

# LA CRUZ PATRIARCAL DE FRANCISCO MERINO Y SU INMEDIATA INFLUENCIA EN ANDALUCÍA Y CASTILLA

## THE PATRIARCHAL CROSS OF THE FRANCISCO MERINO AND ITS IMPACT IN ANDALUSIA AND CASTILE

POR ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ  
Universidad de Sevilla, España

En este artículo se estudia una de las obras más representativas de la platería española, la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla del platero giennese Francisco Merino. Además de aportar nuevos datos al respecto, se analiza su influencia trascendental como modelo y prototipo en tierras andaluzas y castellanas durante los años finales del siglo XVI y el primer tercio del siglo XVII, con múltiples ejemplos documentalmente vinculados a la creatividad de este orfebre y a la de sus discípulos o compañeros más allegados.

Palabras clave: platería, manierismo, Francisco Merino, cruz patriarcal, consecuencias.

This article studies one of the most representative works of Spanish silver, patriarchal cross of the Cathedral of Seville, an work of silversmith Francisco Merino. In addition it provides new information on an analysis of its far-reaching influence as a model and prototype in Andalusia and Castile during the final years of the sixteenth century and the first third of the seventeenth century, with many related examples with the creativity of the goldsmith, his disciples and closest companions.

Keywords: silver, mannerisms, Francisco Merino, patriarchal cross, consequences.

La importancia de Francisco Merino en la platería manierista española es capital, ya que, gracias a sus creaciones, se inició este nuevo camino estético que triunfará durante la primera mitad del siglo XVII. Sin duda, a la altura de los grandes plateros de su momento, tales como Juan de Arfe y Francisco de Alfaro, su obra siempre ha merecido palabras de elogio y admiración, no sólo por la genialidad de sus diseños sino también por la alta calidad de sus trabajos. El propio Francisco Pacheco lo colocó entre la vanguardia artística de su época, singularizándolo entre los pintores y escultores españoles más renombrados y sobresalientes<sup>1</sup>. Admiración que se ha mantenido hasta la actualidad entre reputados especialistas en la materia, como Oman, Heranmarck o Sanz Serrano entre otros, que siempre han visto en él uno de los más destacados

---

<sup>1</sup> PACHECO, F., *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda. Madrid, 2001, p. 394.

representantes de la platería española de todos los tiempos<sup>2</sup>. Tan alta consideración se ha debido fundamentalmente a sus principales obras, como fueron las arquetas de San Eugenio y Santa Eulalia de la Catedral de Toledo, y sobre todo la cruz patriarcal de la Catedral de Sevilla, sin lugar a dudas, su creación de mayor repercusión e icono a seguir para la mayor parte de los plateros posteriores, debido fundamentalmente a su significación como prototipo de cruz procesional nacida del nuevo ideario del Concilio de Trento<sup>3</sup>. Pues bien, a pesar de esta importancia y de las numerosas veces que ha sido estudiada, no sólo esta pieza, sino también la figura del propio artista, creemos que aún quedan cosas por decir, aclarar algunas cuestiones, y aportar obras que sin duda están emparentadas con este modelo y vinculables a su obrador; e incluso evaluar la realidad de la influencia inmediata de dicha cruz tras su exposición pública en la catedral hispalense como emblema de esta sede patriarcal y metropolitana.

Pero como es lógico, debemos en primer lugar abordar de manera abreviada, la vida de este insigne artista y valorar fehacientemente su capacidad de influencia en el territorio español a partir de las últimas décadas del Quinientos. Realmente, a diferencia de otros plateros contemporáneos, aún falta un estudio monográfico del mismo, existiendo muchas lagunas y silencios sobre su vida y su obra<sup>4</sup>. Su ciudad de origen, Jaén, fue posiblemente uno de los mejores lugares para su formación clasicista. Sin duda, la construcción de la fábrica catedralicia con Vandelvira a la cabeza, la presencia de artistas eruditos como Machuca, y, en el ámbito de la orfebrería, la presencia del iniciador del Renacimiento en la platería española, Juan Ruiz el Vandalino, son pruebas suficientes para comprender la altura cultural de la ciudad y el abono enriquecido para la formación de las generaciones posteriores de artistas, entre los que destacó Merino<sup>5</sup>. Su labor se centró en diversas ciudades andaluzas y en Toledo, lo que viene a decir bastante de su espíritu emprendedor y de la alta consideración que se tuvo de su obra, lo que permitió una extensa difusión de su creatividad. A través de estas estancias se han determinado varias etapas vitales en su biografía. Poco se conoce de sus primeros

<sup>2</sup> OMAN, CH.: *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*, London, 1968, pp. XXVIII-XXX. HERNMARCK, K.: *Custodias procesionales en España*, Madrid, 1987, P. 27; SANZ, M.J.: “La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico”, en *Estudios de Platería. San Eloy 2002*. Murcia, 2002, pp. 426-439.

<sup>3</sup> Sobre la renovación y proceso de creación nacido del Concilio de Trento en el ámbito de la platería hispana HEREDIA, M.C.: “Recepción del Clasicismo en la platería española del siglo XVI” *Congreso Internacional “Imagines”, La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales*, Logroño, 2007, pp. 445-478.

<sup>4</sup> Desgraciadamente la tesis de licenciatura de María José Montoya sobre Francisco Merino defendida en 1962 en la Universidad Complutense y dirigida por don Diego Angulo nunca se publicó. MORENO, M.C.: “Un siglo de estudios sobre Arte Español: Artes Decorativas”, en *Estudios de Historia del Arte*, Sevilla, 2009, t. II, p. 346, nota 74.

<sup>5</sup> No hay que olvidar que la escultura andaluza del Renacimiento, Manierismo y Barroco tiene en Jaén un foco importantísimo, en cuyo antiguo reino nacerán artistas como los Ocampo, Pablo de Rojas y Martínez Montañés además de otros artistas claves en el arte español. GARCÍA LÓPEZ, J.L.: *Jaén, clave en la escultura de los siglos de oro*. Sevilla, 2002.

años gienneses hasta que decide trasladarse, en 1565, a la capital imperial para labrar la arqueta de San Eugenio. En 1575 regresa a su ciudad natal desde donde es llamado en 1579 a Sevilla por los canónigos de su Catedral para el concurso de adjudicación de la monumental custodia catedralicia que finalmente recayó en su compañero Juan de Arfe. Luego regresa nuevamente a Jaén, tras una breve estancia en Córdoba, donde labra varias obras de plata. En 1583 recibe otro gran encargo, las andas de la custodia de la Catedral giennense, además de continuar con su labor como platero catedralicio, trabajando para diversos templos de la ciudad y su antiguo reino. En 1587 se traslada otra vez a Sevilla, momento en el que ofrece al cabildo hispalense la cruz que centra nuestro estudio, para posteriormente volver a Jaén aunque por poco tiempo, ya que a partir de 1589 se establece definitivamente en Toledo hasta su muerte en 1611. En este último periodo y para su Catedral labrará otras obras de vital importancia como fueron la Urna de Santa Leocadia, terminada en 1592, o el Lignum Crucis de Santa Elena, concluido en 1601, además de tasar y trazar otras obras para diversos templos del extenso arzobispado toledano<sup>6</sup>.

Pues bien, de toda su obra conservada y comentada con anterioridad, es sin duda la cruz patriarcal de Sevilla (Figura 1) la más influyente y trascendental de todas, ya que se convirtió en modelo y cabeza de serie de un tipo de cruz procesional y parroquial que se impuso en el Manierismo hispano<sup>7</sup>. Una creación además que en la memoria colectiva quedó ligada a su autor, ya que a partir de su llegada a la Catedral hispalense, siempre se la conoció como la Cruz de Merino, hecho que dice mucho de la alta consideración que se tuvo tanto de la pieza como de su creador<sup>8</sup>. El profesor Palomero en su día ofreció los datos que sobre esta obra se recogían en los libros catedralicios, noticias que han servido desde entonces para conocer los pormenores de la compra de esta cruz<sup>9</sup>. De hecho, todo se inicia cuando a principios de 1587 Merino llega a Sevilla y ofrece la cruz al cabildo metropolitano, quien el 14 de febrero decide nombrar una comisión para que oyera la oferta del platero, y tras establecer el elevado precio de 800 ducados, tres días más tarde se decidió adquirir definitivamente dicho crucero. Pues bien, a pesar de este pormenorizado relato, aún quedaba por conocer el documento sin duda más importante, su concierto de compra, que nosotros hemos localizado entre

<sup>6</sup> RAMÍREZ DEL ARELLANO, R.: *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*. Toledo, 2002, pp. 310-316; CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos de platería sevillana*. Sevilla, 1992, pp. 372-373. LÁZARO DAMAS, S.: *Los plateros giennenses y su clientela en el siglo XVI*. Jaén, 2005, pp. 254-264.

<sup>7</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “De las platerías castellanas a la platería cortesana”, *Boletín del Museo e Instituto Cánon Aznar*, nº XI-XII (1983); SANZ, M.J.: “La cruz procesional...”, ob.cit., pp. 426-439.

<sup>8</sup> La tradicional denominación de la cruz y la documentada estancia en Sevilla de Merino entre 1579 y 1580 hizo que Gestoso le adjudicase esta cronología a la cruz, a pesar de anotar a pie de página el pago de los 800 ducados efectuado en 1587. GESTOSO, J.: *Sevilla Monumental y Artística*. Sevilla, 1890, t. II, p. 458.

<sup>9</sup> PALOMERO, J.M.: “La platería de la Catedral de Sevilla”, en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1986, pp. 630-631.

los protocolos escriturados en dicho año. Éste se llevó a cabo el 25 de marzo, entre el platero y el deán y el cabildo de la Santa Iglesia de Sevilla. En él, el primero especifica que le vendía a dicha institución una cruz de plata a la que añadiría los dos brazos del segundo travesaño como le correspondía a un templo metropolitano y patriarcal como el sevillano, y que tenía diseñado en un pliego que acompañaba a la obra de plata<sup>10</sup>. Con esta declaración se resuelve una duda planteada por el profesor Cruz Valdovinos sobre la apariencia inicial de la cruz que hasta el momento se desconocía<sup>11</sup>. El trabajo debía estar acabado quince días antes del Corpus Christi de este mismo año, dejando en poder del cabildo el nudo de la misma que no tenía que ser modificado, y ajustándose el precio final de la obra y de su trabajo en 300.000 maravedíes, los aludidos 800 ducados. Para el pago se establecieron los siguientes plazos: 300 ducados con la firma del convenio, 100 ducados en el momento de entregar la cruz, y el resto del dinero en dos partes, la primera a los cuatro meses desde el estreno de la obra y la segunda a finales de febrero de 1588. Todos estos compromisos se cumplieron con rigurosidad, hasta el punto que los 500 ducados restantes, que estaban fraccionados como hemos dicho, se le dieron de un solo pago con la entrega en junio de la cruz, lo que evidencia la satisfacción del cabildo catedralicio con su creación, el cual no dudo en emplearlo en otros menesteres hasta bien entrado 1588, como fueron la tasación, reparos y nuevo ostensorio de la custodia de Arfe<sup>12</sup>. Una satisfacción entendida si tenemos en cuenta que la Iglesia de Sevilla y sus prelados tuvieron gran interés desde un principio en implantar los principios dogmáticos nacidos del Concilio de Trento, partiendo de la iniciativa de uno de sus más preclaros defensores, don Cristóbal de Rojas y Sandoval, arzobispo de Sevilla entre los años 1571 y 1580, quien convocó un sínodo diocesano en 1572 con dicha determinación<sup>13</sup>.

Por lo tanto, lo que entregaba Merino era lo que se buscaba en la Catedral de Sevilla. Una cruz fruto de un proceso de maduración llevado a cabo por el platero, que partiendo de los modelos platerescos y tras el conocimiento de lo que se estaba fraguando en la Toledo Imperial y en la Corte entorno a El Escorial<sup>14</sup>, se adecuaba además perfectamente

<sup>10</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección Protocolos Notariales de Sevilla: Legajo 12506, oficio 19, libro 2º de 1587, ff. 573 recto-574 vuelto.

<sup>11</sup> CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., pp. 74-75.

<sup>12</sup> PALOMERO, J.M.: "La platería de la Catedral...", ob.cit., pp. 630-631; CRUZ VALDOVINOS, J.M.: *Cinco siglos...*, ob.cit., p. 372.

<sup>13</sup> ROS, C.: *Los arzobispos de Sevilla. Luces y sombras en la sede hispalense*. Sevilla, 1986, pp. 148-150.

<sup>14</sup> Se sabe que estuvo en Madrid en 1584 tasando piezas del platero Juan Rodríguez de Bahía hechas para don Fernando de Torres y Portugal conde de Villardompardo, BARRIO MOYA, J.L.: "El conde de Villardompardo, virrey del Perú, y sus encargos al platero Juan Rodríguez de Babia (1584)", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, n.º. 137, 1989, p. 44. LÁZARO DAMAS, S.: *Los plateros giennenses...*, ob.cit., p. 259. Igualmente pudo conocer el estilo escorialense gracias a la difusión de los grabados de Perret versados en los diseños de Juan de Herrera. SANTIAGO, E.: "Estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real de El Escorial", *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1986, pp. 230-252.

tanto a su estructura como a su iconografía al nuevo ideario surgido del Concilio de Trento, caracterizado por la sobriedad, la claridad, el orden, la exaltación de los dogmas y el carácter didáctico, catequético y simbólico. Un diseño que asimismo se difundió gracias a la inusitada movilidad de este platero tanto por tierras andaluzas como por Castilla, tomando así ese carácter modélico de crucero procesional contrarreformista.

Su genialidad estriba en la sencillez compositiva del crucero, en el que elimina el carácter recargado y abalaustrado predominante hasta ese momento, dejándose llevar por la rigurosidad geométrica de Juan de Herrera, a través de la imposición de unos brazos totalmente rectos, terminados en óvalos salientes los menores, mientras que el mayor se levanta sobre una portadilla sustentada por un cuarto bocel con costillas. Este formato va a convertirse en el modelo tipológico durante el Manierismo e incluso, cubierto de hojarasca, en el Barroco. Una fortuna además que no sólo se debe a su estructura, sino también a su ornato, que bebe claramente de la sobriedad imperante y tan acorde con los aludidos presupuestos trentinos. Así, los brazos sólo reciben un ligero rectángulo almohadillado que reafirma la regularidad y geometría de la cruz, centrando la figuración y el adorno en general, a los extremos ovalados y al crucero principal. Los aludidos extremos se resuelven con un cuadrado central, de basamento delimitado por costillas y flanqueado por dos medios círculos que confieren el referido perfil oval. Estos resaltes cuadrangulares reciben las piedras ovales en cabujón, entre los que se cuenta un camafeo que parece antiguo, tal y como se recoge en el contrato. Esta inclusión del arte lapidario en la platería del momento no era muy común en tierras hispánicas, y por lo tanto constituye por sí mismo otra novedad que quizás no tuvo tanta fortuna como el esmalte que ya tiene presencia en la época y sin duda era más económico que estos elementos pétreos. Los extremos de estos óvalos son ocupados por unos *Ignudi* musculosos y adaptados elegantemente a este espacio y que son una prueba de su filiación a la estética de Miguel Ángel y su acercamiento a los modelos de su mejor traductor en España, Gaspar Becerra. Esta figuración la elimina en los brazos superiores añadidos para su apariencia patriarcal en un alarde nuevamente de sobriedad. Pero sobre todo será en el Crucificado, en la escultura del tondo del crucero, así como en la iconografía dispuesta en el nudo arquitectónico, donde el romanismo se hace más patente. El aludido crucero se resuelve en el anverso con un medallón moldurado que recoge una aureola de nubes, con la paloma del Espíritu Santo y dos querubines, todo enmarcando la cabeza del Crucificado pendiente de esta parte, mientras que en el reverso aparece la representación de la Virgen con el Niño, en un tierno y artificioso abrazo, de composición muy parecida a la que reproduce en uno de sus grabados Aegidius Sadeler II sobre un original de Rafael, concretamente el de la Madonna de la Silla del Palazzo Pitti de Florencia<sup>15</sup>, como también se evidencia en el tondo de este mismo tema que Juan Bautista Vázquez el Viejo labró para la fachada de la iglesia de

<sup>15</sup> NAVARRETE, B.: "La personalidad artística del joven Murillo: del naturalismo a la apreciación del desamparo y la justicia social en la Sevilla de la época", *El Joven Murillo*, cat. exp., Sevilla, 2009, p. 38. Sobre la difusión del modelo de la Virgen de la Silla de Rafael ver HENRY, T., JOANNIDES, P.: *El Último Rafael*, cat. exp., Madrid, 2012, pp. 245-247.

la Anunciación de Sevilla. Una iconografía y una disposición en la cruz que serán una de las señas de identidad de la huella de Merino, ya que discípulos y seguidores no van a tener objeciones a la hora de reproducirlas prácticamente idénticas en sus creaciones.

Con respecto al nudo, éste se resuelve como un tabernáculo circular, muy semejante a los diseños de los sagrarios de los retablos romanistas, y en especial en la misma línea que el proyectado por Becerra para el retablo mayor de la Catedral de Astorga<sup>16</sup>. No obstante, el concepto de torre circular de dos cuerpos decrecientes deriva del *tempietto* de San Pietro in Montorio de Bramante, aunque, como seguidor de Miguel Ángel, con las novedades propias de su estilo, el cual Merino pudo asimilar en Toledo al abrigo de Becerra, Nicolás de Vergara el Viejo y Juan de Herrera<sup>17</sup>. Así, el primer cuerpo de planta octogonal presenta cuatro frentes principales salientes, enmarcados por pilas-trillas con volutas extremas entre columnas toscanas. En estos frentes se disponen los paneles iconográficos principales, donde se representan los cuatro santos penitenciales por excelencia: la Magdalena, San Jerónimo, San Juan Bautista y San Francisco de Asís. Sin duda, la aparición de esta iconografía está dentro de la ideología trentina, ya que el Sacramento de la Penitencia y su aparición en este icono principal, reafirma la postura de la Iglesia Católica con respecto al rechazo protestante y el valor salvífico y redentor de la cruz de Cristo. Además, a la hora de resolver esta iconografía, hay que tener presente las fuentes usadas por Merino y cómo, igual que sucedía con los relieves del árbol de la cruz, estos mismos se recrean en otras cruces de su taller y seguidores. En primer lugar se reproduce a la Magdalena penitente dentro de la gruta de Bálsamo, de perfil, semidesnuda y arrodillada, con sus atributos iconográficos habituales (tarro de ungüentos, calavera y cruz alzada) recordando las composiciones del Tiziano<sup>18</sup>. En la figura de San Juanito, con el cordero y un magnífico paisaje de árboles y rocas, vemos claramente el reflejo nuevamente de Rafael, ya que es muy parecido al que pintó el maestro de Urbino en 1518, conservado hoy en la Galería de la Academia de Florencia<sup>19</sup>. Siguiendo el modelo de Torrigiano y acercándose mucho a la composición creada por Jerónimo Hernández de este mismo tema y que se localiza en el retablo de la Visitación de la Catedral de Sevilla, se presenta el relieve de San Jerónimo Penitente, que parte igualmente de la inspiración de grabados italianos como los de Marcoantonio Raimondi<sup>20</sup>. Y finalmente la Estigmatización de San Francisco parece recrearse en un grabado de Cornelis Cort sobre composición de Girolamo Muziano<sup>21</sup>. Asimismo estos paneles figurativos presentan un coronamiento muy manierista, a base

<sup>16</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: "Precisiones sobre Gaspar Becerra", *Archivo Español de Arte*, 168, 1969, pp. 327-356.

<sup>17</sup> MARÍAS, F., *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, 1983, t. I, pp. 363-366, 374-375, 391-392.

<sup>18</sup> Por ejemplo la Magdalena Penitente del Hermitage de San Petesburgo.

<sup>19</sup> HENRY, T., JOANNIDES, P.: *El Último Rafael*, ob.cit., pp. 124-128.

<sup>20</sup> PALOMERO, J. M.: *Gerónimo Hernández*, Sevilla, 1981, lám. 1.

<sup>21</sup> NAVARRETE, B.: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, p. 117, Figura 143.

de un frontón curvo y roto, con un jarrón central rematado por una pirámide. Entre estas calles principales, otras cuatro menores están ocupadas por hornacinas de medio punto algo más retranqueadas, en las que figuran los Padres de la Iglesia Latina (San Gregorio, San Ambrosio, San Agustín y nuevamente San Jerónimo aunque ahora de pontifical). Destaca igualmente la aparición del esmalte en la creación de Merino. En el friso de las portadillas salientes y principales, aparece una delicada y bella composición de rectángulo esmaltado con temas geométricos y vegetales, dominando los colores blanco, rojo y verde, que le confiere sin duda una mayor vistosidad polícroma, aunque no se repite en el segundo cuerpo. Éste se resuelve con una planta circular, como si fuese el tambor de una cúpula, cuyo casquete gallonado, con esmaltes ovales y romboidales, es soportado por un corrido friso que a su vez parece sustentado por las columnas pareadas que determinan las ocho calles en las que se segmentan los muros de este cuerpo. Estas calles están ocupadas por paneles figurativos, con los relieves de los Santos Pedro, Pablo, Juan y Andrés, que alternan con otros tantos en forma de ventanal rematado por un frontón circular y ocupado por una piedra negra en cabujón. Un frontón que va a alternar con los de perfil recto que rematan las hornacinas primeras y que van a mantener la tradicional disposición impuesta en la arquitectura romana por Miguel Ángel, recordando este conjunto en general a la cúpula de San Pedro del Vaticano que difundió el tratado de Serlio<sup>22</sup>.

Sin lugar a dudas, y como ya han apuntado varios especialistas en la materia, este diseño tan depurado, pudo ser el resultado de un proceso creativo donde su inicial y larga estancia en Toledo y el conocimiento del arte desarrollado en el ámbito cortesano de la época, debieron tener una fuerte repercusión, no sólo en esta obra, sino en su innovador estilo. Ello ya lo evidenció en su arqueta de San Eugenio que labrara entre 1565 y 1570, y donde igualmente la vinculación con los Vergara sería fundamental para su decidida apuesta por los dictados de Becerra<sup>23</sup>. Pero, con respecto al diseño de la cruz tenemos constancia documental de la existencia de ejemplares previos, antecedentes de la cruz de Sevilla que pudieron ser ensayos que llevaron a la gestación de este modelo. En concreto nos referimos a la reciente aportación documental realizada por la doctora Teresa Dabrio, cuando estudia la cruz que Merino labra para el monasterio de San Jerónimo de Valparaíso de Córdoba, entre 1577 y 1585<sup>24</sup>. De hecho, a pesar de no conservarse, coincidimos con la mencionada investigadora en la similitud estructural a iconográfica entre ambas cruces. Una cruz que fue encargada por el obispo de Córdoba fray Bernardo de Fresneda hacia 1577, junto a otras piezas de plata, aunque tras su muerte repentina en 1581 y ante una serie de deudas con el Comisionado de la Santa Cruzada, sus albaceas decidieron vender y poner en pública almoneda sus bienes,

<sup>22</sup> SERLIO, S.: *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*. Traducido al castellano por Francisco de Villalpando, Toledo, 1552, p. XXVIII.

<sup>23</sup> RAMÍREZ DEL ARELLANO, R.: *Estudio sobre la historia...*, ob.cit., pp. 310-316

<sup>24</sup> Todos los datos de la referida cruz han sido extraídos de DABRIO, M.T.: "El platero Francisco Merino y el monasterio cordobés de San Jerónimo de Valparaíso", *Estudios de Platería, San Eloy 2009*, Murcia, 2009, pp. 263-280.

incluidas las piezas de plata que aún se hallaban en el taller de Merino en proceso de elaboración y de cuya venta también el platero recibiría el dinero que se le adeudaba por su trabajo. Finalmente, y tras haber adquirido la cruz el platero sevillano Francisco de Valderrama, éste cedió a las presiones del provisor general del obispado que se encargaba de dichas gestiones y delegó sus derechos sobre las piezas a quien ofreciera más dinero por ellas dentro del plazo dado para ello. Y esto fue lo que sucedió con el monasterio jerónimo que ofreció por la pieza 160 ducados, cuarenta más de lo que en la almoneda dio Valderrama. Finalmente, se firmó un nuevo concierto el 26 de mayo de 1581 entre Merino y el prior del cenobio referido para dejar por escrito la adquisición de dicha cruz, aunque mejorada. De este concierto y de las descripciones posteriores relacionadas con los pagos y con un memorando redactado por el referido prior fray Pedro de San Jerónimo, se conoce como era la pieza y de ahí que se disipen las dudas sobre su parentesco con la sevillana, permitiendo presuponer la posible influencia que pudo ejercer su conocimiento previo por el referido Francisco de Valderrama, para mediar igualmente en la adquisición de la cruz metropolitana hispalense<sup>25</sup>.

Sin embargo, la prueba material de los antecedentes creados por Merino antes de vender su cruz al cabildo hispalense la hallamos en otro ejemplar que bien pudo salir de su taller hacia los mismos años del referido crucero cordobés. Nos referimos a la restaurada cruz de la parroquia de Villacarrillo (Jaén) (Figura 2), de la que sólo restan algunas partes originales ya que fue recompuesta en el siglo XX, momento en el que se le añadieron varios elementos que seguidamente mencionaremos y que distorsionan claramente su imagen original. Lo creemos así ya que recientemente se ha dado a conocer la participación de Francisco en un encargo monumental para esta parroquia, junto a su discípulo y cuñado Tomás de Morales. Nos referimos a la custodia que trazó y comenzó Merino en 1586 y terminó felizmente Morales, y que pone por lo tanto en relación a esta fábrica parroquial con nuestro protagonista<sup>26</sup>. Pero no sólo serán estas razones las que nos llevan a determinar la posible paternidad de Merino, sino que, como no podía ser de otra manera, su diseño lleva el sello inconfundible del maestro giennense. Lo más original y llamativo es el nudo, que, a pesar de las transformaciones referidas, reconocemos el diseño romanista merinense, reproduciendo en esta ocasión el

<sup>25</sup> Sobre este platero sevillano y sus vínculos con los cabildos civil y religiosos de la ciudad de Sevilla ver SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: “Francisco de Valderrama, verdadero autor de las mazas del Ayuntamiento de Sevilla”, *Archivo Español de Arte*, nº 326, 2009, pp. 155-168.

<sup>26</sup> LÁZARO DAMAS, S.: *Los plateros giennenses...*, ob.cit., pp. 269-270, 341-242; RUIZ CALVETE, M.: “Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales y sus relaciones profesionales” en *Estudios de Platería, San Eloy 2008*, Murcia, 2008, pp. 558-599; “La custodia procesional del Corpus Christi de Santa María de Linares (Jaén) obra del platero Tomás de Morales”, en *Estudios de Platería, San Eloy 2010*, Murcia, 2010, pp. 669-690. Recientemente, esta cruz de Torredonjimeno se ha atribuido recientemente a Tomás de Morales, aunque por su carácter más manierista, creemos que su diseño antecede al utilizado por el platero riojano. RUIZ CALVENTE, M., “El platero Tomás de Morales y las cruces parroquiales giennenses de Santa María de Torredonjimeno, San Miguel de Andujar, Encarnación de Bailén y Asunción de Villacarrillo”, en *Estudios de Platería, San Eloy 2012*, Murcia, 2012, pp. 469-486.



cuerpo circular superior, con tramos apaisados ocupados por óvalos figurativos, donde se distribuyen representaciones alegóricas de las virtudes y que recuerdan a las que Becerra dispuso en el banco del retablo de Astorga. Estos tondos están enmarcados por pilastrillas con tornapuntas que a su vez enmarcan hornacinas clásicas de frontón recto, que cobijan también miembros del apostolado. El remate en esta ocasión es escalonado, con un tambor poligonal sobre el que se levanta una cúpula gallonada, algo tampoco extraño en diseños posteriores. Asimismo la cruz reproduce la traza de brazos rectos cubiertos por rectángulos apaisados y almohadillados, siendo ocupado el crucero por el característico tondo con la *Madonna* que analizábamos en el ejemplar catedralicio, además de añadir dentro de tondos ovalados en el centro de cada uno de estos brazos, figuras recostadas de los Evangelistas y los Padres de la Iglesia Latina en el reverso y en el anverso respectivamente.

Una obra que enlaza claramente con las piezas que igualmente diseñó y labró en tierras toledanas en su segunda estancia, creaciones éstas que fueron fundamentales para que se diese a conocer el tipo propuesto en Sevilla, Córdoba y Jaén y se convirtiera en el icono a seguir en Castilla. Se han venido atribuyendo a Francisco Merino las cruces procesionales de Colmenar Viejo (Madrid) (Figura 3) y La Mata (Toledo), de hacia 1590, ya que reproducían el modelo antes analizado aunque abreviado a la simple cruz latina, más acorde con la identidad parroquial para la que se destinaba<sup>27</sup>. Lo único novedoso serán los tondos ovalados de los extremos, desaparecidos en Villacarrillo, que recogen aquí una *Deesis* en el anverso, con el Dios Padre en el tondo que remata la cruz, y en el reverso otros santos de devoción, además de un cambio de estampa en el tondo central del crucero, encontrándonos ahora a la *Madonna de Foligno* difundida por Raimondi<sup>28</sup>. La parte más original vuelve a ser el nudo, ya que, en esta ocasión, reproduce el cuerpo superior de la cruz patriarcal de Sevilla, aunque los soportes columnarios son de nuevo sustituidos por pilastras avolutadas. Sin embargo, la intención de Merino es hacer una clara síntesis del nudo torreado de Sevilla, porque la iconografía incorporada en estos ejemplares castellanos es la misma que en el cuerpo principal del crucero hispalense, utilizando idéntico juego de estampas de argumento penitencial en los paneles centrales, mientras que cuatro apóstoles aparecen en las hornacinas menores. No obstante, con respecto a estas piezas se nos asalta la misma duda que cuando analizábamos el ejemplar de Villacarrillo, concretamente sobre si realmente Merino labró esta pieza o fue el creador de un diseño, ejecutado por algún aventajado artista toledano. Y sin duda esta

<sup>27</sup> Desconocemos si existe documentación que ratifique esta atribución. VV.AA.: *Catálogo monumental de Madrid. Tomo I. Colmenar Viejo*, Madrid, 1976, pp. 86; CRUZ VALDOVINOS, J. M.: “De las platerías castellanas a la platería cortesana”, *ob.cit.*, p. 10; “Platería”, *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Madrid, 1994 (3ª edición), pp. 103-104; HEREDIA MORENO, C., LÓPEZ-YARTO, A.: *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*, Madrid, 2001, pp. 180-184.

<sup>28</sup> K. OBERHUBER, *The works of Marcantonio Raimondi and of his school. The Illustrated Bartsch*, New York, 1978, vol. 26, 14 (p. 1), p. 77.

hipótesis toma fuerza si tenemos en cuenta otros ejemplares idénticos localizados en otros pueblos de Jaén, aunque ejecutados por su discípulo y cuñado Tomás de Morales.

La obra de Tomás de Morales, junto a la de Francisco de Alfaro, da fe de la buena acogida que tuvo la obra de Francisco Merino en Andalucía. Este platero de origen riojano y desposado en primeras nupcias con Luisa Merino, hermana de Francisco, estuvo activo en Jaén entre 1580 y 1625<sup>29</sup>. Entre sus creaciones destacan las cruces procesionales que labró para Montoro (Córdoba), Torredonjimeno (Jaén), Bailén (Jaén) y Andújar (Jaén), en las que pesó mucho la creatividad de Merino. Y así lo afirmamos apoyándonos en la documentación en el primer caso, como en la obra que se conserva en tierras giennenses, claramente deudora de la estética merinense y emparentada con los ejemplares castellanos.

Con respecto a la desaparecida cruz de la parroquia de Montoro, hasta no hace mucho tiempo fue considerada como obra de Francisco Merino, a quien se le había encargado su hechura en 1581. No obstante, nuevos datos aportados por Lázaro Damas aclaran su verdadera paternidad y reafirman una práctica llevada a cabo por Merino en varias ocasiones, que no fue otra que la de traspasar sus compromisos a su cuñado<sup>30</sup>. Y eso fue lo que sucedió con la cruz de Montoro que finalmente fue hecha por Morales quien, según sus propias palabras, se la había vendido a Merino ya que se adecuaba a las condiciones del contrato y, según declaraciones anteriores, debía ser idéntica a aquella que había hecho para el monasterio jerónimo de Valparaiso<sup>31</sup>. Por lo tanto, tenemos en este ejemplar, finiquitado con la fábrica cordobesa en 1588, nuevamente otro caso de fidelidad al modelo patriarcal hispalense, constatándose con ello la utilización por parte de Morales de trazas diseñadas por Merino. Esto mismo se evidencia en la cruz de la parroquia de la Encarnación de Bailén, de la que se sabe que en junio de 1591 se le abonaron a Tomás 26978 reales para su hechura<sup>32</sup>, y en la más tardía de Torredonjimeno (Figura 4), fechada en 1609<sup>33</sup>, además de otra custodiada en la parroquia de San Miguel de Andújar que igualmente reclama su autoría<sup>34</sup>. En todas ellas se mantiene la traza empleada por Merino en el ejemplar de Colmenar Viejo.

Y sin duda, gracias a estas creaciones del riojano, la fortuna de esta traza tendrá sus réditos igualmente en tierras giennenses, como queda manifestado en los casos conservados hoy en las parroquias de Mancha Real y san Ildefonso de Jaén. Desgraciadamente

<sup>29</sup> LÓPEZ, M.: *Breve historia de giennenses del siglo XVII*. Jaén, 2001, p. 40; Lázaro Damas, S.: *Los plateros giennenses...* pp. 264-272; RUIZ CALVENTE, M.: “Los plateros Francisco Merino y Tomás de Morales...”, ob.cit., pp. 558-599.

<sup>30</sup> LÁZARO DAMAS, S.: *Los plateros giennenses...*, ob.cit., pp. 269-270.

<sup>31</sup> DABRIO, M.T.: “El platero Francisco Merino...”, ob.cit., pp. 263-280.

<sup>32</sup> RUIZ CALVENTE, M., “El platero Tomás de Morales y las cruces parroquiales giennenses de Santa María de Torredonjimeno, San Miguel de Andujar, Encarnación de Bailén y Asunción de Villacarrillo”, en *Estudios de Platería, San Eloy 2012*, Murcia, 2012, pp. 469-486.

<sup>33</sup> LÁZARO DAMAS, S.: *Los plateros giennenses...*, ob.cit., p. 270.

<sup>34</sup> RUIZ CALVENTE, M., “El platero Tomás de Morales y las cruces parroquiales...”, ob.cit., pp. 469-486.

sobre la primera cruz no tenemos ninguna noticia documental, aunque pudo ser labrada por Morales, ya que ocupó la platería catedralicia y diocesana giennense en estos años<sup>35</sup>. De nuevo lo más original y llamativo es el nudo cúbico, con casquete cupulado, ángulos ocupados por columnillas toscanas y cuatro paneles figurativos que recogen composiciones manieristas de la Pasión de Cristo, una solución sobria y herreriana que recuerda a la que utilizó Alfaro en su cruz de Monesterio. Más información tenemos sobre la cruz de San Ildefonso de Jaén, una obra de un discípulo de Tomás de Morales, su sobrino Jerónimo de Morales, de hacia 1620<sup>36</sup>, y donde constatamos que, como sucederá en la mayor parte de los casos, el nudo y el ornamento son los que muestren una mayor diferencia con respecto al esquema merinense. Así, los extremos ovales son ocupados por óvalos esmaltados, que aparecen también en el nudo en forma de macolla, un esquema que será el habitual del siglo XVII.

Conocida es la causa de la fascinación que debió sentir Francisco de Alfaro por la cruz patriarcal de Merino, que tras haberla restaurado en 1595, la convirtió en referente a emular en los encargos que le llegaron a partir de este momento. A él se debe la difusión de este diseño por tierras del Antiguo Reino de Sevilla e incluso por las limítrofes del sur extremeño, conservándose dos testimonios claves, las cruces de las parroquias de san Juan de Marchena (Sevilla) y Monesterio (Badajoz), ambas labradas en el último lustro del siglo XVI. En el diseño de la cruz de Marchena (Figura 5) no hay diferencias con respecto a la cruz catedralicia, algo que achacamos, no sólo a la aludida atracción de Alfaro por la misma sino también a la fábrica de esta iglesia que estaba empeñada en emular en todo al templo metropolitano. De hecho, las únicas novedades fueron la eliminación del segundo crucero, las piedras de los remates de la cruz, sustituidas por puntas de diamantes de tradición herreriana, y una mayor proliferación de los esmaltes en el nudo, sustituyendo los cabujones por bellos paneles esmaltados de temas florales.

Más originalidad hallamos en la cruz de Monesterio (Figura 6), donde hay una clara simplificación del modelo merinense, y, por ello, es una obra más personal<sup>37</sup>. Pocas son las diferencias encontradas de nuevo en el árbol de la cruz, aunque añade otro óvalo saliente en el brazo inferior, detalle seguido posteriormente por muchas cruces procesionales del Seiscientos. También hay innovación en su ornamento, donde añade un esmalte ovalado en el centro y en los semicírculos extremos los *Ignudi* miguelangelescos son sustituidos por ramos frutales. No obstante, la personalidad de Alfaro se evidencia en el diseño del nudo. Guiado claramente por la sobriedad y la geometría herreriana, opta por el modelo cúbico rematado por una cúpula, adaptando así al nuevo estilo el que tradicionalmente había utilizado en sus cruces anteriores. Y posiblemente en su diseño general tuvo muy presente el alzado del Sagrario y Custodia del retablo mayor

<sup>35</sup> CAPEL MARGARITO, M.: *El Arte de la Platería en Jaén*, Jaén, 2000, p. 76-78.

<sup>36</sup> LÁZARO DAMAS, S.: *Los plateros giennenses...*, ob.cit., p. 190, "El platero giennense Jerónimo de Morales (h. 1580-1649): aspectos biográficos y artísticos", en *Estudios de Platería*, San Eloy 2010, Murcia, 2010, pp. 377-394; CAPEL MARGARITO, R.: *El Arte...*, ob.cit., p. 196.

<sup>37</sup> SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "El platero Francisco de Alfaro en la Baja Extremadura", *VIII Congreso de Estudios Extremeños*, Badajoz, 2007, pp. 290-300.

del Escorial, diseñado por Juan de Herrera y grabado por Pedro Perret en 1584<sup>38</sup>. Pero Alfaro no opta por la planta circular como se plantea en el sagrario referido, sino por la cuadrada como dijimos en un principio, resolviendo sus cuatro frentes de manera muy simple, con columnas en los ángulos retranqueados, escoltando los paneles figurativos, y, tras un entablamento muy sobrio, una cúpula gallonada sobre un tambor octogonal remata su composición. Muy escorialenses son los elementos ornamentales empleados, como las esferas con pirámides que rematan los ángulos del entablamento, y el picado de lustre y los óvalos esmaltados azules. Y aquí también toma especial relieve la figuración de sus paneles, que recogen la misma iconografía penitencial aunque adaptada a su nuevo marco más amplio.

Las consecuencias de estas obras se dejaron sentir entre otros autores contemporáneos, bien por imposición en algunos casos de los comitentes de estas cruces, bien por el propio gusto del artista por un diseño vanguardista para la época. Los casos de Cristóbal Gutiérrez y de los discípulos de Francisco de Alfaro en tierras extremeñas e hispalenses, son quizás la mejor prueba de ello. La cruz de la parroquia de Cabeza la Vaca (Badajoz), obra del primero y fechada en 1595, muestra un claro conocimiento del ejemplar de Merino, gracias posiblemente a sus diferentes estancias sevillanas<sup>39</sup>. Tanto es así que sus brazos rectos y almohadillados se rematan en óvalos, aunque el nudo está más vinculado a Alfaro, ya que presenta un cuerpo cúbico con cuatro portadillas; un diseño que a su vez se asemeja a las propuestas escorialenses, tal y como ya apuntara la doctora Esteras<sup>40</sup>. Además, la repercusión posterior se verá en ejemplares como los de Bienvenida o Llerena, obras manieristas del primer tercio del siglo XVII, labradas por Pérez Noble y Diego Ximénez respectivamente y que siguen las enseñanzas de Merino y Gutiérrez<sup>41</sup>.

Los sucesores de Francisco de Alfaro en el cargo de platero catedralicio hispalense, sus sobrinos Francisco de Alfaro y Oña y Juan de Ledesma, también repitieron el esquema merinense. Concretamente, el primero labró en 1601 la cruz de la parroquia de Santa Cruz (Figura 7) y Juan de Ledesma en 1609 otra para la parroquia del Sagrario (Figura 8), ambas en la capital andaluza<sup>42</sup>. En estas dos cruces vuelven a repetir la estructura de la patriarcal de Sevilla, incluso los relieves del crucero en el ejemplar de Ledesma. Diferente y en consonancia con los gustos que se impondrán en esta época se muestran los nudos, el de la cruz de Santa Cruz en forma de la tradicional macolla

<sup>38</sup> CARRETE, J., CHECA, F., BOZAL, V.: *El Grabado en España (siglos XIII-XVIII)*, Summa Artis, XXXI, Madrid, 1987, p. 122, figura 124.

<sup>39</sup> ESTERAS, C.: *El Arte de la Platería en Llerena*, Madrid, 1990, pp. 51-53; TEJADA, F.: *Platería y Plateros Bajoextremeños, siglos XVI-XIX*. Mérida, 1997, p. 154; SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: *La platería religiosa...*, ob.cit., t. II, pp. 460-461, t. II, pp. 893-896.

<sup>40</sup> ESTERAS, C.: *El Arte de la Platería...* ob.cit., pp. 51-53.

<sup>41</sup> TEJADA, F.: *Platería y Plateros...*, ob.cit., pp. 46-47.

<sup>42</sup> SANTOS MÁRQUEZ, A.J.: "La vida y la obra de Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)", *Laboratorio de Arte*, 17, 2004, pp. 413-430; "Juan de Ledesma y Merino (h.1572-1632), platero de la catedral de Sevilla", *Estudios de Platería. San Eloy 2005*, Murcia, 2005, pp. 505-524.

cilíndrica y ornamentación manierista incisa, mientras que la cruz de Ledesma se resuelve de manera más original. De hecho, si bien reproduce el mismo esquema, el cuerpo del nudo es poligonal, recordando aún al primer cuerpo del ejemplar merinense, aunque depurado y utilizando como ornamento el tradicional esmalte nielado manierista. Además, en la Catedral de Sevilla existe otra cruz patriarcal, más evolucionada, pero que sigue estos mismos esquemas<sup>43</sup>. De hecho, la incorporación del esmalte rectangular que sustituye los almohadillados vistos con anterioridad, y el nudo cúbico parecido al de Monesterio, ponen a esta obra en la órbita de Ledesma. Una cruz que creemos fue la que recogió el pintor Juan de Roelas en su gran lienzo del *Tránsito de San Isidoro* del retablo mayor de la parroquia homónima sevillana, fechado en 1613<sup>44</sup>. Además se asemeja igualmente a la que se conserva en la iglesia de Santa Ana de Sevilla, con esmaltes en el árbol de la cruz y con un nudo más cercano al esquema merinense, ya que presenta el formato de templete circular<sup>45</sup>.

También otros maestros hispalenses van a seguir el prototipo catedralicio. La cruz procesional de la parroquia de santa María de la Oliva de Lebrija, una obra de Francisco Farfán Ortiz y contemporánea a las anteriores<sup>46</sup>, se acerca aún más al modelo originario por la mayor incidencia de la escultura en relieve en los tondos extremos, donde los evangelistas y Padres de la Iglesia de estirpe miguelangelesca ocupan el recuadro central tanto en el anverso como en el reverso. Las mismas estampas vuelven a aparecer como inspiración de los querubes y el Espíritu Santo que enmarcan el Crucificado y la Virgen del reverso. Aquí el nudo sigue el idéntico proceso de depuración visto en los discípulos de Alfaro, y se convierte en una macolla cilíndrica adornada con costillas, esmaltes ovales y elementos de tradición geométrica. El otro ejemplo que mantiene una clara vinculación con el original de Merino es la cruz parroquial de la iglesia de Omnium Sanctorum de la capital hispalense, una obra anónima que se suele fechar hacia el año 1600<sup>47</sup>. Al igual que sucedía con los ejemplares giennenses el nudo se reduce al *tholos* superior, con soportes dóricos que enmarcan hornacinas rematadas por frontones, cobijando a su vez figuras de un apostolado claramente romanista. La cúpula superior igualmente nos recuerda a Merino, además de los brazos lisos de la cruz y el medallón del centro, aunque los remates de los primeros con querubes parecen ser producto de una reforma posterior y la iconografía del segundo con la representación del paisaje

<sup>43</sup> SANZ, M.J.: *La orfebrería sevillana del Barroco*. Sevilla, 1976, t. I, figura 46, t. II, p. 162

<sup>44</sup> SERRERA, J.M., VALDIVIESO, E.: *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1985, lám. 105; VALDIVIESO, E.: *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003, pp. 144-146

<sup>45</sup> SANZ, M.J.: *La orfebrería sevillana ...*, ob.cit., t. II, p. 110.

<sup>46</sup> SANCHO CORBACHO, A.: *Orfebrería Sevillana (siglos XIV al XVIII)*. Sevilla, 1970, nº. 63, este autor la confunde con una anterior que documenta como de Juan Tercero, de 1553. Su autoría y cronología fue dada a conocer en BELLIDO, J.: *La Patria de Nebrija (Noticias Históricas)*. Los Palacios, 1985, p. 231.

<sup>47</sup> SANTOS MÁRQUEZ, A. J.: “Nuevas noticias sobre la platería sevillana de finales del siglo XVI. Dos conciertos de plata para la iglesia de Omnium Sanctorum de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 18 (2005), pp. 165-172.

de Jerusalén y la Piedad en el reverso son originales. Más evolucionada, pero también dependiente de la cruz catedralicia es la que labrara Melchor de Silva en 1612 para la colegiata de Olivares<sup>48</sup>. Con un sentido más ornamental, las novedades que presenta son el almohadillado de los brazos que se va segmentando en pequeños rectángulos y los óvalos que reciben cartelas ovales, siendo el nudo un añadido posterior propio del primer barroco.

Tampoco podemos olvidar la huella dejada en Córdoba. Ya hemos comentado las labores de Merino en diferentes templos cordobeses y cómo, gracias a la documentación, conocemos que dichas cruces seguían de cerca el prototipo propuesto para la catedral hispalense. Pues bien, sin duda, los plateros cordobeses también la tuvieron como referente, y tan sólo mencionar la rica cruz del obispo Mardones de Pedro Sánchez de Luque, labrada entre 1620 y 1625 para la catedral cordobesa, o la contemporánea del orfebre Juan Bautista de Herrera conservada en el convento de Santa Marta de Córdoba, para comprobar la difusión y repercusión más o menos inmediata en estas tierras<sup>49</sup>. Bien es cierto que la proliferación del esmalte nielado y policromo, de costillas y de otros elementos figurativos en la primera cruz, difuminan la sobriedad merinense, pero el esquema y perfil de la obra no dejan dudas sobre la fuente de inspiración. El esquema geométrico de Merino se hace mucho más patente en la creación de Herrera, en la que se plantea un diseño similar al analizado en cruces como las de Colmenar Viejo y Villacarrillo.

Nada desdeñable fue la huella dejada por Merino en tierras toledanas. Como ya hemos comentado, las cruces de La Mata y Colmenar el Viejo se vienen vinculando a su obrador, y a éstas habría que añadir el ejemplar que tras su fallecimiento, en 1611, dejó como fondo para la fundación de una capellanía, junto a una custodia, y que fue vendida por su albacea el licenciado Antonio Bretón al obispo de Tarazona, don Diego de Castejón y Fonseca<sup>50</sup>. Y aunque de esta cruz nada conocemos, no se puede poner en duda que la impronta dejada en la ciudad y su arzobispado fue determinante, no sólo en el planteamiento formal del tipo de cruz procesional, sino en el propio estilo a seguir por los plateros que desarrollaron su principal actividad a partir de 1600. Y prueba de todo lo dicho es sin duda la obra del platero Juan de San Martín, quien debió tenerlo presente al trazar la cruz conservada en la iglesia de San Miguel de Escalona (Toledo), una creación de hacia 1610. En este caso, el nudo sigue el mismo esquema

<sup>48</sup> AMORES MARTÍNEZ, F.: “Noticias de platería sevillana”, *Laboratorio de Arte*, nº 22, 2010, pp. 502-503.

<sup>49</sup> DE LA TORRE Y DEL CERRO, J.: *Registro documental de plateros cordobeses*. Córdoba, 1983. p. 138, nº 512; NIETO CUMPLIDO, M.: *La Catedral de Córdoba*, Córdoba, 1998, pp. 624 y 632; MORENO, F.: *Platería cordobesa*, Córdoba, 2006, pp. 99-101; DABRIO, T.: “Topología y ornamento de las cruces procesionales del barroco en Córdoba”, *Actas del Congreso Internacional de Andalucía Barroca*, Sevilla, 2009, pp. 39-48; “Aportación al platero Juan Bautista de Herrera”, *Laboratorio de Arte*, 23, 2011, pp. 165-184.

<sup>50</sup> RAMÍREZ DEL ARELLANO, R.: *Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo y cuyos nombres y obras aparecen en los archivos de sus parroquias*. Toledo, 1920, pp. 191-192.

que en Colmenar el Viejo, aunque eliminando el repertorio figurativo y sustituyéndolo por esmaltes ovales y verticales. La cruz igualmente presenta detalles singulares, como el crucero resuelto de forma cuadrilobulada, aunque manteniendo el esquema sobrio y geométrico iniciado por Merino. Y su traducción más sencilla la hallamos en las cruces de Alonso Sánchez para Santo Tomé de Toledo y Griñón (Madrid), labradas en el segundo cuarto del siglo XVII y donde tan sólo el nudo es ya diferente, adquiriendo aquí un perfil oval<sup>51</sup>. Otro ejemplo ya apuntado del seguimiento del prototipo merinense es la anónima cruz de Añover de Tajo, donde los relieves figurativos nuevamente son suplantados por esmaltes<sup>52</sup>.

Pero no sólo en Toledo se evidencia su huella, también entre los plateros de Alcalá de Henares y especialmente en una cruz conservada en la iglesia de Copernal (Guadalajara) (Figura 9), posible obra de Gabriel de Cevallos y de hacia 1610<sup>53</sup>. Si bien el nudo muestra una mayor creatividad propia, el árbol de la cruz reproduce la traza merinense, muy similar a la de Colmenar Viejo o Torredonjimeno, aunque bien es cierto que la calidad especialmente de sus relieves y las estampas utilizadas no son las mismas. Además, incluso cabría pensar que detrás de esta obra estuviese Merino, que aún para estos años ejercía de platero catedralicio y episcopal de Toledo, aún hábil para esbozar un diseño como éste. Tampoco podemos obviar su influencia en otros centros de platería de mayor entidad, como el de Ciudad Real, donde plateros como Francisco de Avilés reproducía un ejemplar muy parecido para la iglesia de Míguelturra hacia 1618<sup>54</sup>.

Y también a partir de 1600 en la Corte se impone el diseño de Merino y sus plateros van a seguir sus pautas a la hora de plantear sus cruces. Quizás el ejemplo más allegado al original de cuantos conocemos sea la cruz del convento de clarisas de Zafra (Badajoz) (Figura 10), una obra madrileña de plata y ébano que fue donada por el IV Duque de Feria, don Lorenzo Suárez de Figueroa en 1603<sup>55</sup>. Sin duda, el estilo herreriano proyectado en el nudo se hace presente igualmente en el árbol de la cruz, de indudable sello merinense y donde sólo el crucificado y el relieve de la Asunción en el reverso del medallón central hacen aquí acto de presencia, eliminándose así los relieves de los extremos ovales y sustituyéndose por rectángulos almohadillados.

Lo cierto es que, tras este recorrido que hemos hecho por los diferentes casos y ejemplos de cruces vinculadas directa o indirectamente con Merino, no se puede negar la idea de la pronta y decisiva difusión de este modelo de cruz procesional dentro de la plástica castellana y andaluza, y su determinante implantación general en España,

<sup>51</sup> PEREZ GRANDE, M.: *Los plateros de Toledo en 1626*, Toledo, 2002, pp. 118-119.

<sup>52</sup> CRUZ VALDOVINOS, J. M.: "De las platerías castellanas a la platería cortesana", *ob.cit.*, p. 11.

<sup>53</sup> HEREDIA, M.C., LÓPEZ-YARTO, A.: *La Edad de Oro de la Platería Complutense (1500-1650)*, Madrid, 2001, pp. 293-294.

<sup>54</sup> CRESPO CÁRDENAS, J.: *Plata y plateros. Ciudad Real, 1500-1625*, Ciudad Real, 2007, pp. 270-272.

<sup>55</sup> RUBIO MASA, J.C.: *El Mecenazgo Artístico de la Casa Ducal de Feria*. Mérida, 2001, pp. 221-222.

después de una clara depuración ornamental y figurativa, en la primera mitad del siglo XVII, durante el llamado Manierismo de la platería española.

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2012

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2012





Figura 1. Cruz patriarcal de Francisco Merino, 1587, Catedral de Sevilla.

Figura 2. Cruz parroquial, hacia 1580, atribuida a Francisco Merino, parroquia de Villacarrillo.



Figura 3. Cruz parroquial, hacia 1590, atribuida a Francisco Merino, parroquia de Colmenar Viejo.

Figura 4. Cruz parroquial, 1609, Tomás de Morales, parroquia de Torredonjimeno.



Figura 5. Cruz parroquial, 1595, Francisco de Alfaro, parroquia de San Juan de Marchena.  
 Figura 6. Cruz parroquial, 1597, Francisco de Alfaro, parroquia de Monesterio.



Figura 7. Cruz parroquial, 1601, Francisco de Alfaro y Oña, parroquia de Santa Cruz de Sevilla.  
 Figura 8. Cruz parroquial, 1609, Juan de Ledesma, parroquia del Sagrario de Sevilla.



Figura 9. Cruz parroquial, hacia 1610, atribuida a Gabriel de Cevallos, parroquia de Copernal (Guadalajara).

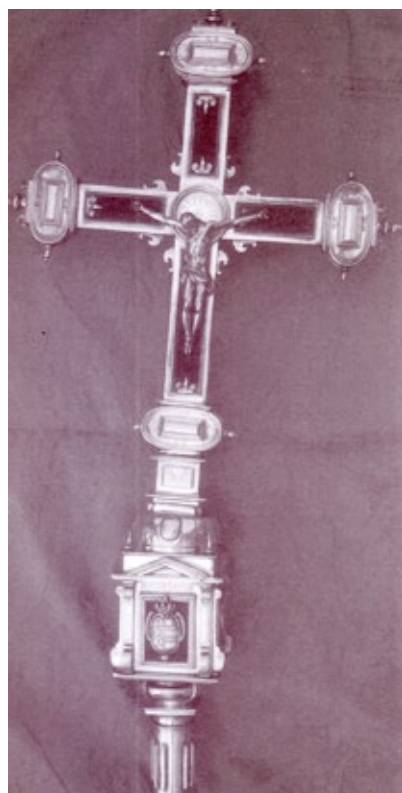


Figura 10. Cruz procesional, 1603, anónimo madrileño, convento de santa Clara de Zafra.