

FRANCISCO DE VALDERRAMA, VERDADERO AUTOR DE LAS MAZAS DEL AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

POR

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ
Universidad de Sevilla

En este artículo se da a conocer el verdadero autor de las mazas del ayuntamiento de Sevilla, Francisco de Valderrama, orfebre redescubierto del que además aportamos nuevos datos biográficos. Asimismo, hacemos un estudio pormenorizado de estas mazas capitulares, obra clave de la plástica manierista sevillana y que tradicionalmente había sido atribuida erróneamente a Francisco de Alfaro.

Palabras clave: Mazas; Francisco de Valderrama; Platería; Sevilla; Manierismo.

In this article the author reveals the true creator of the maces of Seville Town Hall, Francisco de Valderrama, a rediscovered silversmith about whom new biographical data is offered. Also included is a detailed study of these civic maces (traditionally attributed erroneously to Francisco de Alfaro), key works of Sevillian Mannerism.

Key words: Civic maces; Francisco de Valderrama; Silverwork; Seville; Mannerism.

Desde los primeros estudios que se hicieron sobre la orfebrería sevillana, una de las creaciones que ha tenido mayor consideración dentro la plástica desarrollada durante el último cuarto del siglo XVI, han sido siempre las mazas que aún hoy se custodian en el Ayuntamiento de Sevilla (fig. 1). La calidad, la perfección técnica, la novedosa formulación ornamental y estructural, y su carácter genuino dentro de la platería local, han hecho de estas piezas un referente para el conocimiento del avance estilístico del Manierismo en la capital andaluza. No obstante, en todos estos trabajos de investigación se ha venido afirmando reiteradamente que su autoría no podía recaer en otra persona que no fuera en el platero Francisco de Alfaro, del que también se dijo desde antiguo, que había dejado grabada su firma autógrafa. En esto último no iban muy descaminados, ya que una inscripción en el interior de las mismas muestra la rúbrica de su paternidad, aunque, en verdad, nada tenga que ver con el referido orfebre cordobés. La dificultad en su correcta interpretación, así como su paralelismo con otra inscripción recogida en la custodia de Écija, llevaron a la consabida confusión, impidiendo que saliera a la luz su verdadero autor,

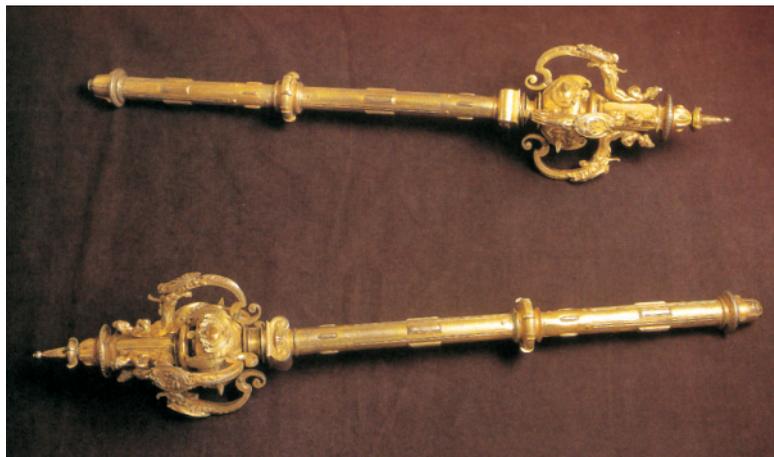


Fig. 1. Mazas del Ayuntamiento de Sevilla. Francisco de Valderrama. 1587.



Fig. 2. Inscripción del donante. Mazas de Sevilla.

Francisco de Valderrama, del que ahora vamos a exponer suficientes pruebas documentales para que lo encumbren definitivamente como el artífice de tan magna creación¹.

Pero antes de adentrarnos en dichas cuestiones, queremos aclarar que el descubrimiento de toda esta documentación no es algo que nos podamos atribuir con total rotundidad. Ya a fines del

¹ GESTOSO, José, *Sevilla monumental y artística*, Sevilla, 1897, vol. III, pp. 178-180; COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *Patrimonio monumental y artístico del ayuntamiento de Sevilla*. Sevilla, 1970, p. 29; SANCHO CORBACHO, Antonio, *Orfebrería sevillana (siglos XIV al XVIII)*, Sevilla, 1970, n.º 56; SANZ, María Jesús, *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, t. II, p. 126; “Mazas del Ayuntamiento de Sevilla”, en *Velázquez y Sevilla*, cat. exp., Sevilla, 1999, pp. 18-19; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos de platería sevillana*, Sevilla, 1992, pp. 238-239; FERNÁNDEZ, Mercedes, “Entre la decoración y el coleccionismo: el patrimonio mueble del Ayuntamiento de Sevilla”, en *Ayuntamiento de Sevilla. Historia y Patrimonio*, Sevilla, 1992, p. 222; HEREDIA, Carmen, “Mazas del Ayuntamiento de Sevilla”, en *El Fulgor de la Plata*, Córdoba, 2007, pp. 464-465.

siglo XIX, el erudito don José Gestoso y Pérez desempolvó un documento clave para el conocimiento de los pormenores históricos que acontecieron en la fabricación de estas mazas, aunque fue obviada tanto por el propio Gestoso como por el resto de investigadores que con posterioridad las estudiaron. En su diccionario de artífices sevillanos, cuando dedica su atención al platero Francisco de Valderrama, transcribe un documento que hace referencia al pago de estas mazas y donde además se recoge una serie de pistas que serán esenciales para la localización del resto de datos vinculados con la gestación y consecución de este proyecto². Sin embargo, cuando Gestoso estudia estas piezas de plata, las identifica con las que anteriormente había labrado Juan de Córdoba en 1520, error que hizo olvidar la documentación que seguidamente pasamos a analizar³.

El proyecto de realizar unas nuevas mazas capitulares para el Concejo y Regimiento de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Sevilla, quedó plasmado en el acta del cabildo celebrado el viernes 19 de octubre de 1586 y presidido por el asistente de la ciudad don Juan Hurtado de Mendoza, Conde de Orgaz⁴. En dicha reunión se acordó la necesidad de renovar las prendas de plata que portaban los maceros en los cortejos civiles del concejo. Para ello, los regidores comisionaron al procurador mayor y veinticuatro de Sevilla, don Diego Núñez Pérez, el cual debía encargarse de los diferentes trámites necesarios para la realización de dos mazas y dos escudos de armas que reemplazaran a los que desde antiguo mostraban estos ballesteros en los actos públicos, especificando éstos que las nuevas piezas debían ser más grandes y mejores que las que en esos momentos estaban en uso. Las antiguas mazas que poseía el ayuntamiento y que hace referencia el documento, habían sido labradas por Juan de Córdoba como decíamos antes, el cual igualmente había fundido otro juego realizado entre Juan de Oñate y Maestre Pedro en 1498, a las que antecedió otras más antiguas, ya que la ciudad poseía el privilegio de portar mazas desde 1438⁵.

Don Diego Núñez Pérez aún tardaría varios meses en concretar la hechura de dichas obras, cuyo concierto y obligación pasaría definitivamente ante el escribano Juan de Bernal Heredia el 16 de enero de 1587⁶. Como hemos hecho mención con anterioridad, el platero elegido fue Francisco de Valderrama, el cual encabezó la obligación por la parte contratada y el referido procurador mayor en nombre de la ciudad de Sevilla por la contratante. En esta carta, Valderrama se erige como auténtico creador del diseño original de la obra, cuyas trazas presentaba firmadas y habían sido aceptadas por Diego Núñez, las cuales quedaban en su poder. Igualmente el orfebre se comprometía a entregar el trabajo perfectamente acabado el día del Corpus Christi de ese mismo año, celebración en la que, al igual que aún hoy lo sigue haciendo, el cabildo civil debía ser escoltado por sus maceros portando estas nuevas prendas argénteas⁷. Para la plata se le entregaban doscientos ducados por parte del mayordomo del concejo, algo que días más tarde también quedaba registrado en las cuentas capitulares⁸. La tasación de la obra la harían dos plateros expertos que fijarían el valor de la hechura, aunque la calidad del trabajo debía ser ratificada por Diego Núñez y el escultor Gaspar Núñez Delgado. En caso de incumplimiento de lo pactado, el platero se comprometía a una serie de contraprestaciones que salvaran la confianza puesta en él por el

² GESTOSO, José, *Ensayo de un diccionario de artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Sevilla, 1899, t. II, p. 340.

³ GESTOSO, José, *Sevilla monumental...*, ob. cit., pp. 178-180.

⁴ Una copia del acta capitular aparece inserta en el documento de concierto y obligación de las mazas.

⁵ DOMÍNGUEZ, Mauricio, "El ceremonial de la ciudad", en *Ayuntamiento de Sevilla...*, ob. cit., p. 99.

⁶ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de protocolos notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPSe. SPNSe.) Legajo 14335, oficio 21, libro 1.º de 1587, fols. 862 recto-863 vuelto.

⁷ Hoy día, las que utiliza el ayuntamiento son una reproducción en bronce realizadas para la Exposición Iberoamericana de 1929. DOMÍNGUEZ, Mauricio, "El ceremonial de la ciudad", ob. cit., p. 99.

⁸ Éste es el documento que recoge Gestoso, donde el mayordomo Hernando de Toledo declara que se le debían de entregar a Valderrama los doscientos ducados que se habían estipulado en el concierto. GESTOSO, José, *Ensayo de un diccionario...*, ob. cit., p. 340.

procurador. Así pues, se especifica que si finalmente no fuesen entregadas en la fecha estipulada para ello, y aunque lo hiciera al día siguiente, el cabildo se reservaba el derecho de no retribuirle la mencionada hechura. Igualmente, Diego Núñez podía retirar este encargo si a la postre no se cumplía con lo establecido, además de dárselo a otro oficial experto en el oficio para que las concluyera, debiendo devolver Valderrama los mencionados doscientos ducados y la plata vieja, junto a todas las tasas, menoscabos e intereses que por esta contrariedad se pudieran causar en las arcas capitulares. Los testigos que respaldaron esta conveniencia fueron los escribanos Gaspar Pérez Agudo y Diego Sánchez de Aguilar. A este documento se le añadieron las condiciones expresadas en el referido y breve acuerdo capitular, por lo que la libertad creativa que tuvo el artista platero fue total, tan sólo ceñida al peso y a los plazos temporales estipulados.

Días más tarde, concretamente el 21 de enero, a esta escritura se le agregó otro escrito por parte del escribano, en el que se establecía el fiador del platero, que recayó en la persona de Jerónimo Sánchez, pintor de imaginería, quien se comprometió a respaldar la deuda contraída por Valderrama, siendo testigos en esta ocasión el platero de oro Rodrigo Ponce y el procurador Francisco Sánchez Salguero, además de los escribanos Juan de Aguilar y Francisco del Carpio⁹.

Con este último trámite quedaba cerrada la escritura de obligación de las mazas y las armas de los maceros del cabildo hispalense, siendo a partir de este momento cometido de su mayordomo hacer el libramiento oportuno del dinero y la plata que se mencionaba en la misma. Ello sucedió el mismo día en el que se añadió el fiador de Valderrama, siendo Hernando de Toledo el encargado de desembolsar los doscientos ducados en reales, valorados en setenta y cuatro mil ochocientos maravedíes, además de la plata vieja para que el platero iniciase su trabajo. Otros cien ducados le fueron entregados por don Diego de Almonacid, mayordomo de los propios y rentas de la ciudad, según consta de la carta de pago que Valderrama le otorgó el 27 de abril de este mismo año, los cuales, tal y como rezaba la obligación, serían de la demasía en plata que finalmente tuvieron ambas piezas¹⁰.

Por todo ello, parece que las capitulaciones temporales del contrato se cumplieron con exactitud, y que finalmente, en el Corpus Christi de 1587, el cabildo hispalense participó en la procesión con sus nuevas prendas de plata, necesarias en el protocolo que desde antiguo se seguía en el cortejo procesional. Desconocemos el momento en el que desaparecieron las armas de plata, pero afortunadamente, y a pesar de las restauraciones posteriores que se le hicieron, estas mazas aún muestran el esplendor del pasado, testimoniándose su identificación con las que se concertaron en 1587, a través de las inscripciones que ambas recogen.



Fig. 3. Firma-anagrama del autor. Mazas de Sevilla.

En primer lugar, en una de las asas aparece una que alude al procurador mayor del cabildo, promotor de su creación (fig. 2), siendo otra interna, la que hoy podemos afirmar con rotundidad

⁹ Este pintor de imaginería es más bien desconocido hasta ahora en el panorama de la pintura sevillana de este momento, del que tan sólo hemos encontrado la referencia del poder otorgado a Alonso López, clérigo de Jerez, en 1590, y su constitución como fiador en el concierto de Juan Bautista el Mozo del retablo de la parroquia de Consolación de Cazalla de la Sierra en 1592. MUÑOZ OREJÓN, Antonio, *Pintores y Doradores. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, Sevilla, 1935, t. VIII, p. 62; LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino, *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, pp. 162-164.

¹⁰ AHPSe. SPNSe. Legajo 14338, oficio 21, libro 4.º de 1587, fols. 927 recto-vuelto.

que pertenece a la firma de su creador (fig. 3). Como dijimos al inicio, la lectura de esta última inscripción había llevado desde antiguo a su interpretación como la rúbrica de Francisco de Alfaro, ya que ésta muestra una serie de letras fundidas en forma de anagrama, donde existe una evidente complejidad en su lectura¹¹. Las primeras letras están bastante claras, ya que la F con la abreviatura superior “co” alude a la reducción clásica del nombre de Francisco, coincidente en ambos orfebres. La dificultad se encuentra en la interpretación del resto de la inscripción. Siguiendo al nombre de Francisco, aparecen varias letras fundidas. Según la mayor parte de los investigadores, estas letras son, en el siguiente orden, una D, una E y una A, a lo que también algunos añadieron una L y una F que parecían formar las anteriores y que coherentemente se interpretó como la proposición y la parte inicial del apellido del afamado orfebre¹². Sin embargo, conocido su verdadero autor y analizando pormenorizadamente la misma, nosotros apreciamos que en esta fusión de letras se puede leer algo diferente. Así, además de las letras D, E, A y L primeras, se pueden entrever una V, la cual está perfectamente definida y formada a través de las anteriores. Por ello, creemos que lo que sigue al nombre abreviado del platero es la primera parte de su apellido, VALDE, el cual se completa con la segunda abreviatura. En ella, también se habían leído las letras A, R y A, y se habían interpretado como una alusión al origen aragonés del platero, basándose en otra inscripción que Alfaro había dejado en una de sus creaciones más importantes, la custodia de asiento de la iglesia de Santa Cruz de Écija. No obstante, la interpretación de esta última inscripción, y en concreto la alusión a su posible ascendencia aragonesa, podría perfectamente discutirse, ya que se basaba en una posible vinculación de su origen con la ciudad riojana de Alfaro, algo que la documentación ha descartado, ya que si bien él era cordobés, su padre y abuelo eran oriundos de Valladolid. De hecho, la aludida inscripción ecijana, en la que nosotros leemos “FRANCISCVS ALFARO I ONENSIS ME FECIT ANNO 1586” (fig. 4)¹³, creemos más bien que alude a la localidad de Oña, lugar de donde al menos era originaria su



Fig. 4. Inscripción de la custodia de Écija. Francisco de Alfaro. 1586.

abuela paterna, María de Oña, y convertido en apellido lo ostentaron muchos de los miembros de esta familia de orfebres, entre los que destaca su sobrino y sucesor en la platería catedralicia hispalense Francisco de Alfaro y Oña¹⁴. Así pues, la interpretación dada desde antiguo carece de fundamento y en verdad lo que recoge esta última fusión inscrita en las mazas es la segunda parte del apellido de nuestro protagonista. Sin dificultad, las aludidas letras se disponen formando con claridad una M, por lo que ordenándolas se completa el apellido Valderrama. Por lo tanto,

¹¹ Esta manera de firmar tampoco fue extraña entre sus iguales, como se puede comprobar en el anagrama utilizado por Juan de Arfe en sus obras escritas y en sus creaciones en plata de menor tamaño. SANZ, María Jesús, *Juan de Arfe y Villaña y la custodia de Sevilla*, Sevilla, 2006, p. 116.

¹² COLLANTES DE TERÁN, Francisco, *Patrimonio...*, ob. cit., p. 29; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos...*, ob. cit., pp. 238-239.

¹³ También se podría interpretar “FRANCISCVS ALFARO OGNENSIS...”, GARCÍA LEÓN, Gerardo, “Custodias”, en *Écija y el culto a la Eucaristía*, catálogo de la exposición, Écija, 2002, p. 49.

¹⁴ La genealogía y ascendencia de Francisco de Alfaro la abordamos en SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J., “La vida y la obra del platero Francisco de Alfaro y Oña (1572-1602)”, *Laboratorio de Arte*, 17, 2004, pp. 413-430.

y como comentamos en un principio, las inscripciones que aparecen en estas mazas ratifican la veracidad de todos los datos expuestos, además de la terminación de las mismas en el tiempo estipulado y su lucimiento en la fiesta eucarística de 1587.

Ni que decir tiene que gracias a estas mazas se descubre la genialidad de un platero hasta ahora prácticamente desconocido, ya que, como quedó plasmado en la escritura, a Valderrama se debe, además de su materialización en plata, el exquisito diseño manierista que muestran ambas piezas. Una de las alabanzas más exaltadas que se han argumentado en defensa de su calidad, es su originalidad a la hora de replantear una tipología que tradicionalmente había tenido un aspecto muy definido. Desde los primeros ejemplos conocidos de la platería española, el modelo de cabeza arquitectónica torreada había primado sobre otras formas, siendo además el tipo defendido también por el propio Juan de Arfe en su *De Varia Commensuración*¹⁵. No obstante, durante el Renacimiento, al igual que en otras tipologías, los cetros se vieron seducidos por las nuevas formas torneadas y abalaustradas, deudoras del nuevo léxico impuesto durante la primera mitad del siglo XVI. Prueba de este cambio, y claro precedente de las de Valderrama, fueron las platerescas mazas del ayuntamiento de Toledo, obra de 1553 realizada por Diego de Ávila (fig. 5)¹⁶. En esta creación toledana apreciamos como su cabeza va a seguir un esquema estructural similar a las hispalenses, con una especie de vástago central compuesto por un cuerpo ovoide y otro superior alargado, a los que se les unen cuatro gruesas sierpes en forma de asas. Sin embargo, a pesar de esta prelación, la verdadera importancia de las mazas hispalenses radica en su perfecta conversión al lenguaje manierista, generando un nuevo modelo que igualmente tendrá vigencia mientras dure el propio estilo como veremos con posterioridad. Existe cierta credibilidad y fundamento en el posible conocimiento de estos cetros toledanos por parte de Valderrama, ya que el intercambio cultural fue una constante entre los dos centros españoles durante esta centuria¹⁷. Además, quizás esto tenga sentido si consideramos los modelos inmediatos a estas piezas capitulares conservados en el área sevillana, en los que se siguen prototipos con cabezas esferoides totalmente cuajadas de una renacentista ornamentación, como se puede comprobar en las que labrara Ballesteros el Mozo para la Universidad de Sevilla o las del concejo de Écija, salidas del taller local de Francisco de Sarria en 1575¹⁸.

Así pues, el resultado conseguido por Valderrama es totalmente innovador y muy avanzado para su época, ya que incorpora gran parte del nuevo ideario manierista. Siguiendo fielmente presupuestos clasicistas, la vara va a simular una elegante y estilizada columna jónica, en la que además de segmentar su fuste en dos partes a través de una saliente arandela con costillitas, sus tradicionales estrías son emuladas a través de rectángulos y óvalos resaltados, perfilados por delicadas foliáceas, todo ello dentro de un lenguaje manierista que se impondrá en las décadas siguientes en la platería hispánica. El delicado y minucioso tratamiento del capitel jónico en el que no existe ningún alarde decorativo, tan sólo las elegantes volutas enroscadas y las clásicas ovas recorriendo su toro, delata su exacto conocimiento y seguimiento de las lecciones librescas que se prodigaban en los círculos artísticos sevillanos más selectos. No olvidamos que la resolución a manera de columna de estos vástagos no es del todo una creación de nuestro orfebre, ya

¹⁵ ARFE, Juan de, *De varia commensuracion para la escultura y la architectura*. Sevilla, 1587 (2.ª edición) Libro IV, capítulo III, figura 3.

¹⁶ LÓPEZ-YARTO, Amelia, "Mazas", *El arte de la plata y las joyas en época de Carlos V*, La Coruña, 1999, p. 133.

¹⁷ Ello lo atestigua el propio trasiego de artistas y obras, como por ejemplo, en el ámbito de la orfebrería, Hernando de Ballesteros el Viejo o Francisco de Alfaro. PALOMERO, Jesús, "La platería de la Catedral de Sevilla", *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1986, pp. 575-645; SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J., *Los Ballesteros, una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*, Sevilla, 2008.

¹⁸ GARCÍA LEÓN, Gerardo, *El arte de la platería en Écija, siglos XV-XIX*, Sevilla, 2001, p. 176.



Fig. 5. Maza del Ayuntamiento de Toledo.



Fig. 6. Cabeza de las mazas de Sevilla.

que las mencionadas anteriormente también lo plantean de esta misma manera, aunque dentro de un orden corintio ampuloso y recargado que nada tiene que ver con la fineza del jónico de estas mazas capitulares. Quizás el referente más claro y coetáneo que pudo inspirarle a la hora de resolver este elemento, fue el vástago de orden toscano que sustenta la cruz patriarcal que Francisco Merino vendiera al cabildo catedralicio en 1587, y que igualmente emuló Alfaro en algunas de sus cruces procesionales repartidas por la provincia sevillana¹⁹.

¹⁹ PALOMERO, Jesús, "La platería de la Catedral...", ob. cit., pp. 630-631; MEJÍAS, M. J., *Orfebrería religiosa en Carmona. Siglos XV-XIX*, Carmona, 2000, pp. 220-221, 286-287, figs. 28, 86.

Igualmente, la resolución de las cabezas es una muestra más de la destreza y el elevado conocimiento humanístico de nuestro maestro (fig. 6). La proporción conseguida a través de la superposición de los diferentes cuerpos geométricos en decreciente y en una disposición piramidal, va a ser un claro adelanto de lo que serán las composiciones manieristas de la primera mitad del Seiscientos. Así, el cuerpo aovado soportando el alargado paralelepípedo cajeadado coronado por una cupulilla con gallones y óvalos sobre la que se levanta una pirámide apoyada en un cuarto bocel, nos dicen mucho de sus incursiones en las novedades escorialenses. Ello se aprecia en la sobriedad constructiva a base de la combinación de formas cuadradas y circulares, matizada gracias a las estilizadas asas antropomorfas y a los distintos adornos que, sin perder la rigurosidad cortesana, van a conferirle un aspecto mucho más decorativo. En este punto, podríamos advertir cierta relación con algunos de los diseños que Hernán Ruiz el Joven incluye en su tratado²⁰. Concretamente en los remates de algunas portadas también utiliza estos mismos recursos ornamentales e idénticas proporciones, las cuales, una década más tarde, su compañero Francisco de Alfaro también empleará en sus relicarios catedralicios²¹.

Las tarjetas que aparecen en este cuerpo esferoides también son novedosas en el ámbito de la platería, enlazando con lo más aventajado del arte sevillano de su época. Bien es cierto que estos motivos surgen en la platería sevillana, al igual que en otras partes de España, a mediados de la centuria, y tendrá como protagonista a otro de los grandes de la orfebrería de esta ciudad, Hernando de Ballesteros el Viejo. Las cartelas ovaladas rodeadas de tarjas incluyendo escenas hagiográficas, fueron ya utilizadas por el toledano en la peana de su relicario de San Sebastián de la Catedral de Sevilla, realizado en 1558 (fig. 7)²². Sin embargo, la resolución mucho más simple, elegante y geométrica en consonancia con la tendencia hacia la abstracción manierista, sí será una de las innovaciones de este diseño. No ponemos en duda el origen romanista de la misma, más cuando en el coronamiento apreciamos una pequeña venera que recuerda en mucho algunos diseños de esta corriente artística y que en estos momentos tienen una gran aceptación. Puede servirnos de ejemplo el dibujo de Francisco de Urbino de una cartela para la celda baja del prior del monasterio del Escorial, fechada en la década de 1560, en la cual apreciamos un claro hermanamiento con las de nuestras mazas, apareciendo además unos clavos piramidales que igualmente centran el óvalo de estas tarjetas (fig. 8)²³. Asimismo su empleo se generalizó en otras artes contemporáneas, referentes que pudieron influir en la elección de Valderrama. Ello se constata, por ejemplo, en las que aparecen en las trazas para las rejas de la capilla mayor del Convento de Santa María de Gracia de Sevilla, obra en la que su presunto autor, Asensio de Maeda, resuelve su coronamiento con pirámides y tarjetas ovales similares a las que también describe nuestro orfebre en los emblemas ciudadanos que se adhieren a las asas²⁴. Además, indagando entre los retablos de la época podemos encontrarlos también, como en el magnífico retablo de Santa Ana de la iglesia sevillana de la Anunciación, obra atribuida a Juan Bautista Vázquez el Mozo, o en portadas pétreas labradas en estos años, destacando sobre todo las diseñadas por Hernán Ruiz el Joven²⁵.

²⁰ RUIZ EL JOVEN, Hernán, *Libro de Arquitectura*, edición facsímil, Sevilla, 1998, fols. 73, 90, 92.

²¹ PALOMERO, Jesús, "La platería de la Catedral...", ob. cit., pp. 601-602.

²² SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J., "Relicario de San Sebastián", en *Laboratorio de Arte. 100 años de investigación del Patrimonio artístico y cultural (1907-2007)*, Sevilla, 2007, pp. 78-79.

²³ ANGULO, Diego y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfredo, *A corpus of spanish drawing*, vol. I, *Spanisch drawings 1400-1600*, London, 1975, fig. 280; HEREDIA, María del Carmen y LÓPEZ-YARTO, Amelia, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*, Madrid, 2001, p. 136, fig. 143.

²⁴ HERRERA, Francisco J., "Trazas para las rejas de la capilla mayor del Convento de Santa María de Gracia de Sevilla", en *Velásquez y Sevilla*, ob. cit., pp. 152-153.

²⁵ PALOMERO, Jesús, *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pp. 336-338; MORALES, Alfredo, *Hernán Ruiz "El Joven"*, Madrid, 1996, pp. 85-100.



Fig. 7. Cartela del Relicario de San Sebastián. Catedral de Sevilla. Hernando de Ballesteros el Viejo. 1558.



Fig. 8. Cartela de Urbino.

Con respecto a la escultura, las cuatro figuras femeninas desnudas que se llevan sus manos cruzadas al pecho ocultando su desnudez como si fueran *Púdicas Afroditas*, y cuyas extremidades se convierten en las volutas vegetales que dan forma a las cuatro asas, son sin duda una de las mejores muestras de la escultura en plata de estos años (fig. 9). Claramente, la referencia en la resolución de este tipo de figuración la encontramos en los *términos* renacentistas difundidos por Europa desde mediados de siglo a través de las estampas de Cornelis Floris, Cornelis Bos, Vredeman de Vries, Virgil Solis y Marcoantonio Raimondi²⁶. En Sevilla fueron introducidos por Ballesteros el Viejo en sus preciosas arquetas relicarios de la Catedral de Sevilla, aunque la diferencia con respecto a éstos de las mazas, es la movilidad adquirida por los mismos y su disposición

²⁶ HEREDIA, María del Carmen y LÓPEZ-YARTO, Amelia, *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*, Madrid, 2001, p. 151.



Fig. 9. Asa de la Maza de Sevilla.

a manera de asa que hasta el momento no había aparecido en la orfebrería sevillana (fig. 10)²⁷. El hijo de éste, una década antes, también había empleado unas singulares damas recostadas con extremidades vegetales en las peanas de sus Gigantes, también derivados de estos *términos*, aunque la estilización, elegancia y delicadeza que muestran las de Valderrama nada tienen que ver con las corpulentas y varoniles de Ballesteros el Mozo. Además, la elección de estas asas antropomorfas parece que no fue fortuita, y pudo estar vinculada con el propio vástago jónico, ya que, como bien argumenta el propio Serlio en el *Libro Cuarto* de su tratado de arquitectura, a la hora de resolver una pieza ornamental, en concreto las chimeneas, es conveniente utilizar en este orden las figuras femeninas como soportes, los términos feminoideos que Valderrama transforma totalmente hasta eliminar su originaria función sustentante²⁸. La repercusión posterior en el lenguaje decorativo de la orfebrería sevillana la podemos comprobar en obras de marcado sentido arquitectónico como son los portapaces, entre los que existe un tipo muy difundido por todo el Arzobispado hispalense que empleará también estos seres de claro origen mitológico²⁹.

Esta exquisitez y calidad en su factura nos hace plantearnos la hipotética y posible intervención de algún maestro escultor en su gestación (fig. 11). No podemos dudar de la veracidad de la propia declaración del platero a la hora de atribuirse el diseño, aunque la presencia en la valoración del resultado final del escultor Gaspar Núñez Delgado pudo deberse a un cierto compromiso por su parte en la hechura de estas piezas. Este afamado y considerado escultor, ensalzado por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* y calificado por Collado como “*gran escultor conocido y estimado por tal*”, tuvo una producción importante a partir de 1581, aunque el resultado que hoy día conocemos no es tan abundante como para encontrar paralelos a las figuras feminoideas de nuestras mazas³⁰. No obstante, ampliando nuestras miras hacia otros escultores sevillanos contemporáneos encontramos más lazos de unión con estas magistrales esculturas. Su clasicismo, estilización y elegancia nos recuerdan a algunas creaciones de maestros romanistas como Juan Bautistas Vázquez el Viejo o Jerónimo Hernández. Concretamente en la resolución de las cabezas de estas damas, observamos un claro parentesco con las que modela Bautista Vázquez de fuerte sabor clásico, como el Giraldillo o las cariátides del vástago del tenebrario catedralicio (fig. 12), obras anteriores a las mazas y que ejemplifican la implantación de estos prototipos

²⁷ SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J., *Los Ballesteros, una familia de plateros...*, ob. cit., pp. 108-112.

²⁸ SERLIO, Sebastiano, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, traducción de Francisco de Villalpando, Toledo, 1552, fol. XLVIII.

²⁹ Casos significativos de estos portapaces los podemos encontrar en las iglesias de San Nicolás de Sevilla y de Olivares. SANZ, María Jesús, *La orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, t. II, p. 171.

³⁰ HERNÁNDEZ DÍAZ, José, *Imaginería Hispalense del Bajo Renacimiento*, Sevilla, 1951, pp. 72-74.



Fig. 10. Arqueta de San Servando. Hernando de Ballesteros el Viejo. Catedral de Sevilla.



Fig. 11. Detalle del asa antropomorfa de las mazas de Sevilla.



Fig. 12. Detalle del tenebrario de la Catedral de Sevilla.

en la Sevilla del último tercio del siglo XVI, en gran parte debida a la estatuaria antigua que se disponía en las casas y palacios de los humanistas hispalenses³¹.

Sabido es que el origen de todos estos modelos se encuentra en Italia, en la escuela escultórica y pictórica del Manierismo Florentino y Romano, cuya creatividad fue conocida en Europa a través de repertorios de grabados y estampas. No podemos negar el recuerdo a las formas miguelangelescas, su cercanía a los bellos estucos del Primaticchio en Fontainebleau o su relación con las obras del más insigne orfebre manierista, Benvenuto Cellini³². La esbelta y delicada proporción y la blandura y fineza en el modelado, así como el óvalo facial y el recogido de sus cabellos, se asemejan, salvando las distancias, a la que este escultor italiano plantea en la diosa Gea de su salero de Francisco I³³. Esta influencia estética fue general en todo el continente, pudiéndose localizar también paralelos en la orfebrería manierista contemporánea del Centro y Norte de Europa, en la que fue habitual la utilización de estas figuraciones con este mismo sentido decorativo, como se puede comprobar en el aguamanil del Kunsthistorisches Museum de Viena, obra del platero de Nuremberg, Nikolaus Schmidt³⁴.

Sobre su importancia, trascendencia y repercusión en el ámbito hispano, podemos constatar que en cierta manera la hubo. Ejemplo de ello y tal y como expresara en su día el profesor Cruz Valdovinos, las mazas de la capital española, labradas por Pedro Pérez en 1599, debieron seguir los pasos de Valderrama, algo que no nos debe de extrañar si consideramos que Sevilla era el centro del emporio económico español y un consolidado núcleo artístico, cuya producción comenzaba a irradiar más allá de sus fronteras jurisdiccionales³⁵. De las existentes en la actualidad y que muestren cierta afinidad, podemos destacar las mazas capitulares de Salamanca, Valladolid, Alcalá de Henares y Llerena. Con respecto a las primeras (fig. 13), desgraciadamente la pérdida de la documentación no permite conocer su fecha concreta de realización, aunque se ha apuntado al último cuarto del siglo, por lo tanto más o menos coetáneas a las de Sevilla³⁶. Verdaderamente, su anónimo platero se comporta algo más tradicional, sobre todo en la concepción de la cabeza que recuerda los nudos aovados con sierpes reproducidos en los cálices renacentistas castellanos. Bien es cierto que también utiliza estilizados hermes como asitas, aquí multiplicadas, aunque sin la exquisitez y elegancia de las que estamos analizando. Las de Valladolid (fig. 14) están fechadas en 1589, y en ellas es bastante evidente que de nuevo son deudoras de modelos renacentistas de cabeza esferoide, con el estrechamiento central donde se adhieren unas volutas que hacen las veces de las asas, y que recuerdan más a los diseños típicos de la platería vallisoletana del segundo cuarto de la centuria que al avance estético manierista de los cetros hispalenses³⁷. En el caso de las mazas de Alcalá de Henares (fig. 15), que fueron labradas por Gabriel de Ceballos en 1602, sí responden al mismo prototipo de vástago en forma de columna, en esta ocasión corintia, y de cabeza con el característico aspecto calado gracias a la utilización de un astil central coronado por una cupulilla y a las cuatro asas muy gruesas. Claramente se acercan al tipo sevillano, aunque

³¹ Valga como ejemplo las esculturas clásicas de la Casa de Pilatos. LLEÓ CAÑAL, Vicente, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el renacimiento sevillano*, Sevilla, 1979, pp. 32-92; *La Casa de Pilatos*, Sevilla, 1996, p. 14.

³² AZZI-VESENTINI, Margherita, "Cueros", *Las Artes Decorativas en Europa, Del Renacimiento al Barroco, Summa Artis*, XLVI, Madrid, 2000, pp. 257-261

³³ Sobre esta pieza destaca el estudio reciente de SANZ, María Jesús, "Notas sobre el desaparecido salero de Benvenuto Cellini", *Estudios de Platería, San Eloy 2004*, Murcia, 2004, pp. 577-591.

³⁴ GRUBER, Alain, "Grutescos", *Las Artes Decorativas en Europa...*, ob. cit., pp. 172-174.

³⁵ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, *Cinco siglos...*, ob. cit., p. 239.

³⁶ PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Mazas, n.º 68", *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 490-491.

³⁷ BRASAS, José Carlos, *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, p. 184, fig. 263.



Figs. 13, 14, 15. Mazas de los ayuntamientos de Salamanca, Valladolid y Alcalá de Henares.



Figs. 16, 17. Mazas capitulares de Llerena y Marchena.

dentro ya del purismo cortesano mucho más maduro³⁸. Algo parecido sucede en las del consistorio de Llerena (fig. 16), obra de Diego Ximénez de hacia 1630, en las que si bien en este caso desaparece igualmente el aspecto antropomorfo de los asideros, éstos adquieren el carácter de volutas enroscadas que también vemos en las sevillanas, salvando claro está, la tendencia mucho más sobria y abstracta de su estilo y las diferentes reformas posteriores que han alterado el coronamiento y el vástago que las sustenta³⁹. Pero donde no existe ninguna duda de la emulación de las mazas hispalenses es en las que realizó José Alexandre para la villa de Marchena en 1759

³⁸ HEREDIA, María del Carmen, "Las Mazas de plata del ayuntamiento de Alcalá de Henares", *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, t. I, pp. 655-668; HEREDIA, María del Carmen, LÓPEZ-YARTO, Amelia, *La edad de oro...*, ob. cit., pp. 284-285.

³⁹ ESTERAS, Cristina, *El arte de la platería en Llerena, siglos XVI-XIX*, Madrid, 1990, pp. 90-92.

(fig. 17), algo que, como en otras piezas singulares de la capital andaluza, fue habitual entre los concejos, iglesias y cofradías de las poblaciones principales del antiguo Reino de Sevilla⁴⁰.

Así pues, con esta magnífica y novedosa creación se nos da a conocer la personalidad artística de un platero que hasta el momento había pasado totalmente desapercibido en los estudios de platería sevillana, por lo que, aprovecharemos ahora para al menos esbozar lo que fue su trayectoria profesional durante las últimas décadas del siglo XVI y primeras del siguiente. Las noticias que se conocían hasta el momento las había dado también Gestoso, siendo recientemente, en la documentación publicada por los profesores Valdivieso e Illán Martín, cuando se han aportado nuevos datos que ampliamos nosotros con algunos más localizados en el Archivo de Protocolos de la capital andaluza. La primera referencia conocida de su persona es la de su matrimonio celebrado el lunes 11 de septiembre de 1570 en la parroquia de San Vicente, siendo la contrayente doña Juana de Morales, hija de Benito de Morales y de Cruz López, y asistiendo como testigo al enlace uno de los dos Ballesteros⁴¹. Tal y como era habitual entre los oficiales del gremio, el matrimonio pudo coincidir con su emancipación laboral, o lo que vendría a ser lo mismo, con su examen de maestría que le permitía abrir tienda propia en la capital y por lo tanto comenzar su andadura profesional en solitario⁴². Desde esta fecha y hasta el concierto de las mazas y los escudos del ayuntamiento, nada tenemos que nos pueda esbozar al menos lo que fueron estos años, en los que sin duda se consolidó como uno de los orfebres destacados de la ciudad. Hay que esperar a 1588 para volver a encontrar otro dato relevante en su quehacer artístico. Concretamente el 2 de noviembre, el prior de Fuencaliente (Ciudad Real), fray Luis de Guevara le entregaba cinco marcos de plata, a 65 reales cada marco, por un cáliz que había labrado para la iglesia de esta localidad manchega⁴³. Años más tarde, el 2 de enero de 1590, otorgaba un poder general a Álvaro Sánchez Beandon⁴⁴, siendo mucho más interesante el dato fechado el 2 de mayo, en el que el fraile Francisco de San Jerónimo, en nombre del monasterio de San Jerónimo extramuros de la ciudad, le daba 30 ducados en reales para la plata de los ciriales que estaba haciendo para dicho cenobio⁴⁵. Varios días después, el 25 de mayo, recibía del escribano Juan de Herrera del Pozo, en nombre de don Alonso Fernández de Córdoba, 1.400 reales de plata en razón de la plata y hechura de dieciocho platillos y doce platonos que estaba labrando para este último señor. Dos años más tarde, lo volvemos a hallar declarando como testigo en las informaciones recogidas sobre Pedro de Morales para pasar a Indias, y, después de dos décadas de silencio, su biografía conocida concluye con su aparición en la tasación, en 1609, de la custodia de oro de la Catedral de Sevilla que había realizado Lázaro Hernández Rincón⁴⁶.

Finalmente, después de estas notas biográficas y como conclusión, tan sólo nos queda acabar este estudio ratificando nuevamente la importancia de esta magistral creación y la puesta en consideración de un nuevo platero de relevancia en el ámbito artístico sevillano del Manierismo, Francisco de Valderrama.

Fecha de recepción: 6-IX-2007

Fecha de aceptación: 25-II-2008

⁴⁰ CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Cinco siglos...*, ob. cit., pp. 256-258.

⁴¹ ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique, *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*, Sevilla, 2006, p. 32.

⁴² Ello venía sucediendo con la mayor parte de los profesionales de esta época, como por ejemplo los Ballesteros. SANTOS MÁRQUEZ, Antonio J., *Los Ballesteros...*, ob. cit., pp. 45-49.

⁴³ AHPSe. SPNSe. Legajo 14356. Oficio 21, libro 11.º de 1588, fols. 18 vuelto-19 vuelto.

⁴⁴ AHPSe. SPNSe., Legajo 14368, oficio 21, Libro 1.º 1590, fols. 628 recto-vuelto

⁴⁵ AHPSe. SPNSe., Legajo 14371, oficio 21, libro 4.º 1590, fol. 762 recto.

⁴⁶ GESTOSO, José, *Ensayo de un diccionario...*, ob. cit., t. II, pp. 340-341.