

CRUCES DE ORIGINAL DISEÑO A COMIENZOS DEL SIGLO XVI

POR MARÍA JESÚS SANZ

La variedad tipológica de los objetos de culto a comienzos del siglo XVI produjo algunas cruces muy diferentes de los modelos habituales. Cuatro de ellas se analizan en este trabajo tratando de buscar la inspiración de estas exóticas piezas.

The typological variety of the sacred objects in the beginning of the sixteen century has produced some kind of crosses, very different of the ordinary models. Four of them have been analysed in this paper, looking for the origin of this exotic pieces.

Las tipologías de las cruces de finales del siglo XV siguen unos modelos bien conocidos en toda Europa. Predomina el diseño muy decorado, con cresterías, cuadrón central y extremos flordelisados. Otro tipo remata los extremos en cuadrilóbulos, y ambos muestran uno o dos ensanchamientos en cada uno de los brazos, aunque hay también cruces, las más sencillas, que no llevan ensanchamientos, además de otros modelos que no vamos aquí a describir. Los estudios relacionados con esta etapa final del estilo gótico, así como de los primeros modelos renacentistas han dedicado una especial atención a las cruces, tanto procesionales como de altar, o relicarios, estableciendo esquemas de las tipologías existentes¹ de una manera exhaustiva.

Estas tipologías las vamos a encontrar también en las primeras décadas del siglo XVI, época en la que van a aparecer ya variantes. En primer cambio que se va a operar es el de sustituir los elementos decorativos del gótico por los del primer renacimiento, pero a su vez esos cambios se van a apreciar también en la estructura, donde, por

1. Herráez, M.V.: *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*, León 1988, págs.78-84, *Arte del Renacimiento en León. Orfebrería*, León, 1997, págs.51-60, Dalmases, N. de: *Orfebrería catalana medieval 1300-1500*, Barcelona, 1992, vol. I, págs. 105-106, Arrúe, B.: *Platería riojana 1500-1665*, Logroño, 1993, tomo II, págs. 258-273, Martín Vaquero, R.: *La platería en la diócesis de Vitoria (1350-1650)*, Vitoria, 1997, págs.94-106.

ejemplo, los cuadrilóbulos góticos se van a convertir en cuatro perfectos círculos o cuadrados, y la ornamentación de gruesa hojarasca gótica se cambiará por delicado candelieri renacentista. Dos ejemplos claros de este cambio lo acusan la cruz procesional de Enrique de Arfe en la catedral de León, la atribuida de la catedral de Córdoba, o la anónima de la catedral de Cádiz, por citar algunas de las piezas más representativas.

Poco a poco, y a medida que avanza el siglo la tipología gótica va siendo substituida por la renacentista, convirtiéndose los brazos en lisos, los ensanchamientos mediales en óvalos, y los extremos en círculos, además de suprimirse las cresterías. Otro modelo nuevo, realizado especialmente en las cruces de altar, es el que trasforma los brazos en cuerpos bulbosos semejantes al balaustre, que se rematan por perillas o jarras.

Independientemente de estos modelos, en las cruces hechas de cristal, u otros materiales ricos y difíciles de tallar, los brazos suelen ser lisos y planos, a veces con incrustación de pequeños relicarios.

Curiosamente al margen de esta evolución natural van aparecer unas cruces sin relación alguna con ella, cruces con pie, si son de altar, o con gran nudo, sin son procesionales. Estas cruces son muy escasas, apenas cuatro ejemplares hemos podido localizar en toda España, se sitúan cronológicamente entre los últimos años del siglo XV y los primeros del XVI, y sus basamentos o nudos, generalmente góticos, no guardan relación alguna con la parte superior.

De estos cuatro ejemplares se pueden establecer dos grupos, uno, que llamaremos A, formado por dos cruces de altar, de gran tamaño, y con gran semejanza entre ellas, y otro, que llamaremos B, formado por dos piezas casi idénticas, más pequeñas, una procesional, y otra relicario del Lignum Crucis.

El grupo A lo forman dos grandes piezas existentes en las Catedrales de Granada y Sevilla, ambas miden 75 y 90 cm de altura respectivamente, 36 y 40 cm de brazos, y 35-26 y 31 cm de diámetro de la base. Se componen de un amplio basamento estrellado con canto calado y nudo del gótico final, de carácter arquitectónico. Aunque las bases y los nudos no son exactamente iguales, sí corresponden a modelos muy extendidos de finales del siglo XV y primera década del siglo XVI. El pie de la cruz granadina es estrellado con dos ejes de diferente largo, canto de tracería calada, y relieves de la vida de Cristo en cada uno de sus lóbulos. El astil se compone de una moldura prismática también de tracería calada, y un gran nudo arquitectónico, ambos separados por un cuerpo prismático hexagonal opaco. El nudo está formado por tres cuerpos decrecientes a modo de torre, con hornacinas en los dos cuerpos inferiores y tracería calada en el superior. En las hornacinas se muestran Apóstoles y Profetas. No contiene marcas, o al menos no han sido halladas, existiendo una dudosa atribución a Pedro Vigil o a su obrador granadino².

La cruz sevillana (fig. 1) muestra un pie estrellolobulado, canto de tracería calada y crestería en la parte alta. Su decoración es gruesa y resaltada, como corresponde a estas piezas de finales del gótico, constituida por el motivo de las jarras, con brotes vegetales ondulantes y estriados, que no sólo brotan de dentro de la jarra, sino también

2. Capel, M.; *Orfebrería religiosa en Granada*, tomo II, Granada, 1986, pág.22.

de las asas. Alternando con las jarras, en los espacios intermedios, se desarrollan amplios tallos retorcidos iguales a los que ocupan las jarras (fig.2) La división entre los diez lóbulos de la peana se realiza por una especie de abultados cordones con abrazaderas de cintas, componiendo todo ello una decoración de carácter protorenacentista. Las únicas variantes son el escudo esmaltado de Don Diego Hurtado de Mendoza, con el capelo cardenalicio y la cruz episcopal, en el frente, y la Piedad en la parte posterior.

La unión de la peana con el vástago acusa una reforma, o al menos un arreglo, pues la chapa de unión está cortada rudamente y como aplastada, lo que hace pensar que la peana quizá tuvo más altura. El astil, de perfil hexagonal, se incrusta en una corona del mismo perfil, con arbotantes en sus ángulos, que rematan en cabezas de dragones a modo de gárgolas. Las paredes son de tracería caladas, así como cresterías en el remate. Entre el astil y el nudo se intercala una pieza también de tracería calada sobre la que se asienta la forma troncopiramidal invertida que sostiene el nudo. Éste es quizá menos monumental que el granadino, tiene dos cuerpos arquitectónicos decrecientes, planta hexagonal, y se adorna con cresterías, arbotantes y pináculos. El primer cuerpo contiene hornacinas con figuras de bulto de más de medio cuerpo, que representan a San Pedro, San Pablo, San Juan, Santiago, San Bartolomé y San Andrés, las cuales se cubren por un penacho calado del gótico final. El cuerpo superior lleva ventanas caladas de dos tamaños distintos alternadas con penachos y sin figuras. La pieza de unión entre el nudo y la cruz tiene forma trapezoidal y decoración renacentista.

Las marcas de DEBRO y de la ciudad de Toledo aparecen en el basamento y en el nudo, aunque en éste más borradas.

Por el contrario la cruz, propiamente dicha, es muy distinta de las habituales para estos pies, correspondientes al período del cambio de siglo, pero tampoco coincide con otros modelos anteriores y ni posteriores. Aunque la cruz granadina es de tipo griego y la sevillana de tipo latino, ambas se estructuran a base una especie de cintas estriadas que forman bucles circulares u ovals unidos de dos en dos, o de cuatro en cuatro, por unas anillas. Estas anillas se alternan con otras formas que dejan en el centro ventanas rómbicas, más claramente delimitadas en el segundo caso (fig.3).

Otras coincidencias de ambas cruces son los penachos vegetales que rematan los extremos de la cruz granadina, y cada uno de los módulos que componen la sevillana. Tres formas bulbosas semejantes a alcachofas rematan cada uno de los brazos en la pieza granadina, mientras que en la sevillana son formas tripétalas carnosas. En el caso de la cruz sevillana penachos vegetales de distinto diseño —esferoides y tripétalos—, rematan los extremos de los todos los módulos, superponiéndose ambos en los extremos de los brazos. Unas rosetas, posiblemente añadidas, cubren las uniones de algunos de los módulos ovals y el centro del revés de la cruz sevillana.

Otra semejanza la constituye el cuadrón central, formado por una doble hilera de penachos de aspecto plumífero en la de la catedral de Sevilla, y una especie de bulbos rematados en piñas, en la de la catedral de Granada.

La técnica, y sobre todo el diseño de ambas, hace pensar en un trabajo joyería, en el que se imita una cadena de pecho. A este respecto hay que decir que en los *Inventarios de Alhajas* de la catedral de Sevilla, la cruz aparece descrita como “una cruz de cadena de plata dorada”, hecho que ha inducido a algún investigador a considerarla una pieza posterior³, pero en realidad la descripción del Inventario no puede ser más clara, ya que la ambas cruces siguen el modelo de una cadena de adorno personal.

La cruz granadina (fig. 4) ha sido poco conocida, y sólo en los estudios sobre la platería local se da noticia de ella, sin aportar documentación alguna⁴. Por el contrario la cruz sevillana es bastante conocida, ha sido estudiada y expuesta en distintas ocasiones, sabiéndose su origen y su donante⁵.

Regalada por el cardenal Diego Hurtado de Mendoza, sobrino del Gran Cardenal Mendoza, que rigió la sede de Sevilla entre 1486 y 1502, junto con otras piezas, lleva, como anteriormente dijimos, la marca de Toledo en la peana y en el nudo, así como otra en letras góticas en la que se lee DEBRO. Esta última marca fue publicada por primera vez por nosotros en 1976⁶, y después citada por otros autores. Posteriormente esta marca ha aparecido en otras dos piezas, ambas junto a la de Toledo, dándosele una interpretación correspondiente al contraste. Este contraste, podría ser un Hernando de Ballesteros, que fue ensayador mayor de Toledo en 1494, y que vivía todavía en esta ciudad en 1505⁷. Este platero debió ser un antecesor del Hernando de Ballesteros, toledano, que junto con su hijo del mismo nombre se trasladaron a Sevilla en 1544, realizando en esta ciudad la mayor parte de su obra⁸.

La cruz sevillana, en sí misma, no tiene marca alguna por lo que no podemos identificarla con las marcas del pie y del nudo, sobre todo porque las diferencias entre estas partes son grandes. Sin embargo, aunque tanto esta cruz como la granadina no llevan marcas, hay factores que nos inclinan a pensar el que sean obras toledanas. En el caso de la cruz sevillana el hecho de tener la marca de Toledo en el pie la acerca a este origen, hipótesis que se refuerza por la estrecha relación del donante de la cruz, Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla, con la ciudad de Toledo, ya que era sobrino del gran cardenal Mendoza, de Toledo. Esta relación familiar trajo como

3. Palomero, J.M.: “La platería en la catedral de Sevilla”, *La catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, pág.618.

4. Gallego Burín, A.: *La Capilla Real de Granada*, 1ª edic. 1931, 2ª edic. Madrid, s/d, C.S.I.C., pág.72, fig.92, Capel, M.: *Ob.cit.*, Granada, 1986, tomo II, págs.22-212, nº4, fig.4, Bertos Herrera, P.: “La orfebrería”, *El libro de la Capilla Real*, Granada, 1994, págs. 167-168.

5. *Exposición Valdés Leal y de Arte Retrospectivo*, Sevilla, 1922-1923, pág.68, nº3, Sanz, M.J.: *Orfebrería sevillana del Barroco*, Sevilla, 1976, t. II, pág.160, Palomero, J.M.: *Ob.cit.*, págs.617-618, Falcón, T.: *La platería en la catedral de Sevilla*, Sevilla, 1989, nº15, Cruz, J.M.: *Platería en la época de los Reyes Católicos*, Madrid, 1992, págs. XXX-XXXI.

6. Sanz, M.J.: *Ob.cit.* pág. cit.

7. Cruz, J.M.: *Ob.cit.*, págs. XLI, 140-141.

8. Ramírez de Arellano, R.: *Estudio sobre la historia de la Orfebrería Toledana*, Toledo, 1915, págs. 224-225, Sanz, M.J.: “Una familia de plateros sevillanos: los Ballesteros”, *Laboratorio de Arte*, nº1, Sevilla, 1988, págs.97-115.

consecuencia la confianza que en él depositaron los Reyes Católicos, a los que siguió en muchos de sus continuos viajes.

Nombrado arzobispo hispalense en 1486, marchó a Córdoba a recibir a los Reyes Católicos en su camino a Sevilla. En esta ciudad inició los trámites para la Reducción de Hospitales tan deseada por los monarcas, dirigiendo una carta al Papa, cuya contestación se conserva⁹. La reducción se llevó a cabo entre 1584 y 1588 por el arzobispo Don Rodrigo de Castro, después de varios intentos en 1507 y 1522¹⁰.

Don Diego Hurtado de Mendoza es un arzobispo viajero que acompaña a los reyes en sus campañas en el reino de Granada, en cuya conquista se halla, y después de otras excursiones vuelve a Granada en 1500 con motivo de la rebelión de los moriscos. Su carrera junto a los monarcas continúa cuando acompaña a la infanta María a Portugal en su viaje matrimonial, consiguiendo en este mismo año de 1500 el capelo cardenalicio, y logrando que se le llame, como a su tío, Gran Cardenal. Un año más tarde lo encontramos de nuevo en Granada donde erige las iglesias parroquiales y vuelve a Sevilla, desde donde se marcha a reunirse con los reyes¹¹.

Su riqueza personal y su afán de dotar a la iglesia de Sevilla de ricos objetos de culto hace que en 1502 done a la catedral un cáliz y una patena de oro, un pectoral, un anillo, así como su riquísima mitra, el relicario de la Mensa Dómini (Última Cena), y otros objetos¹². Entre los objetos no descritos se hallan la cruz de altar, objeto de nuestro estudio, dos candeleros a juego, y un pequeño portapaz con la imagen de la Virgen, que se citan en el Inventario de Fábrica de la catedral de 1596¹³. Estas piezas llevan todas su escudo de armas. Sin embargo, parece ser que la más valiosa que heredó la catedral de Sevilla de este prelado fue su mitra, que, a juzgar por la descripción de Loayssa, fue la más rica de todas las mitras de este templo. Fue deshecha para hacer una custodia de oro, valorándola en más de dos mil ducados en 1569¹⁴. Tampoco existe una luneta para poner la Eucaristía el día del Corpus, que se hizo a costa de la mitra, y que era de oro, labrada en relieve, con esmaltes, ocho esmeraldas y cinco rubíes, y en la parte exterior quince perlas redondas (en el centro) de sus florones, que estaban formados por haces que contenían 16 perlas (más pequeñas)¹⁵.

Pero volvamos a la figura del Cardenal Don Diego y a las originales tipologías que presentan las cruces de Granada y Sevilla. Es evidente su relación tipológica, y por tanto hemos de pensar en una misma persona o taller. El diseño de las cruces es tan exótico, que hemos de pensar en un orfebre dedicado más a la joyería que a

9. Ortiz de Zúñiga, D.: *Anales Eclesiásticos y Seculares de la muy Noble y muy Leal Ciudad de Sevilla*, Madrid, 1796, t. III, edic. facs. Sevilla 1988, págs.139-141.

10. Sanz, M.J.: *Una hermandad gremial: San Eloy de los plateros 1341-1914*, Sevilla, 1996, págs. 128-136.

11. Alonso Morgado, J.: *Prelados sevillanos o episcopologio de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla*, Sevilla, 1906, págs.380 y ss.

12. Ortiz de Zúñiga, D.: *Ob.cit.*, pág.187.

13. Palomero, J.M.: *Ob.cit.*, pág.644, nota 164.

14. Gestoso, J.: *Sevilla Monumental y Artística*, tomo II, págs.442-445.

15. Gestoso, J.: *Ob.cit.*, págs.451-452.

la platería, pues evidentemente nos recuerdan más a una cadena de adorno personal que a los brazos de una cruz. Si analizamos la joyería representada en cualquiera de las pinturas de la época, e incluso posteriores (figs. 5 y 6) veremos que las grandes cadenas que llevaban sobre el pecho damas, y sobre todo caballeros, se forman por anillos enlazados, que semejan los módulos que componen los brazos de estas cruces.

Otro punto sería relacionar el origen de la donación de ambas. La sevillana está perfectamente documentada, pero sobre la granadina podríamos aventurar la hipótesis de su relación con el cardenal Hurtado de Mendoza, ya que, como hemos visto, estuvo muy vinculado a Granada, e incluso encargado de fundar las parroquias que cristianizarían a la ciudad. No es pues de extrañar, que la cruz, de probable origen toledano, fuese regalada por el arzobispo.

Muy distintas son las otras dos cruces, de que hemos denominado grupo B. Son más pequeñas, una de altar con función de relicario, y otra procesional. La cruz-relicario, con reliquia del Lignum Crucis y de otros santos (Andrés y Cristóbal) (fig. 7), mide 43 cm de altura, se halla en el Museo de San Pedro de Cisneros (Palencia) y ha sido estudiada repetidas veces¹⁶. Responde al modelo, que procedente de Bizancio, se extendió por toda Europa durante el Medievo y las primeras décadas del siglo XVI, que presentaba una cruz de brazos iguales, con espacio central crucífero para colocar las astillas de la cruz de Cristo. En este caso la primera originalidad es presentar la reliquia principal cubierta por una placa calada, en lugar de un vidrio como es habitual. Pero lo más anómalo, y relacionado con las cruces anteriores, es la estructura de los brazos, formados por unas cintas estriadas, que, después de bordear el espacio dedicado a la reliquia, se entrecruzan como una madeja en el brazo vertical, para rematarse en bucles de distintas formas. En el interior del ocho, o madeja, las partes más cercanas a la reliquia muestran las dos cintas que se entrelazan bordeando un punto central, mientras las de los extremos se deshacen en varios bucles, quedando sólo una cinta que se abre en su vértice y muestra en el interior una piña. El brazo horizontal tiene el mismo diseño, aunque es un poco más corto que el vertical, pero sobre la primera parte del ocho se superponen unos rectángulos con las reliquias de los mencionados santos, por lo que esta parte queda invisible.

La cruz se apoya en un pie claramente gótico, extendido y plano, con cuatro lóbulos con escotadura, decorados dos de ellos con la Virgen y el Niño, y una santa. Los otros dos con elementos vegetales. El vástago se forma por dos cuerpos hexagonales de sentido decreciente y tracerías sencillas, y un gran nudo arquitectónico que se apoya en un tronco de pirámide invertido. El nudo, de dos cuerpos, también de sentido decreciente, se forma por tracerías algo más complejas, gabletes, arbotantes y pináculos, pero no lleva figuración humana. Este pie y vástago son obra zaragozana como lo demuestra su marca¹⁷, pero no así la cruz en la que, como en las de Sevilla o Granada,

16. Alcolea, S.: *Artes decorativas de la España Cristiana*, *Ars Hispaniae*, tomo XX, Madrid, 1975, pág. 164, Brasas, J.C.: *La platería palentina*, Palencia, 1982, pág. 36, fig. 72, Cruz, J.M.: *Ob. cit.*, págs. 50-51.

17. Cruz, J.M.: *Ob. cit.*, págs. cits.

no aparece marca alguna. La cruz, donada por el abad de Monserrat, Fray García de Cisneros en 1501, a la parroquia de Cisneros, de donde eran sus padres¹⁸, no debió ser realizada, a nuestro parecer, como cruz relicario inicialmente, sino que se adaptó a este fin, quizá poco después de ejecutada. Si observamos la placa calada que cubre la reliquia veremos que no se adapta exactamente a la forma de la cruz, pues termina en lados rectos mientras que el diseño al que se superpone es un suave ángulo curvilíneo, además de que la parte superior de la placa es mucho más corta que la inferior y deja algo de la ornamentación original al aire. Otro elemento que habla de la superposición de esta placa calada a la cruz original son las rosetas de filigrana que la sujetan en los extremos horizontales y que tanto sorprendieron a Cruz por lo temprano de la filigrana¹⁹. Estas rosetas son elementos añadidos posteriormente. Otra posibilidad sería el que la reliquia junto con la placa calada formase parte de un relicario más antiguo, que luego se adaptó a esta cruz para enriquecerla.

La disposición de las reliquias de los santos en los brazos horizontales parecen ser un añadido, pues cubren totalmente el motivo decorativo básico, que es el bucle formado por las dos cintas trenzadas. Lógicamente si la cruz se hubiese pensado para contener reliquias de los mencionados mártires en los brazos horizontales, se hubiese diseñado para ello.

Una cruz con el mismo diseño es la existente en la colegiata de Valpuesta (Burgos) (fig. 8), aunque es procesional y lleva el Crucificado correspondiente. Esta pieza es algo mayor que la anterior pues mide 58 cm de altura por 50 de ancho, por lo que es casi griega. Otra diferencia es que aunque las cintas forman los mismos entrelazos y se rematan en las mismas piñas y tirabuzones, son planas y sin aristas. Sin embargo, el rehundimiento existente en la parte central de la cruz destinada a la colocación del Crucificado es exacta a la de la cruz de Cisneros, aunque en este último caso es poco visible debido a la placa calada que cubre la reliquia.

La cruz de Valpuesta es clave para la identificación de su origen puesto que va marcada por un platero burgalés llamado Bernardino de Porres, situándose la obra entre 1500 y 1508²⁰. Esta analogía evidente, advertida por Cruz y Barrón²¹, adjudica al mismo autor las dos obras, es decir obras burgalesas de Porres, de comienzos del XVI, pero la incógnita la constituye el origen del modelo. ¿Porqué la elección de este diseño insólito?, si el artista había realizado otras varias cruces que en nada se parecen a estas. Se nos ocurre pensar que el origen puede estar relacionado con los gustos de la corte de los Reyes Católicos, y su inspiración no proceda precisamente de diseños de platería sino de obras de arquitectura del gótico final de ascendencia flamenca, o bien de libros miniados, donde los tallos vegetales se retuercen y entrelazan en ondulantes formas. Una pieza que podría relacionarse con esta pareja de cruces es

18. Brasas, J.C.: *Ob.cit.*, pág. cit.

19. Cruz, J.M.: *Ob.cit.*, págs. cits.

20. Barrón, A.: *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Burgos, 1998, tomo I, pág. 139, *El arte de la plata y de las joyas en las España de Carlos V*, La Coruña, 2000, pág. 172-173.

21. Cruz, J.M.: *Ob.cit.*, págs. 50-51, Barrón, A.: *Obs.cits.*, págs. cits.

el relicario del *Árbol de Jessé*, de la Capilla Real de Granada, pues los tallos que forman el árbol y bordean el relicario propiamente dicho son también cintas vegetales estriadas. La obra se sitúa entre fines del siglo XV y comienzos del XVI y fue donada por Isabel la Católica a la Capilla²². El mismo tema lo hallamos representado en el basamento del viril circular de la custodia de la catedral de Córdoba, donde Enrique de Arfe coloca en una forma cilíndrica hojarasca y figuras²³. Pero en realidad todos los árboles de *Jessé* que encontramos en estas fechas tienen una ornamentación de retorcida hojarasca del mismo tipo, ya sea en los retablos como el de la Cartuja de Miraflores, o bien en los de cerámica, como los de Niculoso Pisano en el Alcázar de Sevilla, o en el monasterio de Tentudía (Badajoz). El sistema de las cintas entrelazadas terminadas en florones o con brotes vegetales, parece ser de ascendencia flamenca, o al menos lo encontramos muy desarrollado en las obras de este origen o relacionadas con él.

Muy probablemente el diseño de estas dos cruces fue tomado de algún grabado, relicario, o retablito de los que tenían en sus casas los artistas o sus patronos, apartándose de los modelos establecidos en su época, y no teniendo seguidores.

En el caso de las otras dos cruces –Granada y Sevilla–, aunque sus diseños son muy distintos de las anteriores –Valpuesta y Cisneros–, también son modelos únicos, inspirados en este caso en piezas de joyería, cadenas cuyos eslabones se entrelazan con elementos vegetales, muy bien definida por Loayssa –la sevilana–, como cruz de “cadena”. También ellas fueron casos aislados que no tuvieron ningún antecedente ni consecuente, pero las cuatro piezas corresponden al mismo período, los comienzos del siglo XVI, época de cambios, en el que la ornamentación juega un papel preponderante, y donde el gusto por lo exótico se aprecia no sólo en estas piezas de plata labrada, sino también en otras muchas manifestaciones artísticas como por ejemplo las majestuosas portadas-retablos.

El hecho de que el primer grupo se ubique en Andalucía y el segundo en Burgos, no quiere decir que correspondan a unas tendencias locales, pues como hemos dicho no tienen ni antecedentes ni consecuentes. El grupo burgalés es el de origen seguro, pero el andaluz, en nuestra opinión nada tiene que ver con los artistas andaluces del momento, sino que ambas cruces debieron provenir de Toledo. Pero en cualquier caso tampoco podemos hablar de una tendencia artística concreta, sino más bien de un capricho del artista o del patrono, que se introdujeron en esa corriente finisecular intentando producir algo nuevo y exótico.

22. *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2000-2001, tomo, pág.329, tomo II, pág.102.

23. Sanz, M.J.: *La custodia procesional. Enrique de Arfe y su escuela*, Córdoba, 2000, pág.26.

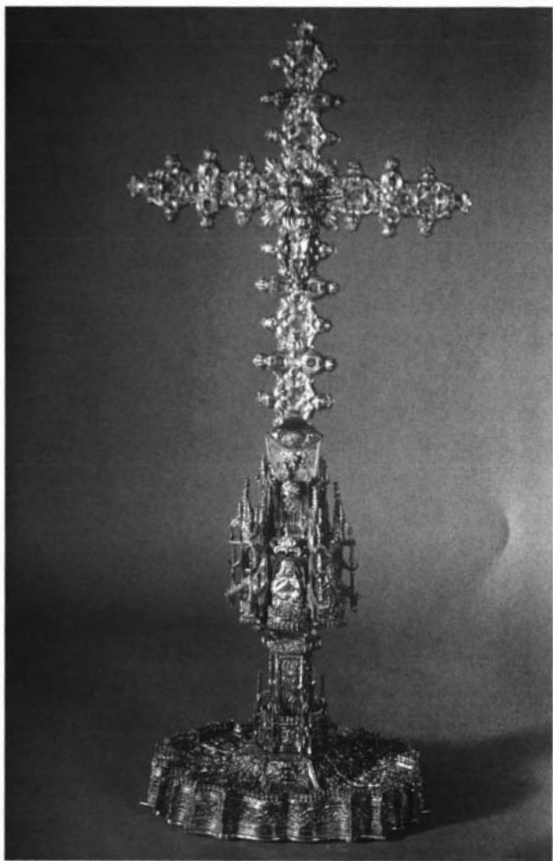


Fig. 1: Cruz del Cardenal Mendoza, Catedral de Sevilla

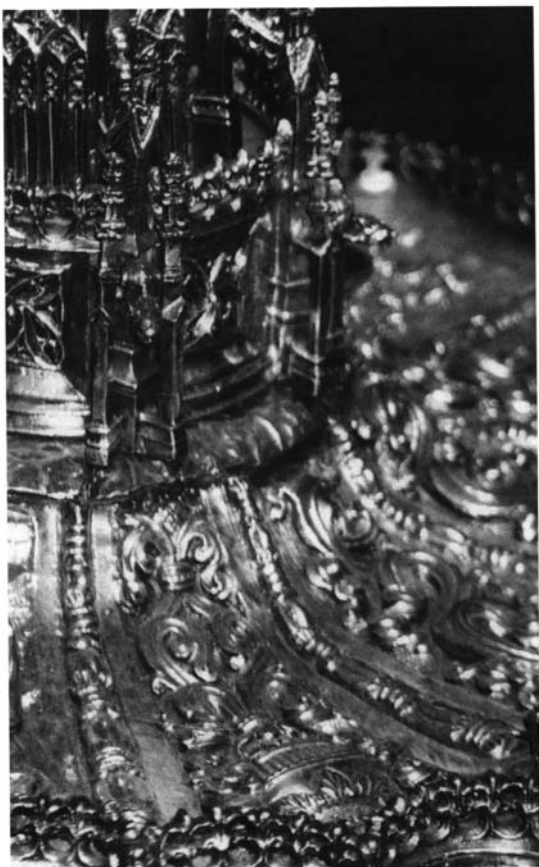


Fig. 2: Detalle de la peana de la figura anterior.

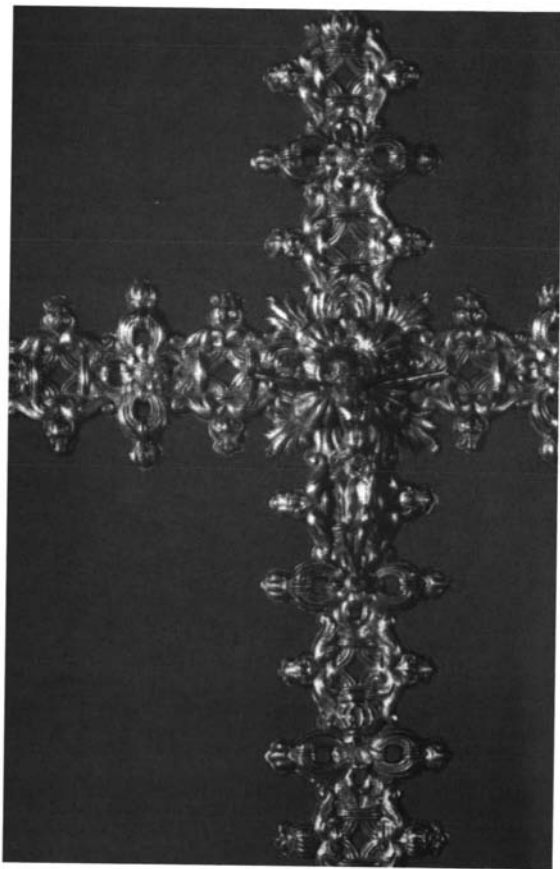


Fig. 3: Detalle de la cruz de la figura anterior.



Fig. 4: Cruz de la Capilla Real de Granada.



Fig. 5: Antonio Moro, retrato de Felipe II, h.1555, Museo de Bilbao.



Fig. 6: Pintura de señora con cadena, 1550-60, Museo de Munich.

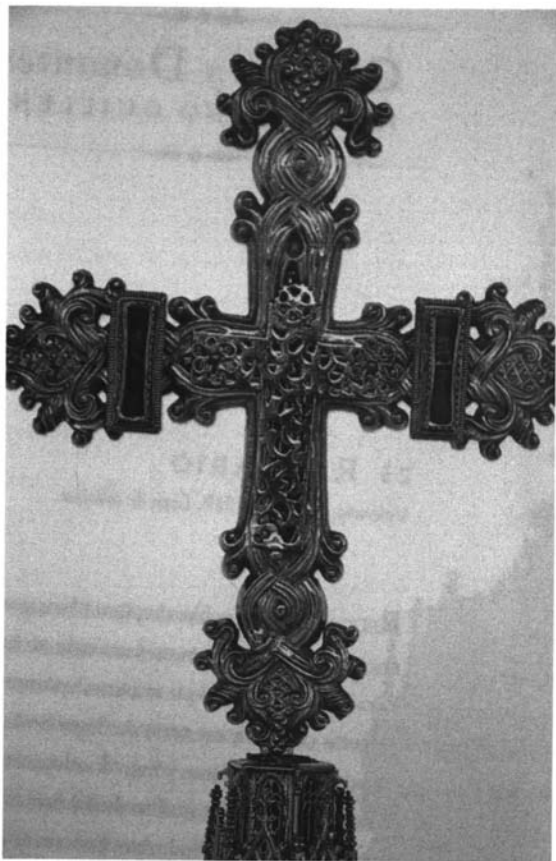


Fig. 7: Cruz-relicario de San Pedro de Cisneros (Palencia).



Fig. 8: Cruz de la Colegiata de Valpuesta (Burgos).