

**Fuentes arquitectónicas del orfebre Francisco
Merino: la Cruz Patriarcal de la
catedral de Sevilla**



MANUEL VARAS RIVERO

Fuentes arquitectónicas del orfebre Francisco Merino: la Cruz Patriarcal de la catedral de Sevilla

MANUEL VARAS RIVERO

Universidad de Sevilla

Resumen: Se estudian en este trabajo las fuentes arquitectónicas utilizadas por Francisco Merino en el diseño de la Cruz Patriarcal de la Catedral de Sevilla, obra clave del Manierismo español.

Palabras clave: arquitectura, cruz, fuentes, manierismo, Merino, orfebrería

Architectural sources of the metal smith Francisco Merino: the patriarchal cross of Seville's cathedral

Summary: Architectural sources used by Francisco Merino in the design of the patriarchal cross of Seville's Cathedral are studied in this piece of work, which is key to the Spanish Mannerism.

Keywords: architecture, cross, goldsmithing, Merino, mannerism, metal smithing, silversmithing, sources

Continuando los estudios relativos al diseño arquitectónico de los orfebres andaluces del Bajo Renacimiento y el Manierismo, que venimos publicando desde hace algunos años, centramos este trabajo en una obra clave dentro de la evolución estética de la platería española: la Cruz Patriarcal de la Catedral de Sevilla, ejecutada hacia 1587 por Francisco Merino en tierras andaluzas. Esta pieza tiene un alcance enorme. Con ella se abre paso y se extiende un estilo plenamente manierista que afectará a todas las tipologías del arte de la plata y que se basa en dos aspectos fundamentales: una integración completa del lenguaje arquitectónico del Manierismo tardío, llegado de Roma y, derivado de él, un concepto geométrico y abstracto del diseño formal, acentuado por un tratamiento ornamental de gran

severidad. La cruz sevillana explica, en fin, la última y revolucionaria transformación estética de la platería española de origen clásico antes de la irrupción del Barroco.¹

Al tratarse de una pieza de vástago el estudio arquitectónico se reduce al nudo, organismo que adquiere un extraordinario desarrollo a partir de esta obra capital de Merino. El carácter opaco de los nudos requiere un estudio específico, diferente a aquellos centrados en las estructuras transparentes de las custodias procesionales, y determina, como hemos indicado otras veces, la aparición del Manierismo en la platería arquitectónica, siguiendo los modelos murales italianos.²

Pese a su importancia, son muchos los aspectos de la carrera artística de Francisco de Merino que se desconocen.³ Estante en Andalucía entre 1579 y 1589, ejecuta la Cruz Patriarcal antes de febrero de 1587, momento en el que fue ofrecida al Cabildo catedralicio sevillano para su compra.⁴ Dejando de lado su revolucionario concepto tipológico y ornamental, ya estudiado por los especialistas, centraremos la atención en su novedoso y genuino nudo arquitectónico.

¹ Sobre Merino, su obra y la mencionada cruz sevillana pueden consultarse RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael, *Estudio sobre la historia de la orfebrería toledana*, Toledo, Imp. Provincial, 1915, pp. 310-311; CRUZ VALDOVINOS, J. Manuel, «De las platerías castellanas a la platería cortesana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 11-12, 1983, pp. 5-20; PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel, «La platería en la Catedral de Sevilla», en *La Catedral de Sevilla, Sevilla*, Ediciones Guadalquivir, 1984, pp. 575-645; SANZ SERRANO, M^a Jesús, «La cruz procesional en las últimas décadas del siglo XVI. Origen del cambio tipológico», en Jesús RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería. San Eloy 2002*, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 427-439.

² La arquitectura manierista tardía, basada más en el muro que en el soporte exento, encontró en la opacidad de los nudos un ámbito más idóneo para su traslación literal. Los nudos arquitectónicos se originan en la platería tardogótica. Sustituidos por formas ornamentales en el Pleno Renacimiento, resurgen con una entidad desconocida en los años 80 del s. XVI gracias a los renovados diseños de Merino y Francisco de Alfaro. Sobre la conformación medieval de estas tipologías pueden consultarse SANZ SERRANO, M. J., *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, Diputación, 1976, vol. 1, y HEREDIA MORENO, M^a Carmen, *La orfebrería en la provincia de Huelva*, Huelva, Diputación, 1980, vol. 1. En este trabajo ampliamos los datos y los resumidos comentarios que sobre la cruz de Merino se incluyeron en nuestro estudio: VARAS RIVERO, Manuel, «Aparición y arraigo del nudo arquitectónico manierista en la platería bajoandaluza. La amplia estela de los modelos de Francisco de Alfaro», en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería [...]*, op. cit., pp. 535-555.

³ Nacido en Jaén en la década de 1530, se desconoce su formación como platero. Antes de su llegada a Andalucía, aparece en Toledo, ya formado como artista, a mediados de siglo, donde ejecuta el Arca de San Eugenio de la Catedral Primada en 1565-69, estrechamente vinculado al importante artista local Nicolás de Vergara. Véase RAMÍREZ DE ARELLANO, R., *Estudio sobre la [...]*, op. cit., pp. 310-311. Nada se sabe de su producción en los años 70 del siglo XVI.

⁴ PALOMERO PÁRAMO, J. M., «La platería en [...], op. cit., p. 631.

Destaca sobre todo su gran desarrollo. Aunque consta de dos cuerpos arquitectónicos decrecientes, uno poligonal y otro circular, como fórmula de enlace con el arranque del árbol, Merino ha introducido un tercer cuerpo, en forma de paralelepípedo, que adquiere también un sentido tectónico.(Fig.1)

El nudo propiamente dicho se compone de los dos templete citados, uno de base de planta octogonal y uno superior circular y cubierto por semiesfera trasdosada y truncada. El nudo de Merino supera la simple fórmula plateresca o protorrenacentista de nichos separados por soportes –balaustres o columnas clásicas- que desde hacía décadas se repetía en estos elementos y que transcribía muy primariamente la articulación de los retablos renacentistas.

El templete circular cupulado es totalmente inédito en la platería española. Influida ya por las tendencias murales del Manierismo romano, el maestro extrae todas las posibilidades del carácter intrínseco del nudo, como volumen opaco, para reflejar con exactitud la imagen completa de un edificio. La gran novedad de este templete es su inspiración en temas de la arquitectura monumental, inexistentes hasta esos años.⁵ En realidad, el cuerpo asume la forma de una cúpula sobre tambor. Como se sabe, esta estructura adquiere trascendencia en Occidente a partir del proyecto de Miguel Ángel para San Pedro de Roma, basado a su vez en una idea estructural de Bramante.⁶ El modelo fue trasladado a España por Juan Bautista de Toledo y a partir de él fue materializado por Juan de Herrera en la cúpula escorialense, terminada de ejecutar en 1584, la primera sobre tambor en nuestro país.⁷ Estas son las fuentes inevitables que están en la base de la cruz de Merino, como veremos más adelante.⁸

⁵ Hasta ese momento las fuentes arquitectónicas de los plateros habían sido obras bidimensionales como retablos o tumbas murales. Muy superficialmente, también influyeron las obras de carácter efímero.

⁶ La cúpula sobre tambor de Bramante ofrecía un diseño clasicista, con su bosque columnario articulando el tambor, tal y como aparece dibujada en el *Libro Tercero* de Sebastiano Serlio. Véase SERLIO, Sebastiano, *Tercero y Quarto Libro de Architectura*, Toledo, 1563, pp. 21-23 (edición original conservada en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla).

⁷ MARÍAS, Fernando, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, Taurus, 1989, p. 543.

⁸ En los estudios realizados sobre la pieza, mayoritariamente se ha visto la influencia de San Pedro. PALOMERO PÁRAMO, J. M., «La platería en [...]», op. cit., p. 631. En algún caso se ha preferido El Escorial. CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, Ayuntamiento, 1992, p. 75. En nuestro análisis demostramos la presencia en la pieza de Merino de elementos extraídos de ambos edificios.

La articulación del templete ofrece por primera vez en la orfebrería española un desarrollo completo y puro de la sintaxis miguelangelesca, exenta totalmente de formulismos pasados. El tambor queda organizado por pares de columnas toscanas –sin pedestales, de fuste liso, basas áticas, plintos y ábacos compartidos y proporciones estilizadas a lo Vignola- que sostienen un entablamento liso y sin resaltes. Los muros insertan en cada tramo vanos adintelados sin soportes –a modo de cajas con marco moldurado y montadas sobre trozo de cornisa y ménsulas- con frontones curvos y rectos alternados, al modo de la fachada del Palacio Farnesio o el tambor de la cúpula vaticana. La bóveda semiesférica adquiere una fisonomía inédita entre los orfebres. Dividida con nervios planos y anchos superpuestos, adorna sus secciones con óvalos y puntas de diamante también alternados. (Fig. 2)

Resulta obvia, y así lo han recogido los estudios que se han hecho sobre la pieza, la influencia del modelo cupular miguelangelesco de San Pedro de Roma. Menos evidente, pero existente, es el influjo de la cúpula de San Lorenzo de El Escorial. Aunque las resoluciones formales son distintas en esas obras capitales, el concepto es el mismo, derivado el caso español del italiano como es sabido, y el orfebre así parece verlo. Por ello creemos errónea la asignación excluyente como fuente a uno u otro edificio, especialmente cuando lo que interesa a Merino es la traslación, diríamos que simbólica, de la nueva estructura cupular.

En el tambor Francisco Merino ha preferido una traducción muy literal del modelo romano. El ritmo de los vanos establecido a través de los frontones, el sistema de columnas unidas y el propio lenguaje morfológico, dependen, como no podía ser de otra forma, de Miguel Ángel. Se aleja así del emparejamiento separado de soportes y de la predilección por el arco como articulación muraria que hoy vemos en el tambor escorialense.

Sin embargo, algunos detalles responden al diseño definitivo de Herrera, como es el caso del orden toscano (dórico en el Escorial) con columnas de fuste liso o la ausencia de proyección del entablamento sobre los elementos de sustentación. A esto hay que unir el supuesto dibujo de Juan Bautista de Toledo o su taller en el que se representa el alzado interior de un proyecto para la basílica escorialense que básicamente sigue el ejemplo vaticano de Miguel Ángel.⁹ Lo interesante de ese dibujo es que plantea el tema de las columnas unidas, no

⁹ Marías y Bustamante lo atribuyen a Toledo o su taller, lo denominan *dibujo «C»* y lo fechan entre 1564 y 1567. MARIAS, Fernando y BUSTAMANTE, Agustín, «El Escorial y la cultura arquitectónica de su tiempo», en *El Escorial en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 117-148, (pp. 137 y ss.).

separadas como en la obra definitiva de Herrera, y vanos rectangulares con óculos circulares, motivos presentes en el tambor de Merino con mayor o menor grado de fidelidad.¹⁰ (Fig. 3) Parece, por tanto, que el orfebre tiene en mente el tambor miguelangelesco tanto en su estructura y articulación como en el lenguaje formal, sin llegar a una copia literal. A esa interpretación incorpora temas herrerianos, más que escurialenses, como el orden toscano o el entablamento corrido.

La semiesfera, por el contrario, parece remitir de inmediato a la obra de Juan de Herrera. El perfil semicircular y el tipo de nervios, anchos y planos, parecen deudores de la calota ideada por el arquitecto trasmerano para San Lorenzo. Pese a ello, estamos más ante una impresión que ante una realidad. La cúpula de San Pedro ideada por Miguel Ángel, la que se ve en los grabados de Dupèrac, muestra nervios semejantes y, lo que es más importante, genera secciones iguales en la plementería al conectar directamente con los pares unidos de columnas, tal y como lo plantea Merino y, lógicamente, de forma dispar a la disposición herreriana de paños desiguales.¹¹ (Fig. 4) La limpia superficie que Merino apenas empaña con sus amplios y solitarios adornos, por el contrario, recoge el espíritu severo de la cúpula madrileña, aunque la disposición decorativa en cada uno de los paños o el tema oval recuerden los motivos que aparecen en la sección interior miguelangelesca grabada por Dupèrac.

Merino parece, en definitiva, querer evocar las dos grandes obras cupulares de su tiempo sin intención de literalidad formal. Esta actitud podría interpretarse como voluntad simbólica al unir los grandes paradigmas funerarios que para entonces representaban San Pedro de Roma y San Lorenzo de El Escorial.¹² La calavera que, colocada en su base, hace de la cúpula de Merino un Monte

¹⁰ La reconstrucción a partir del citado dibujo que realizan Marías y Bustamante convierte los vanos rectangulares en arcos al exterior del tambor. Por ello, el supuesto modelo de Toledo carecería de frontones, según esta interpretación. Los autores suponen, además, que tendría un entablamento externo sin resaltes. MARÍAS, F. y BUSTAMANTE, A., «El Escorial y» [...], op. cit. p. 135.

¹¹ Como se sabe, ni la maqueta conservada de la cúpula de San Pedro ejecutada por Miguel Ángel en 1558-1561, manipulada por Giacomo della Porta para hacerla más apuntada, ni la obra realizada más tarde por ese arquitecto, que presenta el mismo perfil, responden al proyecto original de bóveda semicircular que parece ser el reproducido por el famoso grabador. Si Merino conoció el proyecto, como su cruz demuestra, debió ser a través de este grabado. HEYDENREICH, Ludwig H. y LOTZ, Wolfgang, *Arquitectura en Italia. 1400-1600*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 400. Véase SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad: «Catálogo», en *El Escorial en* [...], op. cit., p. 168.

¹² Así interpretan esos monumentos SÁNCHEZ ESTEBAN, N., *ibidem*, pp. 169-170 y MARÍAS, F., *El largo siglo* [...], op. cit., p. 522.

Calvario, ofrece así mismo un estrato simbólico digno de tenerse en cuenta a propósito de los modelos que su pequeña arquitectura reproduce.

Queda, en fin, delimitar la cuestión algo complicada del acceso a esas fuentes, asumido por todos que esos modelos fueron empleados por Merino. Puesto que la afinidad con la cúpula de San Pedro es bastante evidente es seguro que el platero manejó alguna imagen de la misma. Caben varias posibilidades, destacando entre ellas las estampas grabadas por Etienne Dupérac. Las imágenes que recogen el proyecto de Miguel Ángel, especialmente la sección interior de San Pedro, fueron ejecutadas en 1569 y difundidas por el editor Antonio Lafreri al introducirlas en su famoso libro de estampas *Speculum Romanae Magnificentiae*, publicado por esas fechas.¹³ Quizás Merino pudo acceder a ellas a través de las abundantes adquisiciones de «papeles» de su colaborador Nicolás de Vergara el Joven.¹⁴ Tal vez el conocimiento del monumento se produjo por medio de algún dibujo, o de alguna copia sobre éste, de Gaspar Becerra, que conoció las obras directamente o algún modelo preparatorio antes de su regreso a España en 1557.¹⁵ Su estancia en Toledo en 1563 pudo facilitar esa vía.¹⁶ ¿Tuvo la oportunidad Merino de hacerse con grabados en el dinámico ambiente editorial de Sevilla?. Realmente no lo sabemos, pero las opciones disponibles para el orfebre desde los años 60 fueron, como vemos, muchas y factibles.

No puede decirse lo mismo con respecto al Escorial. Parece que los primeros diseños ideados por Juan Bautista de Toledo entre 1562 y 1564 incluían un templo completamente inspirado por los proyectos de Miguel Ángel para San Pedro. El ya comentado *dibujo «C»* atribuido al arquitecto español y datado en los años 60, muestra sin duda una cúpula similar a la romana.¹⁷ Por otra parte, se realizaron en esos años numerosas trazas alternativas tanto por arquitectos españoles como italianos.¹⁸ No parece probable que esos proyectos, resueltos

¹³ SÁNCHEZ ESTEBAN, N., «Catálogo», op. cit., pp. 160, 165-166 y 170. HEIDENREICH, L. H. y LOTZ, W., *Arquitectura en Italia* [...], op. cit., pp. 398-399.

¹⁴ En 1566 vemos al escultor comprar 24 dibujos de diversa temática, tanto arquitectónica como figurativa. MARÍAS, F., *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983, vol. 1, p. 364, nota 21.

¹⁵ VÉLEZ CHAURRI, José Javier, «Becerra, Anchieta y la escultura romanista», *Cuadernos de Arte Español*, 76, 1992, pp. 3-31 (p. 10).

¹⁶ Recordemos que el sagrario del retablo de Astorga muestra un templete circular con cúpula que reproduce el sistema de columnas pareadas de San Pedro.

¹⁷ MARIAS, F. y BUSTAMANTE, A., «El Escorial y [...]», op. cit., pp. 137-147.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 140 y ss.

en el seno de la corte madrileña, llegasen a manos del orfebre. En cuanto a la obra herreriana en el Escorial, a partir de los años 70, cabe decir lo mismo. Durante la construcción efectiva del templo Merino andaba muy lejos, centrado en sus encargos andaluces.¹⁹ También es posterior a su cruz la difusión del *Sumario* y de las estampas que lo acompañaban, pues sólo a partir de febrero de 1589 se pusieron a la venta, dando a conocer el monumento.²⁰

Agotadas las vías normales de conocimiento y considerando que el estilo depurado de la cruz de Merino parece tener, y así se reconoce, una evidente conexión con El Escorial, sólo se nos ocurre un camino indirecto: los trabajos de Juan de Herrera en el Toledo de los años 70, obras que comentaremos más adelante. El inconveniente estriba en que esas trazas herrerianas pudieron incidir en la desornamentación estilística del orfebre, pero no en el diseño de una cúpula sobre tambor, estructura que el arquitecto no abordó en Toledo. Sólo existe, en este caso, la posibilidad de que Herrera, que trabajaba por entonces en El Escorial, diese a conocer sus proyectos reales en la Ciudad Imperial y que Merino llegase a conocerlos.

Como puede verse, la influencia de la cúpula escurialense en la cruz sevillana es asunto de difícil comprobación, y muy posiblemente los aspectos que en la obra de Merino más se acercan a ese modelo (fustes lisos, orden toscano-dórico, entablamento sin resaltes) bien pudieran haber sido extraídos de otras obras.

Mayor concomitancia, conceptual más que formal, puede observarse entre el nudo completo y el Templete de San Pedro de Bramante. (Fig. 5) Con una proporción semejante 1/1 entre los cuerpos, Merino parece querer evocar libremente y desde un vocabulario manierista, el perfil de tan emblemático monumento. El lenguaje es muy distinto, pero Merino conserva ritmos (la alternancia bramantesca de dinteles y nichos en el segundo cuerpo es traducida al lenguaje miguelangelesco con su alternancia de frontones curvos y rectos) y detalles formales (los nervios planos de la bóveda semiesférica de la cruz ya aparecen

¹⁹ En 1576, estando el platero todavía en Toledo, la iglesia se hallaba aún en los cimientos. Así se ve en el dibujo escurialense atribuido a Fabricio Castello conservado en la colección Lord Salisbury. SANTIAGO PÁEZ, Elena y MAGARIÑOS, Juan Manuel, «El Escorial, historia de una imagen», en *El Escorial en [...]*, op. cit., p. 224. Sólo en 1584 quedó acabado el conjunto y con él la cúpula del templo, por lo que difícilmente Merino pudo verlo antes de la ejecución de su cruz, salvo que realizase algún viaje desde Jaén que desconocemos.

²⁰ *Ibidem*, p. 230.

en el Templete) que, sabiamente reinterpretados y combinados con las novedades del Manierismo, parecen homenajear la cumbre del clasicismo romano.²¹

Desde este punto de vista, el templete merinense podría interpretarse como una síntesis asombrosa de los logros de la arquitectura italiana de su tiempo a través de dos de sus obras más difundidas, el Templete de Bramante y la Basílica de Miguel Ángel. Esta arriesgada hipótesis, no puede ocultarse, implica la posesión de una notable cultura arquitectónica por parte de Francisco Merino, semejante a la mostrada por su coetáneo y también orfebre Juan de Arfe, aspecto que aún siendo probable, hoy por hoy, es imposible de demostrar.

Muy diferente es la novedad el primer cuerpo del nudo. En él se ha reproducido el juego estructural del retablo romanista en su versión más pura, la del retablo de Astorga.²² (Fig. 2)

La estructura de planta octogonal organiza tres planos en profundidad: un muro de fondo con hornacinas y entablamento en cuatro de los lados, la proyección del entablamento hacia fuera sostenido por columnas dórico-toscanas en los cuatro lados principales y el plano más externo formado por cajas que a su vez se rematan con un friso y cornisa que coinciden con el resto del entablamento en altura. Las cajas se superponen a todo lo demás, de manera que los soportes quedan retrasados.²³ El organismo remite, por tanto, al dispositivo miguelangelesco de Gaspar Becerra y aplica por primera vez a un nudo arquitectónico (casi treinta años después de hacerlo el escultor de Baeza en los retablos) las tensiones manieristas creadas por el genio florentino.²⁴

²¹ El orfebre, si tuvo en cuenta la obra de Bramante, debió manejar su famosa imagen del *Libro III* de Serlio, pues la que ofrecía Andrea Palladio en su tratado de 1570 introducía cambios importantes como, por ejemplo, un cúpula gallonada muy alejada del original.

²² Como se sabe, el lenguaje manierista de origen miguelangelesco fue introducido en España por el escultor de Baeza Gaspar Becerra (1520-1568) a través de una serie de retablos, llamados romanistas, cuya cabeza de serie es el de Astorga, iniciado en 1558. Véase MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Precisiones sobre Gaspar Becerra», *Archivo de Arte Español*, 165-168, vol. 42, 1969, pp. 327-356; GARCÍA GAINZA, M^a Concepción, «El retablo romanista», *Imafronte*, 3-4-5, 1987-88-89, pp. 85-98 y VÉLEZ CHAURRI, J. J., «Becerra, Anchieta y [...]», op. cit, pp. 18-22

²³ El llamado «muro dinámico» de Miguel Ángel que altera la clásica situación de los soportes, quedando retrasados como si el muro avanzase sobre ellos.

²⁴ En Andalucía Occidental algunos retablos finalizados a principios de los años 80 incorporan otra solución del llamado «muro dinámico» de Miguel Ángel: Diego de Velasco de Ávila el Mozo y Jerónimo Hernández, en los retablos mayores de San Leandro de Sevilla y Santo Domingo de Osuna, en lugar de superponer la caja sobre el muro de fondo (como hace Merino al modo de Becerra), hacen que el propio muro de fondo salga al

Partiendo del vocabulario de Becerra, Merino simplifica sus perfiles aclarando el esquema. Los motivos arquitectónicos son netamente romanistas: cajas, frontones, repisas convexas y ménsulas con mútilos en los marcos que desintegran su estabilidad. La morfología de los órdenes es de nuevo sometida a unas severidades impensables en el retablo y la platería de la época: orden dórico-toscano de fustes y entablamentos lisos, enmarques simples, hornacinas sin impostas y recuadros superpuestos de leve resalte sobre las hornacinas. La influencia de esta estructura en la orfebrería española posterior será enorme. Muy probablemente, Merino conoció la obra de Becerra en Madrid, donde se instala en los años 60 y donde diseña el Retablo Mayor de las Descalzas Reales, pleno de transgresiones manieristas en arcos y frontones, que conocemos por un dibujo del artista jiennense.²⁵

La inclusión en el conjunto de un templete cúbico, el tercer elemento, es completamente nueva y viene a sustituir el engarce simple y ornamental empleado hasta ese momento entre el árbol y el nudo arquitectónico de las cruces. (Fig. 2)

Merino dota a este elemento de una mayor entidad y añade con él un nuevo templete de planta cuadrada. Este sistema de engarce tendrá así mismo gran repercusión posterior. Monta la pequeña capilla cuadrada sobre una base ornamental en forma de jarra o cuarto bocel con cuatro asas o costillas avolutadas, que a su vez se apoya en la cúpula²⁶

exterior. Esta idea es la que el orfebre cordobés Francisco de Alfaro aplica en el segundo cuerpo de sus custodias en los años 70, temprana manifestación del tema a la que llega probablemente influido por los retablistas mencionados. Sobre estos retablos véase PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación, 1983, pp. 192-194, 258, 259 y 324-330. El análisis de la cuestión en Alfaro aparece en nuestro trabajo VARAS RIVERO, M., «Francisco de Alfaro y el miguelangelismo arquitectónico», en J. RIVAS CARMONA, *Estudios de Platería [...]*, op. cit., pp. 709-724.

²⁵ AA. VV., *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, pp. 5-7.

²⁶ El desequilibrio arquitectónico que resulta de unir dos superficies convexas –las del jarrón de base y la cúpula inferior– queda justificado por la función de tránsito de este sector de la cruz, pero rompe la ortodoxia clásica que hasta ese momento había defendido su coetáneo y gran orfebre Juan de Arfe. Esta mezcla, en fin, de arquitectura y ornamento, aunque pudiera parecer aceptable sólo en tipologías no tectónicas –como las cruces–, va a llegar, sin embargo, a formar parte de organismos que sí lo son enteramente, como es el caso de las custodias procesionales. Quizás habría que considerar estos caprichos atectónicos del Manierismo de Merino, contrarios a la ideología arfiana, como el origen del proceso paulatino de disolución arquitectónica posterior que acaba desembocando en la orfebrería barroca.

A la novedad del elemento en sí, Merino añade una composición inédita y un lenguaje arquitectónico basado en la sintaxis miguelangelesca. Cada cara del cubo queda resuelta como portada adintelada y rematada por frontón curvo y roto entre pilastras sin capitel de extremos avolutados. Con la sencillez del esquema manierista, en el que la ambigüedad entre arquitectura y decoración es total, se corresponde un severo tratamiento técnico y ornamental de la plata, en el que predomina el brillo de la superficie lisa y la geometría de los espejos ovales.

El miguelangelismo arquitectónico de Merino, ya pleno, encuentra sus fuentes en el ambiente artístico toledano de los años 70. Además del romanismo de Gaspar Becerra, que incluso trabaja en la ciudad al menos desde 1563, deben señalarse las primeras manifestaciones del estilo de algunos grandes maestros. La vía del retablo ofrecía a Merino en Toledo, además del romanismo, los toques miguelangelescos introducidos por Juan Bautista de Monegro en sus primeros retablos, como el de la Santísima Trinidad (1574-75), donde emplea frontones rotos con pirámide central semejantes a los usados por Merino en su nudo. El vignolismo de los retablos de Santo Domingo el Real, ideados por El Greco y transformados en su ejecución por Monegro, también debieron influirle.²⁷

En lo puramente arquitectónico, el vocabulario manierista de Miguel Ángel se manifiesta en la obra de Diego de Velasco de Ávila el Mozo. Aunque su sintaxis es básicamente serliana, sus composiciones geométricas en la decoración de bóvedas elípticas, sus vanos con frontón roto, curvo y enrollado, sus ménsulas-triglifo o los enmarques moldurados que conforman sus dinteles, señalan una modernización, muy conectada al *Libro Extraordinario* de Serlio, que necesariamente debió influir en Merino.²⁸ Algunas obras de Velasco de Ávila el Mozo mostraban en los años 70 elementos muy parecidos a los empleados en la cruz sevillana por el orfebre de Jaén. Los nichos funerarios, el retablo y la ventana exterior de la Capilla de Santo Tomás, en la iglesia de Santo Domingo el Real, levantados en 1572-1575, muestran por primera vez en Toledo este vocabulario miguelangelesco: frontones curvos y rotos, ménsulas-triglifo de soporte, marcos moldurados con orejetas.²⁹ En 1575, Velasco vuelve a introducir en la Puerta del Cambrón ventanas con ménsulas y frontones curvos, rotos y avolutados con

²⁷ MARIAS, F., *La arquitectura del [...]*, op. cit., vol. 2, pp. 106-108 y 137-140; *El largo siglo [...]*, op. cit., pp. 608-609.

²⁸ ÍDEM, *La arquitectura del [...]*, op. cit., vol. 1, pp. 377-401. Su miguelangelismo es parcial, siendo, según Marías, el primer constructor toledano que se inspira en el *Libro Extraordinario* de Serlio.

²⁹ *Ibidem*, pp. 388-392 y 398.

pirámides en el centro, un tipo muy frecuente por estos años en Toledo (como vimos en Monegro) y que Merino emplea en su cruz.

Aunque muchos artífices toledanos emigraron a Sevilla ya desde la década de los 60, especialmente escultores y retablístas, es sintomática la coincidencia en la ciudad (y en Córdoba) en torno a 1579-1580 de los artistas que hemos relacionado con Merino.

En 1579, Diego de Velasco aparece en Sevilla para quedarse y desarrollar una intensa carrera en la que afianza su estilo miguelangelesco.³⁰ A fines de ese año o principios del siguiente, Merino está en Sevilla por causa del concurso para el diseño de la custodia catedralicia. Finalmente, Monegro, que mantiene contactos con la ciudad desde muy pronto,³¹ está en Lucena (Córdoba) en febrero de 1580 para tasar el retablo de San Mateo, obra fundamental de Jerónimo Hernández que, entre otras cosas, introduce en estas tierras algunas variantes del frontón manierista.³² No hay más que comparar el ático de este retablo (coronado por un frontón curvo, roto y avolutado, con un óvalo enmarcado por cartelas en su centro) con el templete cúbico de Merino, para percibir la exacta afinidad en la plasmación del motivo. La disposición –enmarcada en un rectángulo– y la composición de Hernández debieron inspirar en buena medida la solución del orfebre. Esta afinidad formal sugiere, por tanto, ciertos tanteos o reformulaciones del platero, asimilado ya el nuevo estilo en Toledo, promovidas por las manifestaciones manieristas que observa en tierras andaluzas.

Hemos visto como la influencia escorialense en la resolución de la cúpula merinense resulta muy conflictiva. La severidad estilística que caracteriza a toda la pieza plantea la misma cuestión, aunque implica matices distintos que trataremos de establecer.

Para empezar, el tratamiento antidecorativo de la cruz de Merino es radicalmente revolucionario en el contexto de la platería española de ese momento, aún dominada por los valores de lujo y ornamentación que coincidían, en el gusto de la época, con el valor intrínseco de los materiales trabajados.

En su cúpula con tambor se han simplificado drásticamente la morfología arquitectónica y el ornato. El orden arquitectónico busca indudablemente la severidad: la elección del dórico-toscano queda reforzada por una resolución mínima en la que las superficies limpias (del fuste, el entablamento o la plementería

³⁰ PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano* [...], op. cit., p. 324.

³¹ MARÍAS, F., *La arquitectura del* [...], op. cit., vol. 2, pp. 118-119.

³² PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano* [...], op. cit., pp. 261-264.

cupular) dominan el conjunto. La decoración relivaria ha desaparecido casi por completo y adquiere especial protagonismo el esmalte, que en este cuerpo se introduce en los tímpanos y posiblemente en los óvalos de la cúpula, respetando las líneas estructurales.³³

La desnudez formal exhibida por Francisco Merino tiene como origen el ambiente arquitectónico toledano de mediados de siglo y la renovación estética de las obras reales en tiempos de Felipe II. Él es el primer orfebre que trasplanta al conservador panorama de su oficio las más vanguardistas nociones de la arquitectura de su tiempo. Creemos que en las más clásicas creaciones de Alonso de Covarrubias en Toledo, Merino pudo asimilar un concepto desornamentado de la arquitectura. Los patios del Hospital Tavera (trazados en 1541-1542) y del Alcázar (1550), mostraban ya al joven platero un clasicismo de origen bramantesco totalmente despojado de filigranas decorativas.³⁴ La morfología de los órdenes se reducía al mínimo, con el empleo de fustes lisos en todos los casos.

Algo más tarde, la evolución a los temas manieristas de Miguel Ángel y Sangallo, pudo también apreciarla en la actividad de los arquitectos reales de Felipe II, en los años 60, capitaneada por Juan Bautista de Toledo. La tendencia severa que marcará la arquitectura de fines de siglo ya se puso de manifiesto en la iglesia del Monasterio de las Descalzas Reales en Madrid, cuya fachada, acabada en 1565, reunía los conceptos formales básicos que luego conformarán la estética del Monasterio de El Escorial.³⁵ Merino debió tener algún conocimiento de esta renovación a través de algún viaje a Madrid, pero realmente no hacía falta ningún viaje, pues en su propia ciudad esa nueva realidad arquitectónica no tardaría en ser introducida.

En efecto, en la propia Toledo, Merino conoció, antes de su partida, las primeras intervenciones de Juan de Herrera de los años 70, aunque muchas de ellas prolongaran su ejecución hasta la década siguiente. Las más tempranas (en

³³ Los espejos de la cúpula, actualmente en plata, quizás llevaban esmaltes originalmente. Así mismo, los edículos de frontón curvo pudieron decorarse con esmaltes. SANZ SERRANO, M. J., «La cruz procesional [...]», op. cit., p. 436.

³⁴ MARÍAS, F., *La arquitectura del [...]*, op. cit., vol. 2, pp. 236, 237 y 255 y ss.

³⁵ Atribuida, según los autores, a Toledo o a Paciotto. RIVERA BLANCO, J. Javier, *Juan Bautista de Toledo y Felipe II (la implantación del clasicismo en España)*, Valladolid, Universidad, 1984, pp. 259 y ss. Salvo la bicromía de la piedra y el ladrillo que no aparece en el monasterio filipino, la fachada madrileña ofrecía en fecha bien temprana la geometría compositiva y la severidad que Herrera trasladó a sus obras escorialenses.

³⁶ Sobre la producción toledana de Herrera véase MARÍAS, F., *La arquitectura del [...]*, op. cit., vol. 2, pp. 1-29, especialmente, pp. 8, 17-18 y 24-29.

el Alcázar o el Ayuntamiento toledanos) manifiestan ya el sentido severo de sus obras escurialenses.

Es lógico pensar, por tanto, que Merino, más que en los modelos del Escorial, asimiló los presupuestos desornamentados de su obra sevillana del Herrera toledano.³⁷ Todo lo anterior no descarta, como es natural, un conocimiento directo de lo que se llevaba hecho en San Lorenzo del Escorial en la década de los 70 (especialmente la zona conventual con sus patios en el lado meridional y el ya concluido Patio de los Evangelistas) y una observación «in situ» por parte del orfebre de la nueva y despojada estética.

Más allá del origen concreto, difícil de precisar, de la depuración ornamental de Merino, debe verse como fundamental el hecho de que su naturaleza sea exclusivamente arquitectónica. La inspiración severa de la cruz sevillana no puede encontrarse ni en la orfebrería ni en el retablo de su tiempo. Lo mismo cabe decir de la estructura del templete circular del nudo. Estructura y concepto ornamental remiten básicamente al campo de la arquitectura monumental. Éste es, sin duda, el aspecto más revolucionario del nudo ideado por Merino, especialmente del cuerpo superior.

Todos los aspectos de esta obra singular (tipología, técnicas, desornamentación, geometría y motivos arquitectónicos tardomanieristas) tendrán una influencia decisiva en la creación posterior del llamado estilo purista, el estilo que, definido ya hacia 1600, contagia a toda la producción de los plateros españoles hasta la irrupción del Barroco en la segunda mitad del Seiscientos. Las vías para la difusión del estilo serán básicamente dos: la obra posterior de Merino, a partir de 1589, en las regiones del centro peninsular y su influencia en la platería cortesana y la inmediata asimilación de su estilo en Andalucía a través de la obra fundamental de Francisco de Alfaro, un artista que había introducido en la orfebrería el paradigma miguelangelesco antes de la llegada a Sevilla del platero jiennense.³⁷

³⁷ Sobre la difusión en el centro peninsular véase CRUZ VALDOVINOS, J. M., «De las platerías [...]», op. cit., pp. 5-20. Sobre el papel clave de Alfaro pueden verse SANZ SERRANO, M. J., «La cruz procesional [...]», op. cit., pp. 427-439; VARAS RIVERO, M., «Aparición y arraigo [...]», op. cit., pp. 535-555; «Francisco de Alfaro [...]», op. cit., pp. 709-724.



*Fig. 1: Cruz Patriarcal de la Catedral de Sevilla, Francisco Merino, 1587
(Foto: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla).*



Fig. 2: Cruz de Merino, detalle del nudo.

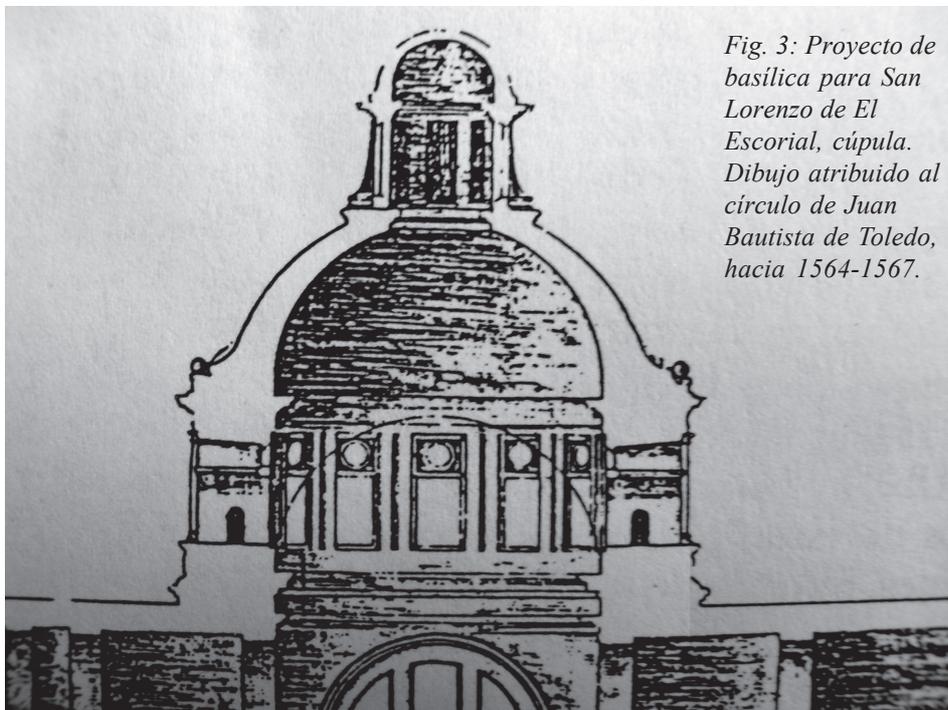


Fig. 3: Proyecto de basilica para San Lorenzo de El Escorial, cúpula. Dibujo atribuido al círculo de Juan Bautista de Toledo, hacia 1564-1567.

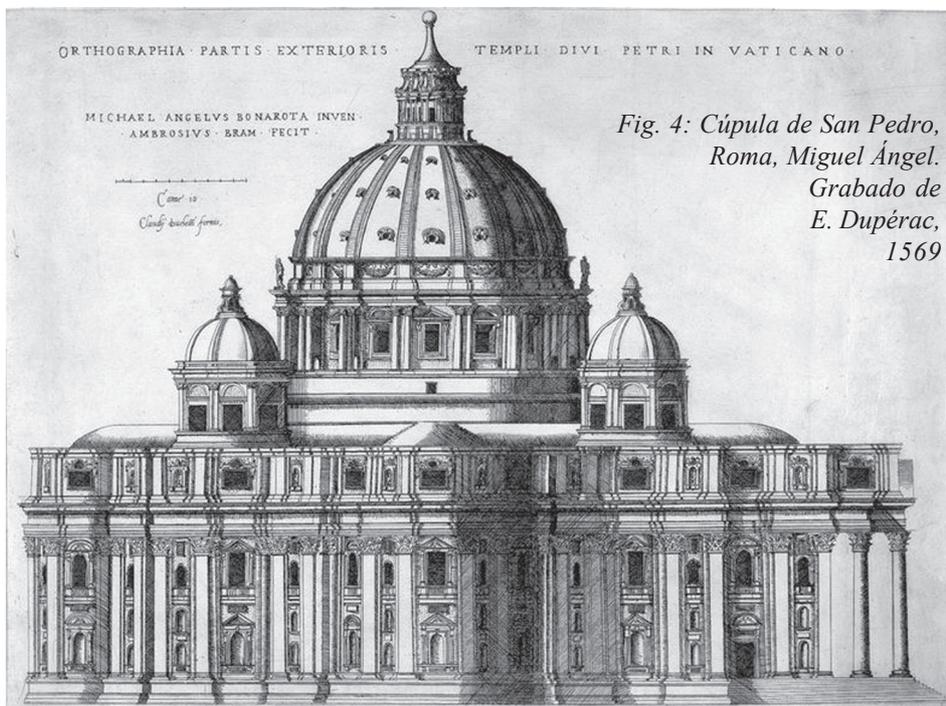


Fig. 4: Cúpula de San Pedro, Roma, Miguel Ángel. Grabado de E. Dupérac, 1569

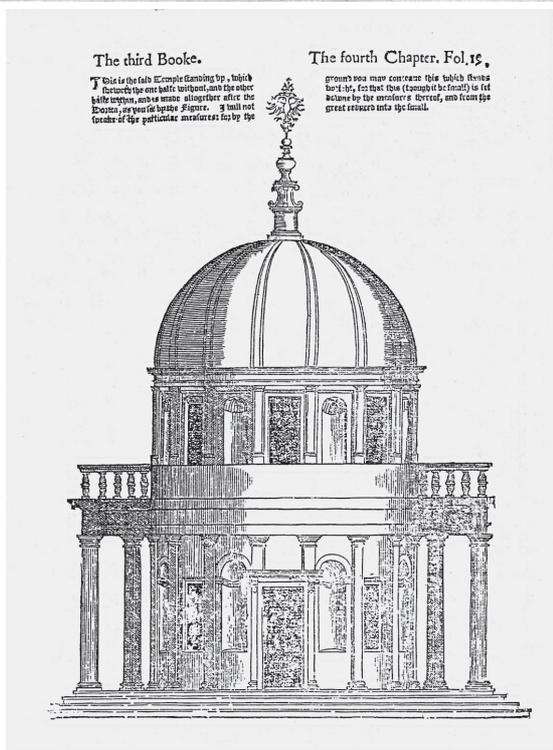


Fig. 5: Temple de San Pedro de Bramante. Grabado del Libro III de Sebastiano Serlio, 1552.

Separata del
Annuario Sancti Iacobi
2012, nº 1
ISSN: 2255-5161

Cabildo Catedralicio de Santiago
Plaza Platerías, s/n
15704 Santiago de Compostela