGURACIÓN DE ORIGEN CLÁSICO EN LA OBRA DE LOS BALLESTEROS

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS*

Resumen.-

En esta comunicación se aborda uno de los aspectos más interesantes del Renacimiento, la incidencia que sobre la plástica de la platería tuvo el Mundo Clásico durante el siglo XVI, ejemplarizada en la obra de una de las familias de plateros sevillanos más importantes de este momento, los Ballesteros.

Abstract.-

This communication addresses one of the most interesting aspects of the Renaissance, the impact that had on the silverware during the sixteenth century Classical Antiquity, taking as an example the works of one of the families of silversmiths Sevillians most important of this moment, the Ballesteros.

Palabras clave: Renacimiento, Mundo Clásico, Orfebrería, Sevilla.

Keywords: Renaissance, World Classic, Silversmith, Seville.

La influencia del mundo clásico en Sevilla durante el Renacimiento en el ámbito de la platería tuvo como protagonista a los Ballesteros, una de las familias principales de plateros españoles. La importancia de su creación artística como base de la plástica clásica del siglo XVI en la capital andaluza, hacen que tengan un papel esencial en la implantación del clasicismo aún poco conocido entre sus iguales. Sus miembros más destacados, como son el iniciador de esta saga, Hernando de Ballesteros el Viejo, y su hijo Hernando de Ballesteros el Mozo, difunden en Sevilla una léxico estructural, ornamental y figurativo totalmente novedoso que nos remite claramente a las fuentes clásicas de la Antigüedad, que son por ellos redescubiertas y aplicadas de forma arrolladora en la orfebrería andaluza. Para conseguirlo, la utilización de los grabados italianos, franceses, alemanes y flamencos será de vital importancia en el mundo del ornamento, al igual que para la figuración también lo será la llegada de los nuevos tipos antiguos salidos de los descubrimientos escultóricos realizados en suelo italiano

* Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, Correo electrónico: anjo@us.es

durante el Cuatrocientos, así como la adopción de las formulaciones expresadas por los principales artistas del país trasalpino. Este carácter sobresaliente desde el punto de vista creador, va indisolublemente unido al prestigio y la influencia que estos plateros tendrán en el ambiente artístico andaluz durante la segunda mitad del siglo XVI, debida en gran medida a su posición social privilegiada, ya que ostentarán cargos de responsabilidad en la organización del oficio en la capital y ocuparán el puesto principal de la orfebrería local, es decir, el de platero de la Catedral de Sevilla¹.

LA ASIMILACIÓN DE LO CLÁSICO Y SU PLENITUD EN LA OBRA DE HERNANDO DE BALLESTEROS EL VIEJO.

Gracias al estudio que hemos realizado sobre la figura de Hernando de Ballesteros el Viejo, podemos hoy día reafirmar las palabras del gran maestro de la Historia del Arte, D. Diego Angulo, que al referirse a este platero en su tesis doctoral dedicada a la platería sevillana, le otorgaba el calificativo de ser “*el principal representante del plateresco puro*”². Haciendo un recorrido por sus obras principales podemos comprobar como este fenómeno fue plasmado de manera contundente en una creación que se desvincula totalmente del pasado y se adentra en la investigación y la experimentación del mundo clásico.

Iniciando nuestro recorrido por la primera obra conocida de su obrador, el nudo de la cruz patriarcal conocida como “de Cristal” de la Catedral de Sevilla labrado entre los años 1552 y 1553, podemos ya constatar como es un convencido clasicista (fig. 1)³. Estructuralmente Ballesteros se comporta como un maestro conocedor de las fuentes inspiradoras de nuestro renacimiento hispánico. En la articulación de los cuerpos de este templete que recuerda las construcciones italianas del Quattrocento, no hay duda que utiliza fórmulas ya empleadas en la Sevilla del momento, como por ejemplo las que plantea el arquitecto Diego de Riaño en sus obras catedralicias, en concreto en los muros de la capilla de San Gregorio, e incluso en trabajos más tardíos, como las hornacinas diseñadas por Martín de Gainza, entre 1551 y 1553, para los santos patronos hispalenses que se sitúan en la cabecera de la Capilla Real⁴. Hornacinas aveneradas que, por cierto, en Sevilla aparecen de forma temprana gracias a piezas escultóricas venidas de Italia, como fueron el Sepulcro del Cardenal Diego Hurtado de Mendoza, obra de Domenico Fancelli, o los de los Duques de Alcalá de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla, labrados por los genoveses Antonio María

¹ La vida y la obra de estos orfebres la hemos estudiado en Santos, A. *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos* (en prensa).

² Angulo, D., *La orfebrería en Sevilla*, Sevilla 1925, 9.

³ Palomero, J. M., “La platería en la Catedral de Sevilla”, en: Benjumea, J. M., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, 631-632.

⁴ Morales, A., “La arquitectura en la Catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII”, en: Benjumea, J. M., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, 174-175/ 196.

Aprile da Carona y Pace Gaggini⁵. Además, el empleo del balaustre exento, que aparece igualmente en la arquitectura y retabística sevillana de esta época, parece tener su fuente de inspiración en el reproducido en las *Medidas del Romano* de la edición toledana de 1549, de amplia difusión y que, si bien no tuvo predicamento en la arquitectura monumental griega y romana, sí aparecía en las ornamentaciones itálicas contemporáneas tal y como recordará este mismo tratadista en su obra⁶.

Con respecto al ornamento, la utilización del recurso libresco renacentista de origen europeo también está presente. Iniciando nuestro análisis por el basamento, en él se concentra un riquísimo repertorio de motivos ornamentales novedosos, como son querubos de gruesas carnes y hercúleas posturas que portan y enmarcan tondos con cabezas de perfiles muy expresivos y que recuerdan a aquellos bustos que aún hoy adornan la fachada del Ayuntamiento hispalense, modelo que sin duda debió tener en cuenta a la hora de adornar muchas de sus piezas⁷. Asimismo, aparecen mascarones velados, sierpes amenazantes y querubos alados con frutos colgantes, todos ellos dentro del léxico fantástico del grutesco plateresco⁸. Común en los dibujos de mediados del siglo XVI son las cabezas monstruosas de las que surgen ramificaciones, evocando estampas relacionadas con Heinrich Aldegrever, las cuales centran la composición ornamental del cuerpo panzudo bajo la torre⁹. A estos elementos decorativos, se unen pabellones y frutos colgantes, elementos sacados igualmente de los repertorios de estampas circulantes en todas las platerías españolas de esta centuria.

De la misma inspiración libresca y clásica son los elementos decorativos de la torre superior, donde las retropilastras y pilastrillas de los arcos presentan, en las cajas de sus fustes, candelieris dispuestos a la manera tradicional y ligeramente esbozados, siendo más detallista la traza de los grutescos que cubren los entablamentos y las crestas del basamento y del primer cuerpo. Con respecto a los frisos de los entablamentos, en el primer cuerpo encontramos la típica composición de dos roleos enfrentados con terminaciones antropomórficas y zoomórficas, enmarcando un tondo central, claramente inspirada en los grabados de Heinrich Aldegrever y Georg Pencz, los cuales ya eran conocidos desde 1530¹⁰. Por su parte, en el segundo cuerpo, el diseño del fri-

⁵ Hernández Díaz, J., "Escultura y retablos", en: Benjumea, J. M., *La Catedral de Sevilla*, Sevilla 1985, 254-257.

⁶ Sagredo, D., *Medidas del Romano*, Toledo 1549. Edición facsímil de Madrid, 1986, 99 vto-100 vto.

⁷ Morales, A., "Las casas capitulares de Sevilla", en: Morales A., *Ayuntamiento de Sevilla, Historia y Patrimonio*, Sevilla 1992, 147-152.

⁸ Gruber, A., "Grutesco", en: Gruber, A., *Las artes decorativas en Europa (t. I). Del Renacimiento al Barroco*, Madrid 2000, 129-185.

⁹ *Heinrich Aldegrever, Bink, Pencz. The Illustrated Barstch*, New York 1980, nº. 16, 254-260, lám. 274/ 256.

¹⁰ *Heinrich Aldegrever, Bink, Pencz...*, 81/ 252, lám. 44-47/ 269.

so del entablamento se reduce a dos escuetos tallos vegetales en forma de roleos que flanquean una cabeza de querubín alada, estas últimas recomendadas por el tratadista Sagredo a cuantos artífices quisieran aplicar a sus obras “*el romano*”, y posiblemente inspiradas en las mismas fuentes grabadas¹¹.

Con respecto a la figuración que aparece en las diferentes capillitas de la torre, se trata de la representación del apostolado, cada uno en alto relieve, casi bulto redondo, y con sus respectivos atributos. En todas estas esculturillas observamos como, al igual que en la arquitectura y en el adorno, existe una clara asimilación de las lecciones maestras de la escultura mayor de la época, y sobre todo de la balbuciente escuela escultórica sevillana, cuyos exponentes más destacados y contemporáneos fueron Roque Balduque y Juan Bautista Vázquez el Viejo.

Las siguientes obras en orden cronológico procedentes de su taller, son los portapaces de la Asunción y de la Ascensión de la Catedral de Sevilla, fechados en 1556 (fig. 2). Ambos ejemplares siguen el mismo sistema estructural, aunque su iconografía es diferente en los elementos principales. Mantienen claramente el modelo de retablo o portada plateresca sevillano de mediados del siglo XVI. Resueltos a manera de arco triunfal de origen romano de tres calles y con un importante coronamiento, su inspiración igualmente la podemos hallar en las composiciones aparecidas en la tratadística arquitectónica del momento o en muchas portadas de libros que reproducían diseños similares. No obstante, la importancia de estas piezas radica sobre todo en su riqueza iconográfica y en la variedad y complejidad de los diseños ornamentales que se muestran también en sus partes traseras.

El portapaz de la Asunción presenta una iconografía propia de un retablo mariano. En primer lugar, ocupando la calle central y en una placa rectangular y de mayor tamaño, aparece el tema principal, la Asunción-Coronación de la Virgen, iconografía de origen medieval que en estos momentos toma aires renacentistas. Esta transformación se puede apreciar, por ejemplo, en la capilla dedicada a este tema en el retablo mayor de la Catedral de Sevilla, aún de fuerte sabor gótico, y, sobre todo, en el panel cerámico que hace el italiano Niculoso Pisano para el monasterio de Tentudía en 1518, que parece inspirado en el Libro de Horas de Compline¹², o en la también interesante Asunción que aparece en el segundo cuerpo del retablo de la Virgen de los Reyes de la Colegiata de Osuna, obra de Juan de Zamora y fechada en 1536¹³. Estos ejemplos reflejan como el modelo iconográfico tomado por Ballesteros es el habitual a la hora de representar en el arte sevillano este tema asuncionista, y como sucediera con otros muchos casos, la inspiración está en las estampas grabadas que circulaban en los talleres de estos artistas, en concreto, en la de origen alemana o flamenca, la cual

¹¹ Palomero, J. M.: “La platería...”, 632.

¹² Hernández Díaz, J., “Escultura...”, fig. 235; Morales, A., *Niculoso Pisano*, Sevilla 1980, 56.

¹³ Valdivieso, E., *Historia de la Pintura Sevillana*, Sevilla 2002³, 65-66.

igualmente sirvió de base para la que luego recrearía Hieronymus Wierix en uno de sus grabados difundido durante la década de 1580¹⁴. Igualmente, dentro de esta figuración de bulto redondo, hallamos una reproducción en el basamento de ambos ejemplares de una Piedad que recrea con total claridad la Piedad de Miguel Ángel, conocida también por estampas¹⁵.

Muy interesante en el mundo de la emulación clásica es el ornamento del reverso que es idéntico en ambas piezas, con la aparición plenamente desarrollada del grotesco. Composición imaginativa que recuerda mucho a las que reproducían las estampas de Zoan Andrea, Nicoletto da Modena, Marcoantonio Raimondi y Heinrich Aldegrever, que a su vez se recreaba en originales romanos¹⁶. Decoraciones similares de candelieri aparecen en las pilastrillas laterales y en el friso superior, que repiten la estructuración tripartita del frontal de estos portapaces. Muy descriptivo es el relieve mariano de la Visitación de la Virgen a Santa Isabel que aparece en el recuadro apaisado del ático. Aquí, la Virgen recibe con sus brazos a Santa Isabel que se arrodilla ante ella y la bendice, tal y como narran los evangelios. Más extraña es la iconografía del banco, donde se narra la Leyenda de San Humberto que, en un paisaje natural y rodeado de varios animales, cae de rodilla al ver un ciervo crucífero, el cual le anuncia el cambio de vida que debe llevar para su propia salvación, todo muy cercano a las composiciones de cacería de los grabados de Virgil Solis¹⁷.

Este mismo esquema iconográfico de la Piedad en el banco y el Dios Padre en el ático se repite en el portapaz de la Ascensión, que, como su propio nombre ya anuncia, su iconografía principal es diferente. Así, en el gran panel central aparece una escena dividida en dos registros, el superior ocupado por la figura triunfante de Cristo subiendo a los cielos, y en la parte inferior la contemplación de los apóstoles distribuidos de una manera totalmente simétrica, y recreado en una estampa de origen italiano o flamenco¹⁸. En el reverso, aparece el mismo repertorio de grotescos, aunque se diferencia la iconografía del ático, donde se representa la Anunciación, de una composición figurativa con la torsión y los ademanes en la Virgen que recuerda en mucho al famoso grabado de Cornelis Cort¹⁹, donde añade en el centro la típico ja-

¹⁴ Heredia, C./ López-Yarto, A., *La edad de oro de la platería complutense*, Madrid 2001, 191.

¹⁵ Hay que tener en cuenta que la Piedad de Miguel Ángel fue labrada en 1495 y que había sido ya conocida en España, al menos desde la década de 1540, siendo emulada en varias ocasiones como por ejemplo en la que Juan Bautista Vázquez el Viejo realiza para la Catedral de Ávila en 1560.

¹⁶ *Early Italian marster...*, *The Illustrated Bartsch*, vol. 25, New York 1984, 233/ 294; *The Aldegrever, Bink, Pencz, The Illustrated Bartsch*, vol. 16, New York 1980, 254; *Marcoantonio Raimondi, Illustrated Bartsch*, vol. 26, 1ª parte, New York 1978, 255.

¹⁷ *V. Solis. The Illustrated Bartsch*, vol. 19 (1), New York 1987, 169.

¹⁸ Se asemeja en su composición, por ejemplo, al mismo tema que aparece representado en el retablo de Juan de Zamora y que se localiza en el Sagrario de la Colegiata de Osuna, concertado en 1531. Valdivieso, E., *Historia de la Pintura...*, 64-66.

¹⁹ *Cornelis Cort, The Illustrated Bartsch.*, vol. 52, New York 1980, 131.

rrón de azucenas alusivo a la pureza inmaculada de María, y cuyo modelo original lo podemos hallar en las estampas de Durero²⁰. En el banco, en un paisaje vegetal y con una clara alusión a la pureza de María, se recoge la alegoría del Unicornio, un nuevo recurso iconográfico recreado en la mitología clásica.

Otra obra de su taller es el relicario de San Sebastián de la catedral hispalense (fig. 3), terminado en 1558. Se trata de una pieza de vástago estructurada a la manera tradicional, con peana, astil y templete arquitectónico, muy vertical y donde se sitúa la reliquia del santo aludido. Su ornamento dispuesto en la peana, es nuevamente revolucionario en su concepto, ya que emplea cartelas de cueros recortados con escenas figurativas y elementos frutales y florales típicos de los diseños que se están poniendo de moda y que se vinculan al vocabulario creado en Fontainebleau hacia 1530 y reinterpretado por los plateros de Nüremberg en torno a 1550, siendo Ballesteros el Viejo uno de los primeros en utilizarlos en Sevilla²¹. Las escenas del martirio de San Sebastián muestran composiciones llenas de movimiento y expresividad, con unos paisajes que emulan los de la Antigüedad Clásica y unas formas que anteceden a las estilizadas del Manierismo.

El formato de edículo del recipiente de la reliquia se adapta claramente a ésta, y para ello, adquiere este aspecto de fuertes concomitancias con la arquitectura sevillana contemporánea. La aparición del balaustre llameante en su cúspide de nuevo nos remite a los candelabros romanos recreados en los tratados españoles, como el que repite Sagrado en su obra. Las portadillas de sus frentes enmarcadas por los mismos y el remate troncocónico escalonado, nos recuerdan en mucho a otras creaciones contemporáneas, sobre todo del iniciador de la platería andaluza del Renacimiento, Juan Ruiz el Vandalino²². Destacadísima es la escultura de su cúspide, donde aparece un retorcido Sebastián que bebe de modelos italianos, en concreto se acerca en su dibujo a la misma representación pictórica concebida por Antonio del Pollaiuolo y conservada en la National Gallery de Londres, el cual también tuvo su repercusión en la pintura sevillana contemporánea²³.

Un modelo diferente de relicario, con una mayor resonancia clásica, muestran las dos arquetas relicarios de los Santos Servando, Germán y Florencio (fig. 4), labradas entre los años 1558 y 1559. Se trata de cajas rectangulares con paredes abiertas por

²⁰ Se acerca mucho a la Anunciación que pintara Hernando de Esturmio en el retablo de la Universidad de Osuna. Serrera, J. M., *Hernando de Esturmio*, Sevilla 1983, lám. 1.

²¹ Angulo, D., *La orfebrería...*, 15-17.

²² En concreto al copón de Santa Clara de Sevilla. Sanz, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla 1976, t. I, fig. 2/ t II, 196; Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla 1992, 37-39.

²³ Muy significativo nos parece su parecido con el que pintara Juan Bautista de Amiens para la Colegiata de Osuna en el retablo de la Virgen de la Victoria o el de Alonso Vázquez también del retablo de la Iglesia de las Cinco Llagas de Sevilla. Valdivieso, E., *Historia de la pintura sevillana...*, 97/ 103.

arcos de medio punto y tapaderas a cuatro aguas con cúspide plana rectangular, que recuerda en mucho a los sarcófagos de la Antigüedad Clásica, algo que presumiblemente fuese la intención de su tracista. La arquitectura empleada, al igual que sucedía en sus obras anteriores, vuelve a presentar fuertes semejanzas con construcciones contemporáneas, utilizando los soportes antropomorfos que también fueron diseñados para algunos ventanales del cabildo municipal hispalense, como para retablos de entalladores como Roque Balduque y Juan Bautista Vázquez el Viejo, todos ellos inspirados en la estampa europea²⁴. En concreto, fueron muy recurridas para estos hermes las de Marcoantonio Raimondi, y que recuperan un soporte que emulaba en su último término las cariátides del Erecteión²⁵. Muy interesante igualmente es el friso del entablamento, que en ambos casos está compuesto por querubes entre guirnalda de laurel, muy similares a uno que dictara el tratadista Sagredo en sus diseños para arquitectura y cuya reproducción aparecía en la referida edición de *Medidas del Romano* de 1549²⁶, además de tondos a la manera romana, bebiendo por tanto de los modelos platerescos comunes en la época. La cubierta de ambas piezas es la parte más rica en decoración y de nuevo plantea un repertorio de grutescos, roleos vegetales y putis, además de otros elementos de traza fantástica, que recuerda en mucho a los utilizados en las partes traseras de los referidos portapaces. En las cuatro caídas aparecen tondos circulares moldurados enmarcados por seres antropomorfos en composiciones que se acercan en mucho a estampas decorativas de Zoan de Andrea, Giovanni Antonio de Brescia, Nicoletto da Modena, Marcoantonio Raimondi, Heinrich Aldegrever y Jacob Bink²⁷. Sin embargo, y a pesar de tener fuentes comunes, este adorno se plantea en ambos casos de diferente forma, dominando los temas religiosos en una y en otra los paganos.

Donde apreciamos un repertorio más acorde con el mundo cristiano es en la arqueta de San Florencio. En él, carnosos y gruesos angelotes revolotean, juegan y se retuercen alrededor de tallos florales y frutos, sin que falte tampoco algún elemento de tinte fantástico. Todos ellos enmarcan a los tondos figurativos que argumentan la iconografía de la pieza y se amoldan perfectamente a los espacios dedicados a ellos. Aquí observamos la huella de los grabados de Durero y Van der Leiden, aunque estos putis muestran una gran originalidad en sus posturas y formas que se acercan a diseños augusteos del siglo I que habían sido descubiertos en la Roma papal años antes²⁸. Más individualizado es el ornato labrado en la tapa superior. Al igual que en la

²⁴ Morales, A., "Las casas capitulares de Sevilla...", 145-167; Palomero, J. M., "La platería...", 600.

²⁵ Marcoantonio Raimondi, *The Illustrated Bartsch*, 297-299.

²⁶ Sagredo, D., *Medidas del Romano*...

²⁷ *Early Italian marster...*, *The Illustrated Bartsch*, vol. 25, New York 1984, 233, 234, 300, 367, 376; Aldegrever, Bink, Pencz, *The Illustrated Bartsch*, 56, 227, 233, 255; Marcoantonio Raimondi, *The Illustrated Bartsch*..., 255.

²⁸ *German 16th century Albrecht, Durero The Illustrated Bartsch*, 147.

cruz que analizamos en un principio, estos putis enmarcan tondos figurativos, disponiéndose en el medallón de la tapadera el Ecce Homo inspirado en Durero y en las caídas laterales los cuatro evangelistas recreados igualmente en estampas germanas²⁹.

En el otro ejemplar donde se guardan las reliquias de San Servando y San Germán, en el panel central de la tapadera aparece un tondo con un busto femenino velado, a la manera romana y basado en la estampa italiana cuatrocentista. Este medallón está enmarcado por dos seres muy estilizados que, a modo de pajes, muestran el tondo al espectador, rodeándose éstos de un paisaje bucólico muy al estilo de los grabados germanos de la época³⁰. Sobre lo que representa esta dama, se ha señalado reiteradamente que se podría tratar de la Virgen María, aunque sus rasgos y formas no concuerdan con la habitual en la iconografía mariana. En concreto, para nosotros, y en contraposición a la simbología neotestamentaria de la arqueta anterior, creemos que pudiera reproducir la alegoría de la Sinagoga. Si tenemos en cuenta su descripción realizada por Alberto Magno en el siglo XIII, ésta tomaría la forma de una mujer con los ojos vendados, con la cabeza baja y privada de su corona, rasgos que también se describen en este busto³¹. Asimismo, este símbolo de la antigua tradición encaja perfectamente con la iconografía de las caídas. En ellas, otros tantos medallones recogen las representaciones de profetas del Antiguo Testamento y no evangelistas como la historiografía los había denominado, como así lo demuestran las filacterias que los enmarcan y recogen sus nombres³². Todos ellos representados de busto, nuevamente a la manera de los retratos romanos, como ya desde tiempo atrás se venía describiendo a las personalidades y a los santos en las artes plásticas hispalenses del Renacimiento³³. Geniales nos parecen los seres monstruosos y fantásticos que los rodean, donde encontramos tritones, sirenas, guerreros con extremidades vegetales, etc., sacados todos de los mejores y más variados repertorios decorativos de la época, tales como los grabados de Aldegrever por ejemplo, y que también se pueden apreciar la ornamentación del Ayuntamiento hispalense³⁴.

Su siguiente trabajo se fecha en 1562 y se trata del arreglo que realiza en el *Lignum Crucis* de Constantino, al que añade un nuevo nudo y también el relicario crucífero propiamente dicho. Es una de las piezas más suntuosas y conseguidas de su producción, ya que, además de su buen hacer en la labra de la plata, destaca en ella la

²⁹ *German 16th century Albrecht, Durero The Illustrated Bartsch*, 19.

³⁰ Se asemeja a las resoluciones paisajísticas de contemporáneos suyos como los relieves de Antonio de Arfe en la custodia de Santiago de Compostela. Cruz Valdovinos, J. M., "Antonio de Arfe y La custodia de Santiago de Compostela": *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela 1991, 247-259.

³¹ Duchet-Suchaux, G./ Pastoureau, M., *La Biblia y los Santos*, Madrid 1996, 196.

³² Duchet-Suchaux, G./ Pastoureau, M., *La Biblia...*, 121-123, 167-169, 211-212, 205-207, 325.

³³ Bustos profanos a la romana ya se hacían en la Sevilla de esta época, como los de la Casa de Pilatos. Lleó, V., *Nueva Roma. Mitología y Humanismo en el Renacimiento Sevillano*, Sevilla 1979, 44.

³⁴ *Aldegrever, Bink, Pencz, The Illustrated Bartsch...*, 225-260.

utilización del esmalte, elemento poco usual ahora pero que, a partir del XVII, será un elemento ornamental fundamental³⁵. Tipológicamente enlaza de nuevo con su origen castellano, quizás por la influencia del conuense de Francisco Becerril durante su estancia en esta ciudad castellana en 1560³⁶. Pero lo que más nos interesa es su ornamento, en cuyos brazos de la cruz dispone delicadas composiciones de candelieri como si fuesen cajas de pilastras, recordando a aquellas famosas composiciones de Lucas van der Leyden, Agostino Musi, Zoan Andrea o Nicoletto da Modena³⁷.

CONTINUIDAD CLASICISTA E INNOVACIÓN MANIERISTA CON HERNANDO DE BALLESTEROS EL MOZO.

En la obra de su hijo Hernando de Ballesteros el Mozo se consolida el clasicismo impuesto por su padre, además de introducirnos en un camino de novedades fundamentalmente decorativas, producto de una incesante investigación y aplicación de las fórmulas antiguas que nos ponen a las puertas de lo que finalmente será el Manierismo Geométrico.

Dentro de su primera producción, identificada a través de su punzón de autoría y que se sitúan cronológicamente en la década de 1560, apreciamos esa constancia en el empleo de fórmulas platerescas en su léxico formal y ornamental. Tanto en el cáliz del convento de Santa Inés de Écija, como en el copón de la parroquia de Segura de León, vuelve a recurrir al balaustre como elemento básico en la formación del vástago, además de utilizar las consabidas estampas europeas para resolver la decoración. Algo similar sucede en la cruz que labrará para la parroquia de Lora del Río terminada en noviembre de 1572. De hecho, nada novedoso se muestra en la estructuración de la cruz en la que mantiene el tipo clásico de mediados de esta misma centuria, recurriendo igualmente al grutesco y al candelieri en su ornato, así como una figuración de recuerdo germano³⁸. No obstante, en algunas aparecen novedades importantes, como por ejemplo en el cuadrón central del reverso, donde en una cartela oval de recortes de cuero reproduce la figura de San Juan Bautista basado en algún grabado de Marcoantonio Raimondi³⁹. Igualmente clasicista nos parecen los bustos que enmarcan a esta imagen y que reproducen a los Profetas Mayores, recordando en mucho a los perfiles romanos.

³⁵ El basamento es Gótico. Sanz, M. J., *La orfebrería...*, t. II, 161.

³⁶ En este sentido, apreciamos un claro paralelismo entre el planteamiento del mudo de esta cruz y con el que presenta el ostensorio de la custodia de asiento de Villascusa de Haro, o también con la cruz de la iglesia parroquial de La Puerta, López-Yarto, A., *Francisco Becerril*, Madrid 1991, láms. 7/12.

³⁷ Gruber, A., "Grutesco", en: Gruber, A., *Las artes decorativas en Europa*, Madrid 2000, t. I, 129-185.

³⁸ Valgan de ejemplo las cruces de Hinojales y Sanlúcar la Mayor, ambas de 1550. Heredia Morena, M.C., *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva 1980, t. I, 62-72, t. II, 127; Cruz Valdovinos, J. M., *Cinco siglos...*, 40.

³⁹ Marcoantonio Raimondi, *The Illustrated Bartsch*, vol. 26, 1ª parte, 170.

No obstante, donde se muestra más innovador en lo estructural e igualmente en la figuración y en la ornamentación es en la custodia portátil que labra para esta misma parroquia de Lora del Río en 1575 (fig. 5). A pesar de que el modelo turriforme portátil es de origen medieval, la arquitectura presentada de nuevo nos remite a las construcciones contemporáneas. De hecho, tiene una clara vinculación con los planteamientos arquitectónicos que en estos momentos se desarrollan en la capital andaluza, concretamente con el manierismo planteado por Hernán Ruiz II, sobre todo en el concepto depurado de las fachadas del cuerpo principal en sus formas esenciales. Éste es de planta cuadrada y presenta arcos de medio punto sobre pilastrillas enmarcados por columnas de orden corintio sobre chaflanes salientes, con sus correspondientes retropilastras cajeadas traseras. Este diseño es parecido a los que el aludido arquitecto plantea en muchas de las portadas de pequeño formato levantadas en las iglesias del Arzobispado hispalense⁴⁰. Asimismo, la composición de la columna esquinera sobre alto plinto, trozo de entablamento y figura de bulto superior, se asemeja a las fórmulas clasicistas de tipo italiano, concretamente miguelangelesco, recogidas y divulgadas en tratados como en el de Juan de Arfe, el cual los reproduce para su modelo de andas jónicas⁴¹. De forma también muy similar se plantea el cuerpo superior, aunque aquí a manera de tabernáculo adintelado con columnas toscanas en las esquinas sobre altos pedestales, balaustrada cerrando el espacio, entablamento y casquete semiesférico que sirve de base a la figura del Resucitado. También el astil muestra un templete centrado con columnas jónicas enmarcando capillitas que cobijan las figuras de un apostolado, al que se añaden las pirámides con bolas superiores a eje con los soportes y el perfil cupulado del remate, que nos remiten de nuevo a fórmulas clásicas romanas de recuerdos bramantinos⁴².

En lo ornamental se va adentrando en las fórmulas manieristas de corte libresco, donde predominan los cueros, marcaras fantásticas, querubes, frutos, hojas, además de algún ser de imaginativo aspecto, como las arpías, que, al igual que hiciera su padre en el nudo de la Cruz de Cristal, hacen las veces de ménsulas esquineras soportando los chaflanes del primer cuerpo⁴³. Llama la atención, la utilización de los pequeños angelillos sentados en la peana y en el cubo, portando cestillos de frutos, que el Viejo utilizó para rematar las arquetas relicarios de la Catedral. Asimismo, los temas de la-

⁴⁰ Véanse portadas como las de Corterrangel (Huelva) o El Real de la Jara (Sevilla), Morales, A., *Hernán Ruiz "El Joven"*, Madrid 1996, 76-85.

⁴¹ Arfe, J., *De Varia Commensuración para la escultura y arquitectura*, Sevilla 1585, Edición facsímil con estudio introductorio de Antonio Bonet Correa, Madrid 1974, 27 vuelto.

⁴² El templete de Bramante se conocía en esta época ya que aparecía recogido en el libro tercero del tratado de arquitectura de Serlio en la edición de Villalpando de 1552, Serlio, S., *Libro tercero y cuarto de arquitectura*, Toledo 1552, XXIII.

⁴³ Arpías que se asemejan mucho, por ejemplo, a aquellas recogidas en grabado por Altdorfer en uno de sus diseños para orfebrería lleno de grutescos. *Aldegrevet, Bink, Pencz...*, 86.

zo reproduciendo motivos geométricos en cincelado que aparece en la zona vertical del pie son un avance decorativo⁴⁴. Además, es la primera obra en la que, al igual que hiciera su padre en los mencionados relicarios, utiliza los hermes como soportes decorativos en los ángulos de este cubo iniciático, salidos, como no podría ser de otra manera, de las estampas flamencas e italianas circulantes. Destacada es la propia evolución de las cresterías que ya no son abigarradas composiciones de roleos y formas fantásticas propias del grutesco, sino que comienzan a reducirse y se convierten en los recortes de cuero con elementos vegetales donde se asoman mascarones manieristas, las cuales coronan el cuerpo principal de la torre.

Con respecto a la figuración, observamos que tanto en las figuras de la peana, el astil como en torre, donde se reproduce todo un repertorio iconográfico simbólico y catecúmeno en torno a la figura de San Juan Bautista, Ballesteros el Mozo se adentra en fórmulas de influencia romanista, con movimientos forzados y expresivos, que enlazan con la plástica manierista contemporánea y que se pueden percibir en los apóstoles del nudo. Entre todas ellas destacan por su sabor clásico las virtudes que rematan el segundo cuerpo de la torre y que se presentan a la manera de matronas romanas.

En estos mismos años realiza otras de sus creaciones más clasicistas, el modelo de un portapaz que tendrá gran éxito en su momento y que vemos repetido en muchos de los templos de la antigua archidiócesis hispalense y su entorno (fig. 6)⁴⁵. La arquitectura se plantea más sobria y avanzada que la de su padre, siguiendo el esquema estructural de portadilla con gran arco de medio punto, óculos en las enjutas y semicolumnas enmarcando la composición, parecida a la de los frentes del ostensorio torreado de Lora. Por ello, tampoco se aparta de los diseños arquitectónicos referidos, y, en esta resolución arquitectónica se aprecia esa misma vinculación con las portadas diseñadas por el arquitecto Hernán Ruiz y que son derivaciones de las composiciones librescas de Sagredo y Serlio⁴⁶. Pero además, en la solución del segundo cuerpo, recuerda a los portapaces de su padre realizados años antes para la Catedral de Sevilla. Al igual que en estos, el remate se soluciona como un segundo cuerpo en el que sustituye el rectángulo apaisado por un tondo enmarcado por dos volutas, recordando también a las sierpes utilizadas en los catedralicios. El diseño de este ático también la vemos en ventanales ornamentados anteriores, tales como uno de los que adornan el edificio renacentista del Ayuntamiento hispalense. Asimismo, y como hemos podido comprobar en las otras obras, se percibe la sobriedad propia

⁴⁴ Gruber, A., "Lazos", en Gruber, A., *Las artes decorativas en Europa*, t. I, 23-69.

⁴⁵ La documentación de un ejemplar en Calzadilla de los Barros, así como otros en la provincia de Huelva y Sevilla certifican la creación de este vaciado en su taller hacia 1575. Santos Márquez, A. J., *Los Ballesteros...*, (en prensa).

⁴⁶ Morales, A., *Hernán Ruiz...*, 76-85.

del avance bajorrenacentista. La concepción de los soportes es muy típico de esta época, presentando basa y capitel toscano, y estriándose la mitad inferior del fuste y decorándose la superior, con unos paños colgantes de los que penden manojos de frutos. Enmarcando a estas columnas, otras volutas vegetales que rememoran las que aparecían en los portapaces de la Catedral, aunque en esta ocasión más esquemáticas. En las pilastrillas que soportan el arco central se recogen círculos concéntricos, cubriéndose todo el fondo, además del basamento y el friso, con una fina decoración vegetal incisa que son los *morescos* tan de moda durante el Quinientos en toda Europa⁴⁷.

Con respecto a la iconografía que muestran en la hornacina es de lo más variada, y en ella se muestra claramente como un emulador de los diseños europeos del momento. En concreto, el ejemplar conservado en Calzadilla de los Barros reproduce al *Ecce Homo* de Dürero, al igual que otros con la representación del *Noli me tangere* guardados en Gerena, Paterna del Campo, Hinojosa del Valle y el Museo Nacional Machado de Castro de Coimbra⁴⁸. Más clásico se comporta en la composición de la *Virgen con el Niño* que aparece en los portapaces de San Nicolás de Sevilla, Manzanilla, Zufre o la Palma del Condado, la cual sigue un grabado de Marcoantonio Raimondi que reproduce una *Madonna* de Rafael⁴⁹.

Sin lugar a dudas, su obra más conocida son los blandones llamados “los Gigantes” de la Catedral de Sevilla (fig. 7), labrados entre 1579 y 1581. Suponen un avance en su carrera artística, ya que en esta obra se adentra plenamente en un lenguaje novedoso, probablemente influenciado por su vinculación laboral con Juan de Arfe en la Custodia de Sevilla⁵⁰. No obstante, la concepción estructural mantiene la fórmula del balaustre bulboso que hemos visto también utilizarlo en otras piezas⁵¹ y que procede del modelo de candelabro de origen romano difundido a través del grabado desde Europa⁵². Mucho más revolucionario es su ornamento de origen pagano que dispone por toda su superficie y que se adentra en fórmulas propias del manierismo italiano. Las figuras que más llaman la atención son las sirenas de la base, los términos que aparecen como costillas en el nudo, los óvalos heráldicos, los mascarones velados con penachos plumíferos y las cabezas de querubenes, elementos todos ellos propios de

⁴⁷ Jordan, M.H./ Constantini-Lachat, F., “Morescos”, en: Gruber, A., *Las Artes Decorativas en Europa*, t. I, Madrid 2000, 187-234.

⁴⁸ *German 16th century Albrecht, Dürero The Illustrated Bartsch...*, 19, el *noli me tangere* también lo difundió Marco Antonio Raimondi. *Marcoantonio Raimondi, The Illustrated Bartsch...*, 301.

⁴⁹ *Marcoantonio Raimondi, The Illustrated Bartsch*, vol. 26, 1^a parte, 66.

⁵⁰ Santos, A., *Los Ballesteros...*, (en prensa).

⁵¹ Tenemos por ejemplo los candelabros de la parroquia de San Juan de Marchena realizados en 1560 por Diego de Alfaro. Ravé, J. L., *Arte Religioso en Marchena. Siglos XV al XVIII*, Sevilla 1986, nº 17.

⁵² Sirvan de ejemplo los candelabros de Daniel Hopfer, realizados entre 1523 y 1524 que tuvieron gran difusión por toda Europa. Gruber, A., “Grutescos”, 171.

las exageraciones de *la manera* y que toma igualmente de los repertorios grabados de la época. El origen exótico y oriental de estos ornamentos, lo ponen en relación con la creatividad del Imperio Romano, y en concreto con las decoraciones del siglo III. El resto de los adornos serán los comunes que se ven en toda Castilla en estos momentos y que había ya practicado en sus obras anteriores⁵³. Así, aparecen las aludidas cartelas ovaladas con cueros enrollados, tarjas y cintas, formando un fondo geométrico y apretado, donde también tienen cabida algunos frutos, flores y paños colgantes. Sin embargo, y a pesar de esta tendencia hacia la severidad al reducir la figuración e incidir más en la geometría, se percibe como las combinaciones y ritmos utilizados resultan bastante complejas, de abundantes quiebros y recortes, que confieren a la pieza un barroquismo general que se acentúa, por la propia figuración antes aludidas, que aparece aprisionada por esta red geométrica, y que le dan ese sello inconfundible y singular a la obra de Ballesteros el Mozo. El origen de toda esta decoración se encuentra en los repertorios de las estampas flamencas e italianas divulgadoras del estilo francés de Rosso y Parmigianino, como fueron Cornelis Floris, Cornelis Box, Vredeman de Vries y Virgil Solis, creados en 1554 y difundidos por Europa poco después⁵⁴. Incluso nos atreveríamos a advertir, en los óvalos del nudo escoltados por dos atléticos y musculosos angelotes, un conocimiento del mundo de Miguel Ángel, en concreto, de las creaciones de sus seguidores encabezados por Gaspar Becerra, o de los grabados y estampas que difundieron estos tipos, que también fueron utilizados por maestros como Arfe, Alfaro y Merino⁵⁵.

Gracias a esta manera de resolver el ornamento han sido varias las atribuciones que se han adjudicado a Ballesteros el Mozo. La más conocida es la que realizó de las mazas de la Universidad de Sevilla (fig. 8) la doctora Sanz en su estudio sobre la orfebrería sevillana del Barroco⁵⁶. Lo más destacable son los elementos de sus cabezas, en las que aparecen mascarones velados de claro origen romano y tomados de los repertorios grabados tal y como ya los había utilizado su padre. Siguiendo en el terreno de las atribuciones, también podemos vincular su obrador unas ánforas de los

⁵³ Heredia, C./ López-Yarto, A., *La edad...*, 147.

⁵⁴ Véase las cartelas de Virgil Solis por ejemplo, o los óvalos de Andrea Schiavone; *German Master of the Sixteenth Century, The Illustrated Barstch*, vol. 19, New York 1982, 339/ 374; *Italian Master of the Sixteenth Century, The Illustrated Barstch*, vol. 32, New York 1979, 113-114; Heredia, C./ López-Yarto, A., *La edad...*, 151.

⁵⁵ Valgan de ejemplo los detalles escultóricos de las custodias de asiento de Ávila, obra de Juan de Arfe, y de Écija de Francisco de Alfaro, y las arquetas de Santa Engracia de Francisco Merino, conservadas en la catedral primada de Toledo; Brasas, J. C., *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid 1980, 182/ 191, láms. 282-293/ 409-410; Hermmarck, C., *Custodias procesionales Custodias procesionales en España*, Madrid 1987, 152-153; Heredia, C./ López-Yarto, A., *La edad...*, 60, figg. 188/ 191.

⁵⁶ Sanz, M. J., *La orfebrería...*, t. II, 316.

Santos Óleos que se guardan en el templo catedralicio y en la colegial del Salvador de la capital hispalense. De nuevo lo más relevante es la ornamentación que se dispone en la superficie de estos panzudos jarros, la cual vuelve a repetir el repertorio de cintas y recortes de cuero con mascarones manieristas que apreciábamos también en los ejemplares anteriores⁵⁷.



Fig. 1. Cruz de cristal de la Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Viejo, 1552-1553 (fot. Santos Márquez, A. J.).



Fig. 2. Portapaz de la Asunción de la Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Viejo, 1556 (*Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, Catálogo de la Exposición, comisario Moreno, A., Sevilla 2001, 181).

⁵⁷ Se asemejan a los grabados de Cornelis Bos y Cornelis Floris. Gruber, A., "Grutescos", 178.



Fig. 3. Relicario de San Sebastián de la Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Viejo, 1558 (fot. Santos Márquez, A. J.).



Fig. 4. Relicario de San Servando y San Germán de la Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Viejo, 1559 (*Orto Hispalensis. Arte y Cultura en la Sevilla del Emperador*, Catálogo de la Exposición, comisario Moreno, A., Sevilla 2001, 179).



Fig. 5. Custodia portátil de la parroquia de Lora del Río. Hernando de Ballesteros el Mozo, 1575 (fot. Santos Márquez, A. J.).



Fig. 6. Portapaz de la parroquia de Manzanilla (Huelva). Hernando de Ballesteros el Mozo, hacia 1575 (fot. Santos Márquez, A. J.).



Fig. 7. Blandones “los Gigantes” de la Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Mozo, 1579 (fot. Santos Márquez, A. J.).



Fig. 8. Mazas de la Universidad de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Mozo, hacia 1580 (fototeca de la Universidad de Sevilla).