

R Proyectos

Arte y símbolo para el poder: intervención en la Cruz Alzada Procesional de Osuna

José Luis Gómez Villa, Constanza Rodríguez Segovia, Auxiliadora Gómez Morón
Centro de Intervención del IAPH

Resumen

El proceso de investigación e intervención de la Cruz Alzada Procesional de Osuna (Sevilla) ha constituido una de las prácticas en metales más interesantes del Centro de Intervención del IAPH. En el marco de la metodología interdisciplinar de este Centro, a los trabajos de conservación y restauración, los medios no destructivos de examen de la fotografía, la química o la biología, o los estudios históricos, se añadieron las aportaciones de un maestro orfebre. El presente artículo pretende transferir, ante la escasez de textos divulgativos en español de experiencias en la restauración de platería, los pormenores de la intervención. Del mismo modo se presentan las conclusiones de las investigaciones aplicadas, con especial incidencia en la datación, contextualización y análisis histórico de la obra, así como la caracterización material de los elementos que la constituyen, las técnicas de ejecución primigenias y las alteraciones del original hasta nuestros días.

Palabras clave

Centro de Intervención | Cruces procesionales | Cruz Alzada Procesional | Historia | Iconografía | Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico | Intervención | Investigación | Orfebrería | Osuna | Ribadeo, Pedro de | Sevilla | ss. XV-XVI



Cruz Alzada Procesional de la Colegiata de Osuna. Estado final tras la intervención / José Manuel Santos Madrid, IAPH

OSUNA Y EL MUNDO EN EL CAMBIO DE SIGLO

La creación de la denominada Cruz Alzada Procesional de la Colegiata de Osuna, responde a un momento histórico de gran trascendencia y a un marco de creación que se delimita en torno al nuevo concepto europeo y al nuevo orden social, religioso y cultural que se está cerniendo en Occidente en el cambio del s. XV al XVI.

Así, a finales del s. XV, por un lado los estados italianos están, tras la muerte de Lorenzo el Magnífico en Florencia, en manos de los Medicis, cuya cima gloriosa va a ser la coronación de León X como soberano de Roma y los Estados Pontificios en 1513. Maximiliano I consigue unificar como estado moderno el centro de Europa bajo la llamada Dieta de Worms en 1495, iniciando por vez primera un acercamiento entre el Sacro Imperio y Castilla en búsqueda de una primera Constitución Imperial. España, entre 1479 y 1512, se encuentra sumergida en la reconquista católica de la Península Ibérica y la expansión territorial de las colonias. Las sucesiones en el trono de los Reyes Católicos y el matrimonio de su hija Juana con el Habsburgo Felipe van a condicionar la herencia del trono y la unificación de éste con el Sacro Imperio, algo que se generará de facto en 1517 con la proclamación de Carlos V Rey de España.

En un ámbito más cercano, Osuna estaba llamada a ocupar un lugar predominante en el humanismo del XVI. Constituida como sede de la encomienda mayor de Calatrava desde el reinado de Alfonso X, hacia 1462 se convierte en señor de la villa Pedro Girón, XXVIII Maestre de Calatrava, cercano a los favores de la corona de Enrique IV, hermano de la futura soberana católica, mediante la permuta de Fuenteovejuna y Bélmez por la Villa de Osuna, iniciando un esplendoroso señorío¹. Tras él, durante un largo período de fructífera política castellana, ocupó el señorío Juan Téllez-Girón, segundo de los Condes de Ureña que gobernó hasta 1528, sucediéndole por orden sus hijos Pedro, activo en las rebeliones de los comuneros contra el emperador Carlos, y el humanista Juan Téllez-Girón, IV Conde de Ureña y progenitor de Pedro, a la sazón primer Duque de Osuna bajo el patrocinio de Felipe II en 1562.

Mientras, social y culturalmente, tanto Europa como los reinos que unificará España, están en un momento de cambios, contrastes y convulsión. Quizás desde el prisma de la religión es desde donde se catalizan en buena medida esos cambios. Desde finales del XV, Centro-Europa está absorta en la llamada *devotio moderna* en la que se prima la práctica externa del culto con profusión de la imagen como icono devocional condicionado por la gran difusión de la estampa primero y del grabado y los textos impresos después. Son los años de las grandes predicaciones o del inicio de las cofradías gremiales. Los monarcas, príncipes, nobles y potentados fomentan las construcciones de templos, hospitales, orfanatos, palacios y universidades.

Las predicaciones de Martín Lutero conllevarán la escisión de una buena parte del catolicismo hacia las ramas protestantes entre 1519 y 1525. Las continuas guerras de religión conducen a la corona imperial a la invasión conocida como *saqueo de Roma* ante la actitud libertina y pasiva de los Estados Pontificios y van a generar al final de la vida de Carlos V la Contrarreforma, posterior al Concilio de Trento (1545-1563), que acabará con el nacimiento de una nueva mentalidad.

Como contraste, en 1480 se funda en Sevilla el Tribunal de la Santa Inquisición que velará por la *integridad religiosa de las personas*. En las décadas siguientes se genera un espíritu reformista de las órdenes religiosas, cuyos mayores exponentes serán sin duda las figuras de Fray Francisco Jiménez de Cisneros o Teresa de Ávila, y que culmina en 1534 con el nacimiento de la ilustrada Orden Jesuita de la mano de Íñigo López de Loyola. Al inicio del XVI en España hay un elevado índice de población religiosa, más de cien días del año son de solemnidades festivas cristianas y existen importantes núcleos de peregrinación asociados a la veneración, tráfico o reproducción de reliquias.

Esta mezcla de política con religión va a favorecer en cambio, y sin detrimentos mutuos, una efervescencia cultural sin parangón desde la Antigüedad. En 1445, de fundamental importancia para el desarrollo cultural, va a inventarse la imprenta de la mano de Guttemberg. Por primera vez se crea, aún a nivel elitista social, una corriente de conocimiento global en tiempo y espacio gracias a la rápida difusión de documentos y objetos, favorecida por la unificación del Imperio, los avances en la navegación y las facilidades para transporte. Es el momento de los grandes viajeros como Hernando Colón desde Sevilla, bajo las itinerantes sedes y misiones del Emperador, o Juan Téllez-Girón también junto a éste en la corte en Valladolid, haciendo fluir por Europa corrientes estilísticas e ideológicas impensables de transmitir en siglos anteriores. Las rutas se abren y, a pesar de las políticas, las fronteras se acercan, siendo fundamentales las ferias de comercio de herencia medieval. Si en Europa el centro era Lyon, Rouen, Brujas y Amberes, en España lo es Medina del Campo que con sus ediciones anuales se convertía en centro de difusión no sólo de productos perecederos, sino especialmente de publicaciones, estampas, objetos y obras de arte.

En España se fundan, como herencia de las grandes universidades centroeuropeas, las Universidades de Zaragoza en 1474, la de Alcalá de Henares en 1499, la de Valencia en 1500 y la de Sevilla en 1504. Son los grandes años de las escuelas y cartas de navegación, de los descubrimientos, de la carrera colonial, de la teoría del heliocentrismo y por primera vez se instruyen las gramáticas. En la Arquitectura se van superando los estilos descendientes del Gótico, articulados en España bajo los nombres de los soberanos que los fomentaban –Católicos, Cisneros, Plateresco–, para pasar al estilo moderno o renacentista importado de Italia pero de evocación clásica. En cambio, en las artes la transición va a ser más lenta y paralelamente vamos a encontrar una enriquecedora



W Retablo mayor de la Colegiata de Osuna. Juan Guerra, José Fabre, Juan Bautista Finache (1764, 1770) / José Luis GÓMEZ VILLA, IAPH



W Nave de la Capilla de la Epístola. Colegiata de Osuna (primera mitad s. XVI) / José Luis GÓMEZ VILLA, IAPH

Osuna en la primera mitad del s. XVI se convirtió en ejemplo del Humanismo más europeo que se dio en España



W El sello de la comunidad de plateros de Valladolid y la marca de Pedro de Ribadeo presentes en la Cruz de Osuna, corroboran la procedencia castellana de la pieza / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

comunión entre el modo y las maneras góticas y las clásicas, con corrientes que mezclan en pocas décadas las influencias germanas, francófonas e italianas con la propia idiosincrasia del carácter religioso español. Un eclecticismo que se manifiesta desde figuras como Gil de Hontañón o Juan Guas en la arquitectura o Alonso y Pedro Berruguete o Damián Forment en pintura y escultura.

En esas corrientes, influyente en la política fronteriza y del reino durante los s. XV y XVI, partícipe del Humanismo más fuerte que se desarrolla en el sur en esas fechas, Osuna va a ver cómo la llegada al poder del IV Conde de Ureña en 1531 abre sus fronteras a una repoblación agraria, religiosa y universitaria. Se construyen los conventos para las comunidades de San Francisco, Santa Ana, San Pedro, Orden Tercera, San Agustín, Carmen o Espíritu Santo; las fundaciones se extienden al resto de las posesiones del condado, desde Morón a Arahal, Olvera, Archidona o Cazalla; se levantan hospitales y como conclusión por Bula de Paulo III en 1548 funda su propia Universidad. Juan Téllez-Girón es secretario personal de la corte de Carlos V en Valladolid; ha sido formado como príncipe de las letras y las ciencias alejado en gran medida de la nobleza. En Osuna en esta primera mitad del s. XVI (pero extendiéndose a lo largo del XVII y XVIII) y vinculados a la edificación de la Colegiata de Santa María, los conventos y la nueva Universidad, van a trabajar en sus fronteras los más reputados arquitectos, escultores o retablistas y pintores. Osuna en la primera mitad del XVI se convirtió en el ejemplo del Humanismo quizá más europeo que la propia España.

Como muestra de esa unión entre poder y religión tan acusada en los años centrales del período que tratamos, como representación del poder de Dios y de los hombres, articulado mediante un lenguaje que se sirve de los valores artísticos y materiales para expresar e impactar las doctrinas y obediencias de la divinidad, pero no olvidándose de la riqueza que simboliza el poder de quienes rigen en la tierra, se crea la Cruz de Osuna del entonces Ducado de Ureña. La historiografía referente a los bienes artísticos y la casa ducal de Osuna ha venido dando por buena la consideración vinculante entre Juan Téllez-Girón, IV Conde de Ureña, y la aportación para su monumental templo de la Colegiata de esta Cruz Alzada Procesional². Pero la creación de la pieza debió ser anterior a esta fecha, pues conocemos datos referentes al autor, a su taller en la ciudad de Valladolid y a otras piezas capitales, referencias de la conservada en Osuna.

LA ORFEBRERÍA EN VALLADOLID Y LA PRODUCCIÓN DE PEDRO DE RIBADEO

El establecimiento en 1517 de la corte de Carlos V en Valladolid y el auge religioso, nobiliario y social de la ciudad va a configurarla como principal foco de demanda y producción de obras de arte suntuaria en metal, en detrimento de la, hasta entonces, hegemónica Burgos y

León³. La paulatina imposición de los motivos renacentistas a los gótico flamígeros, manifiestos desde temprano con la aparición de *candelieri* o balaustres, va a llevar a la platería, en menor velocidad pero de modo constante, a asimilar los gustos de la nueva arquitectura que ya triunfaba en los ámbitos creativos en Valladolid. Como precursora de un gran colectivo de creadores y de la amplísima difusión de obras por la península, en 1452 se constituyen las primeras reglas de la Cofradía de Nuestra Señora del Val y San Eloy, una de las de mayor predicamento que agruparía al gremio de orfebres y plateros. En 1497 se haya establecido en la céntrica calle Platerías, alledaños de la Catedral de Valladolid, el taller de Pedro de Ribadeo⁴. Los cuatro jirones ondulantes del escudo, sello de la comunidad de plateros, así como las constantes marcas de P/RIBA/DEO a lo largo de las planchas y estructuras de plata que componen la Cruz, corroboran la procedencia castellana y a su autor original. De las obras que conocemos de Pedro de Ribadeo —muchas sólo por referencia a causa de fundiciones a lo largo de siglos de expolios y cambios de estilo—, hay una serie destacada por ser de similar tipología⁵.

Para aproximarnos a la realidad histórica de la Cruz de Osuna, se deben tomar como referentes la existencia de otras dos cruces de Ribadeo conservadas en la provincia de Valladolid, entre las que se enmarcaría la pieza posiblemente adquirida por el Conde de Ureña. De un lado la Cruz de plata sobredorada de Pesquera del Duero, conservada actualmente en el Museo de Arte Sacro de Peñafiel, que aparece datada en el principio del XVI, con sello del marcador Audinete (T/AVD) en el castillete o manzana arquitectónica. De otro, conocemos desde su presencia en el inventario de 1518 de los bienes de la Parroquia de San Pedro de la localidad pucelana de Mucientes, el que podemos considerar gran referente de la cruz ursanense en lo que a analogías formales respecta. En esta pieza aparece de nuevo el marcador Audinete, que es el mismo de la manzana decorativa de Osuna. La presencia de un segundo marcador en la pieza restaurada desde el IAPH, que se identifica en los brazos de la Cruz como FBO, coincide nuevamente con las marcas de la de Mucientes. La presencia de estos dos marcadores de modo coetáneo permite datar las obras de Mucientes y Osuna en paralelo, debiendo ser el marcador Audinete más longevo o permanecer durante más años al servicio de Ribadeo y la cofradía de Valladolid, pues la pieza de Pesquera, solamente marcada por éste, incluye una ornamentación más cercana a elementos renacentistas que las dos anteriores. Presenta además la Cruz de Osuna otros dos referentes claros, más específicos en el campo de la iconografía, las Cruces de la Parroquia de Ciruelas y la de Valfermoso de Tajuña, ambas en Guadalajara y cercanas a la atribución de un *Maestro Martín*, que pudiera ser Martín de Covarrubias⁶.

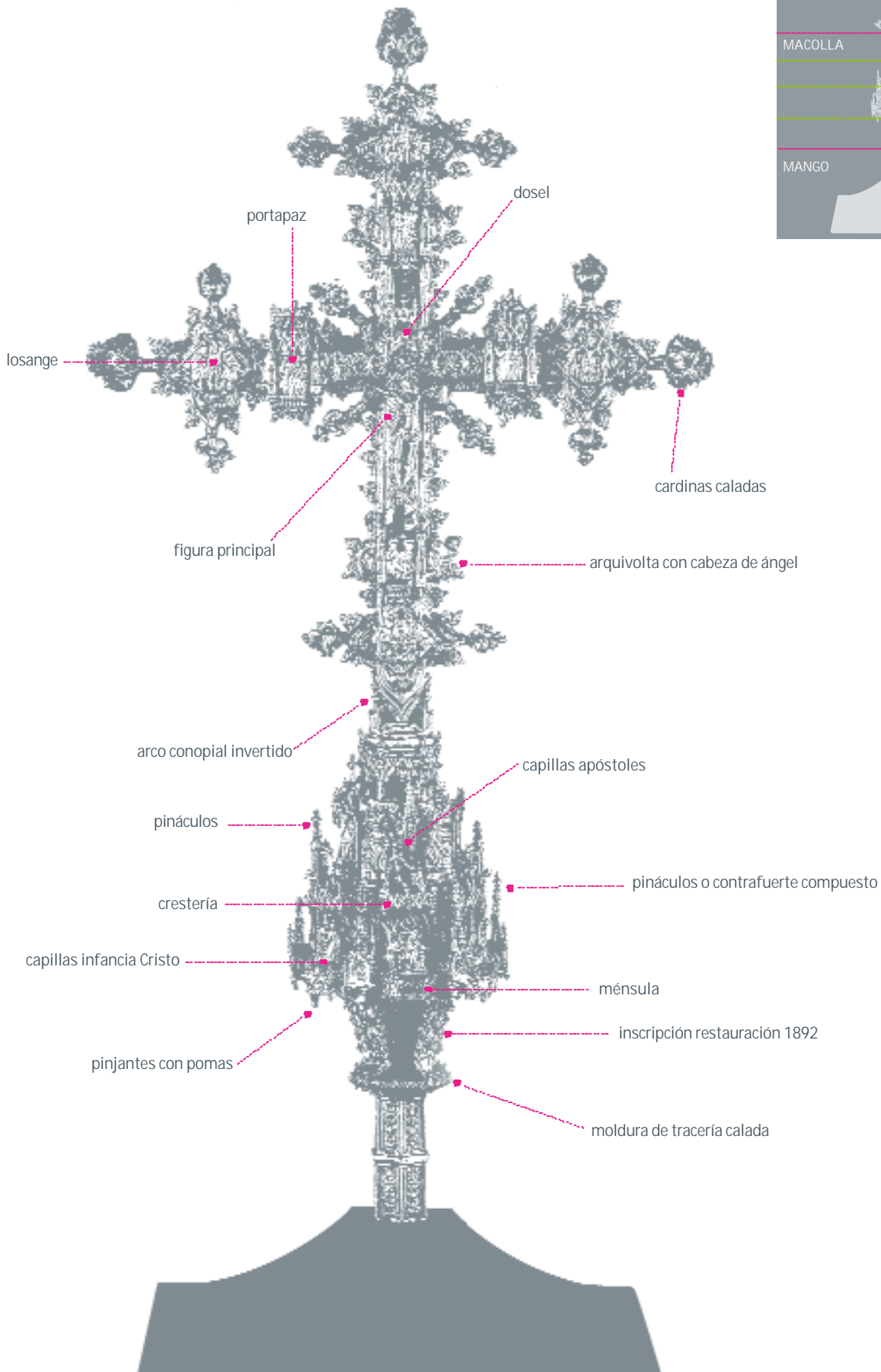
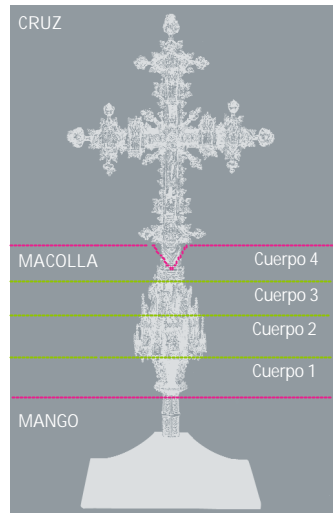
Por lo tanto, aunque la pieza ha estado comúnmente vinculada a la consagración de la Colegiata de Santa María de Osuna en 1534, es posible que se tratara de una pieza adquirida por el IV Conde de Ureña en torno a esa fecha, aunque ejecutada por su artífice décadas antes en



W Detalle del castillete de la Cruz de Camporredondo, única parte conservada de Ribadeo / JOSÉ LUIS GÓMEZ VILLA, IAPH



W Cruz de plata de la Parroquia de San Pedro de Mucientes (Valladolid). Gran referente de la Cruz de Osuna / JOSÉ LUIS GÓMEZ VILLA, IAPH



Valladolid⁷, cuestión que aclararía sus aspectos iconográficos, pero sobre todo los formales, demasiado arcaizantes para la producción de piezas de orfebrería al final del primer tercio del XVI⁸. Además en la relación de piezas adquiridas por el IV Conde de Ureña se encuentran una serie de obras que, dados sus rasgos formales, constituyeron parte de los escasos ejemplos de platería gótica que encontraríamos en las fronteras del reino de Sevilla. Entre éstas cabe destacar un cáliz de plata sobredorada, quizá a juego con la Cruz Alzada, y tal vez de la mano de Ribadeo, aunque con elementos constructivos como balaustres renacentistas, así como un ostensorio de origen germano del primer tercio del XVI en el que se mezclan elementos góticos con otros renacentistas, cuestión que reforzaría el apriorismo de la colección recapitulada alrededor de sus años cortesanos con el Emperador⁹.

MICRO ARQUITECTURA Y ESTRUCTURAS GÓTICAS AL SERVICIO DE LA ORFEBRERÍA

La pieza constituye una obra colosal de orfebrería, a la vez que de micro arquitectura e instrucción religiosa. La Cruz refleja la tradición europea edilicia de los siglos XV y XVI y los mensajes iconográficos que se van a imponer a la manera del s. XVI, en una conjugación perfecta entre utilidad y porte majestuoso, con sus escenas del cristianismo y la arquitectura de escala que la enmarca, convirtiéndose en retablo itinerante ejecutado en plata. La obra se divide visualmente en tres partes, mango, macolla –también llamada manzana o castillete– y cruz propiamente dicha, aunque físicamente son sólo las conformadas por la macolla y la cruz. El mango, originariamente prolongado por otro con el que alzar la pieza en los recorridos procesionales¹⁰, es hexagonal conformado por un doble cuerpo separado por una moldura convexa. En los cuerpos se conforman las seis caras que van a sucederse a lo largo de la manzana, aquí a modo de pilastras enmarcadas por una moldura circular con granulado y con motivos vegetales cercanos al *candellieri*.

La gran manzana o macolla arquitectónica se va a convertir en una gran máquina que indica una ascensión de ritmo que apunta a la Cruz. Sirviéndose de elementos arquitectónicos, en los que predominan los góticos pero en los que ya se apuntan algunos renacentistas y apoyándose en otros ornamentales, la manzana se divide en cuatro cuerpos, albergando segundo y tercero escenas religiosas. El primero de esos cuerpos se separa del mango por un nudo de dos caras con moldura de tracería calada que veremos de nuevo en las aristas de la Cruz, siendo su forma la de una pirámide truncada invertida que sirve de voladizo para asentar los tres cuerpos restantes. En una de las caras aparece la inscripción alusiva a la restauración de la obra en 1892.

Para articular verticalmente este ritmo ascendente se sucede una pieza de orden puramente arquitectónico que se ha denominado como pináculo o contrafuerte compuesto, que organiza las distintas capillas del

segundo cuerpo, extendiéndose sus remates hasta el tercero. Arranca en una base (de la que penden pinjantes con pomas) a modo de celdillas horadadas con elementos de tracería, rematadas por gabletes y jalonadas en sus vértices con segundos contrafuertes adosados a las aristas. Sobre las celdillas se asientan propiamente los pináculos de gran esbeltez, descansando en contrafuertes que se apoyan en los gabletes de las celdillas, creando una estructura que funciona aportando a la pieza la misma estabilidad y rigidez que fomenta en las grandes catedrales centroeuropeas del XIV y XV su arquitectura propia. En el espacio que generan los pináculos, aparecen capillas con escenas de la infancia de Cristo, utilizando como recurso de fondo la arquitectura gótica. Sobre ménsulas cerradas frontalmente por una doble crestería de tema vegetal, se ubican unos vanos de medio punto simulando las vidrieras góticas con tracerías caladas que alternan en sus remates cruces o rosetones. Sobre las escenas una nueva crestería, esta vez simple, cierra el espacio del segundo cuerpo. Similar es el tercero de estos cuerpos que repite los vanos a menor escala para albergar a seis de los Apóstoles, con cresterías sólo en el margen superior de las hornacinas. Se sucede un cuarto cuerpo revestido por una crestería circular doble rematada en pináculos, ya sin capillas pero repitiendo la estructura de arbotantes aportando estabilidad a la obra además de belleza. Un arco conopial invertido sirve de anclaje de la Cruz al castillete al modo de vaina de espada.

La Cruz en sí es del tipo trilobulado con los brazos de casi idénticas proporciones, ornamentada con una trama de elementos constructivos que repiten las cresterías y doseletes del castillete. Sacrificando la arquitectura para desarrollar una estructura litúrgico-iconográfica, la Cruz desarrolla prolíficamente algunos de los temas ornamentales vegetales ya vistos en la macolla, especialmente las cardinas caladas enfrentadas que jalonan los vértices de los brazos de la cruz y los espacios que limitan con los losanges de los extremos. De modo centrípeto la Cruz repite una estructura convergente hacia las esculturas de bulto redondo de Jesucristo en el haz y hacia la Madonna con el Niño en el envés.

Dicho ritmo concéntrico se articula desde el extremo incardinado y con los trilóbulos apuntados, elemento arquitectónico que ya señalamos como vaina de espada de la Cruz al castillete. Dentro de este triple lóbulo se incrusta un losange con escena en relieve labrado, sustentando en su vértice interno una hornacina o portapaz dentro de la que se desarrolla una segunda sucesión de escenas. Se delimitan con pequeños contrafuertes-pináculos en los laterales, crestería y remates en gablete. A los lados del portapaz, sobre las aristas del brazo de la Cruz, se marcan sendas arquivoltas de medio punto que albergan cabezas de ángeles con alas. Desde estos portapaz en el caso del brazo menor se desarrolla una sucesión de elementos de tracería y vegetales que imitan rosetones para dar paso al doselete y las figuras centrales del Redentor y su Progenitora, ambos apoyados sobre

La pieza constituye una obra colosal de orfebrería, a la vez que de micro arquitectura e instrucción religiosa

ménsulas. La composición se completa con el añadido de una selección de elementos de índole vegetal en las aristas de la Cruz, simétricos y dispuestos rítmicamente.

SÍMBOLO Y PODER: MOTIVOS ICONOGRÁFICOS RENACENTISTAS

La Cruz de la Colegiata de Osuna presenta una simbología iconográfica en la que ascensión hacia Dios, completando la labra de todos sus espacios -incluso los no vistos- como ofrenda al Todopoderoso, rememora el lenguaje de ascensión de la arquitectura gótica, ahora articulado mediante la iconografía hacia el momento culmen de la cristiandad con el sacrificio de la Crucifixión y la Resurrección de Cristo. Estando estos elementos iconográficos en el eje central y remate de la Cruz, encontramos en el ritmo del compendio iconográfico de la obra una ascensión hacia esos misterios sagrados. De un lado, con la aparición del ciclo del nacimiento de Cristo en el segundo cuerpo de la manzana y la presencia uno más arriba de seis de los Apóstoles, primeros difusores testimoniales del mensaje de Cristo, se anticipan los hechos más notables hacia la Resurrección. De otro, el desarrollo en los brazos de la Cruz de los principales hechos y fundamentos de la cristiandad, representando primero a la Virgen María, como precursora del Salvador al que porta en brazos, con los pasajes más significativos de la pasión de Cristo y los Evangelistas, difusores textuales de los episodios.

El total de las escenas que aparecen labradas en relieves minuciosos, al modo de las lecciones escultóricas retablisticas de maestros como Damián Forment, configuran un itinerante retablo en el que están presentes no sólo los mejores modos y técnicas de la orfebrería castellana de la primera parte del XVI, sino que se encuentran en buena medida los primeros avances representativos del Renacimiento, efectos arquitectónicos y ensayos de paisaje, perspectiva o disposición de personajes que ya son comunes en Europa. Y este éxito y avance de las representaciones modernas en el XVI en cajas de arquitectura del XV se debe especialmente a la difusión de la pintura flamenca y los grabados de la edad dorada de la iconografía alemana que fluyen por las ferias de Europa –desde el Imperio Germano a los Estados Pontificios– gracias a estampas, libros, grabados o xilografías y a los grandes coleccionistas que las adquieren desde sus humanísticas perspectivas.

Las representaciones que comprenden el total del desarrollo iconográfico de la obra son un total de veinticuatro relieves, seis de ellos en la manzana y los restantes en la Cruz. Los primeros corresponden al ciclo del nacimiento de Jesús, conservándose cinco relieves: la Anunciación a María, Visitación a Santa Isabel, Epifanía, Circuncisión y Presentación en el Templo¹¹. En los brazos de la Cruz se desarrollan en el haz las capillas o portapaz con Dios Padre, en el brazo superior, el Prendimiento y Duelo tras la muerte de Cristo en los laterales con

Vista general de los cuerpos principales
de la macolla o castillete / JOSÉ MANUEL
SANTOS MADRID, IAPH





W Estado final tras la intervención de los relieves del brazo superior de la cruz en los losanges. Las escenas labradas representan a Cristo resucitado, en el haz, y la Oración en el Huerto de los Olivos, en el envés / JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID, IAPH



W Las escenas de la Coronación de espinas y el Beso de Judas están labradas en relieve en los losanges del haz y del envés respectivamente del brazo lateral derecho de la cruz. Aquí estado final tras la intervención / JOSÉ MANUEL SANTOS MADRID, IAPH

Cincelado, forja, fundición a la cera perdida, soldadura en horno y dorado al fuego. Las distintas técnicas empleadas enriquecen la pieza

la Resurrección de Lázaro en la inferior. En los losanges, aparece la Resurrección arriba, Jesús ante Pilatos y la Coronación de espinas en los brazos laterales, mientras el inferior lo ocupa la Piedad. El envés presenta en las capillas a Mateo, Marcos, Juan y Lucas con los distintos del Tetramorfo. En los losanges Cristo en Oración en el Huerto de los Olivos en el brazo superior, el Camino del Calvario y el Prendimiento en los brazos laterales, mientras el inferior lo ocupa la Flagelación. Además se distribuyen un total de ocho esculturas de bulto, los seis apóstoles del segundo cuerpo de la manzana y las más destacadas del Crucificado y la Virgen con el Niño. Estas imágenes son las que presentan una mayor minuciosidad, repitiendo esquemas del gótico que en el caso de la Virgen se decantan por un detallista estudio de pliegues y un profundo hieratismo y carencia de diálogo con el Niño, que bendice y sustenta el globo terráqueo con la mano, en clara transposición de las esculturas góticas europeas del tema iconográfico de María llena de Gracia y Mediadora Universal¹². El Crucificado, de tres clavos, barbado y coronado de espinas, es algo desproporcionado y esquemático en sus trazas que evocan con mayor fuerza las esculturas del XIV y XV. Ambas imágenes se vieron enriquecidas en algún momento posterior a la creación con la incrustación de piedras y gemas de diversa calidad, (como se aprecia en las oquedades de las llagas del Crucificado) de las que perduran algunas.

En la primera mitad del XVI vamos a asistir a un período estable y común en Castilla donde triunfan los modelos de representaciones iconográficas importados desde Europa¹³. El origen de estas representaciones debió estar en la difusión de una serie de estampas o moldes cuando no los propios grabados, especialmente los que aglutinaban las influencias procedentes de artistas como Martín Schongauer, Albert Altdorfer, Israel von Meckenen o Alberto Durero. Desde mitad del XV, Martín Schongauer va a crear una innumerable serie de obras de grabados en los que va a trazar las líneas maestras del género religioso europeo, heredando las maneras de Van Eyck¹⁴, con especial dedicación a los temas de la pasión de Cristo que acomete con una ordenación de los personajes en los que se matizan perfectamente rasgos de bondad, misericordia o maldad, ordenación también física y de las perspectivas. En 1480 von Meckenen hace una primera serie de la pasión que en muchos de sus rasgos es precursora de la de Durero. Éste conoce de primera mano las obras de Schongauer —en 1492 con la intención de estudiar en su taller llegó a Colmar coincidiendo con su muerte y permaneciendo en él para el estudio de las obras— y en 1505, aglutinando sus referencias y aportándole la maestría de trazas y composición, ya tiene trazadas las líneas magistrales de las distintas *Pasiones*.

Fuera a través de la rápida difusión de estos motivos mediante los propios grabados, estampas, muestras de plateros e interpretaciones de artistas locales que los importaban en sus viajes y los recreaban en la llamada pintura hispano flamenca, en las obras burgalesas o vallisoletanas y muy especialmente en los relieves de las cruces de Pedro de

Ribadeo de Mucientes y Osuna podemos analizar una serie de relaciones estrechas entre la pintura alemana y los relieves en plata. El Prendimiento, presente en ambas piezas resume, recuperando el discurso catequético del retablo en plata, los episodios de la entrega a manos de Judas, el arresto de Jesús y el enfrentamiento entre San Pedro y Malco. Se trata de una escena ensayada por Van Eyck y Schongauer, en la que determinan especialmente los dos grabados creados para este tema por Durero, a principios del XVI y evolución de los anteriores. El relieve en plata antepone la figura central de Cristo en transposición de la importancia del sentido teológico del arte hispano, frente a las obras germanas en las que se desviaba la atención hacia el ímpetu de Pedro al atacar la oreja de Malco con la espada. En el relieve se relega el enfrentamiento al margen inferior derecho de la escena, aunque se repiten las formas con detalle como la posición de Malco, heredera del grabado sobre el prendimiento de Schongauer. El orfebre repite la amalgama de guerreros y soldados, de la que incluso toma el platero elementos del vestuario y de defensa –caso de las lanzas y los cascos absolutamente anacrónicos respecto a la dominación romana de Jerusalén–. Otro de los casos presentes claramente referenciales es el relieve del Camino del Calvario, que es aplicado de un modo mucho más sencillo, limitándose a Cristo portando la cruz al revés –se siguen así las premisas de la leyenda de Santa Elena vistas en los grabados de Durero, ya que los de Schongauer colocan el madero al modo tradicional–, acompañado por tres sayones, dos que lo empujan hacia delante desde ambos lados y otro que hace sonar un críptico cuerno tras él. En este relieve se han eliminado el resto de soldados y la multitud que acompaña en el caso de los grabadores germanos, especialmente el episodio de la santa mujer Verónica, instalada en aquellos en el margen inferior derecho.

En los casos de la Oración en el Huerto o la Flagelación, los dioramas iconográficos están en una fase constante de evolución aún circunscribiéndonos a la primera mitad del XVI. La Oración de Jesús en el monte Sión evoluciona los parámetros marcados desde el tema por Schongauer, presentando una división estrictamente geometrizable, en la que Cristo está en el centro al modo del grabado de Durero, elevado en un primer plano, mientras que en el inferior dormitan tres apóstoles adaptado al losange en el que se ubican. Completan la escena el ángel en el centro sobre Cristo (al modo de los grabados más primitivos) y la vegetación se distribuye simétrica y esquemáticamente. La Flagelación evoluciona el tema respecto a los grabadores citados, debido al escorzo de los soldados que hizo célebre la pintura manierista. Procedente de un grabador conocido como “de las Flores”, de 1446¹⁵, ni Schongauer ni Durero ofrecieron esta limpieza de elementos a este episodio y, aunque de ellos toma el escultor en plata la insinuación de arquitectura, es contundente el paso de la flagelación simétrica y forzada a maestros del renacimiento italiano como Sebastiano del Piombo en sus pinturas atribuidas en trazas a Miguel Ángel, en este caso aplicándolas a la Flagelación de San Pietro in Montorio en Roma.

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO

PROYECTO CRUZ ALZADA PROCESIONAL DE OSUNA

Director

Román Fernández-Baca Casares

Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico

Lorenzo Pérez del Campo

Coordinación técnica

Pedro Castillo Pérez; Araceli Montero Moreno

Intervención de conservación- restauración

Constanza Rodríguez Segovia, conservadora-restauradora; Inés Fernández Vallespín, conservadora-restauradora; Fernando Marmolejo Hernández, maestro orfebre

Estudios históricos y artísticos

José Luis Gómez Villa, historiador del arte

Estudios analíticos de materiales

Auxiliadora Gómez Morón, química

Estudios de conservación preventiva

Raniero Baglioni, técnico en conservación preventiva

Medios físicos de examen

Eugenio Fernández Ruiz, radiólogo y fotógrafo; José Manuel Santos Madrid, fotógrafo

Estudio gemológico

Manuel Casado Rosso, engastador y joyero



W Cuerpo de la Cruz alzada, sin la macolla, antes de la intervención / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

Similares caracteres se pueden vislumbrar en los episodios restantes, especialmente en los de la Resurrección o la Coronación de espinas, así como en episodios basados en elementos parciales de los grabadores del cambio de siglo, como el Duelo por la muerte de Cristo, la Deposición de Cristo muerto o los más asimilados por la pintura flamenca de la Piedad, la Crucifixión y la Majestad de la Virgen con el Niño.

EL PROCESO DE INTERVENCIÓN. MATERIALIDAD, CONSTRUCCIÓN Y CONSERVACIÓN DE LA CRUZ

La intervención ha estado precedida por una serie de estudios previos basados en una exhaustiva documentación histórica, gráfica y fotográfica y en las técnicas analíticas que aportaban mayor información sobre el estado de conservación, las alteraciones y la manipulación de la obra a lo largo de la historia de la misma. Centrándonos en el apartado de estudios científicos, a lo ya señalado desde el punto de vista histórico, en el campo de la química el estudio analítico de la obra ha aportado importantes datos sobre la composición química, permitiendo discernir entre los elementos originales de la obra y los añadidos en intervenciones posteriores. Además ha contribuido al conocimiento de la técnica de ejecución de la obra, así como a la evaluación de su estado de conservación.

La metodología de trabajo seguida ha consistido en el examen preliminar de las muestras con el microscopio estereoscópico y el estudio al microscopio electrónico de barrido con microanálisis elemental mediante energía dispersiva de rayos X, sirviéndose para ello de un total de diecisiete muestras. Doce han sido micromuestras tomadas antes de iniciarse el proceso de intervención, mientras las restantes corresponden a pequeñas piezas obtenidas durante el desmontaje de la Cruz, y que tras su análisis no destructivo han sido restituidas en la obra.

La plata, entre todos los metales, es el que tiene unas características físicas y químicas que, combinadas con la belleza de su aspecto, hacen que reúna las características más idóneas para la realización de este tipo de objetos. Generalmente está aleada con otro metal con el fin de hacer la mezcla más fuerte y también para economizar la cantidad de plata empleada. Los resultados obtenidos concluyeron una aleación original con una composición química del 92% en plata y el 8% en cobre, mientras que la aleación correspondiente a elementos de intervenciones posteriores contiene una menor proporción de plata en su composición (88% en plata y 12% en cobre)¹⁶. Respecto a la técnica de dorado empleada en la Cruz se ha determinado gracias a la detección de trazas de mercurio en la superficie metálica que indica un dorado al fuego. La técnica consistía en la aplicación de una amalgama de oro y mercurio sobre la superficie metálica. Posteriormente se calentaba hasta que el mercurio se evaporaba y quedaba una fina lámina de oro perfectamente adherida a la superficie de plata. En el microscopio electrónico de



Macolla o nudo y mango de la Cruz
antes de la intervención /
EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

El concepto constructivo empleado por Ribadeo consiste en ir superponiendo los distintos elementos con un sistema de anclaje que permite desmontarla



W Rosca de unión entre las dos partes que conforman la estructura interna de la Cruz / CONSTANZA RODRÍGUEZ SEGOVIA, IAPH



W Detalle de la compleja articulación de la macolla / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

barrido se estudió morfológicamente la superficie de algunas piezas en las que se habían detectado fracturas, revelándose una alta porosidad interna de la pieza, producto de una fundición defectuosa que conllevó la rotura por baja resistencia.

Como se ha especificado, la obra consta de tres partes, cruz y macolla más astil. El concepto constructivo empleado por Ribadeo consiste en ir encajando unas partes en otras y superponiendo los distintos elementos arquitectónicos y decorativos con un sistema de anclaje que permitía que pudiera ser desmontada. La compleja articulación del conjunto aparece reflejada en la numeración de estos últimos a base de incisiones en la chapa que se aprecia mediante un simple estudio organoléptico, aunque este hecho se deba a que se han perdido elementos o desplazado de su ubicación original puesto que, cuando la obra fue concebida se pensó la numeración de tal forma que no fuera perceptible a simple vista. Un aspecto que la enriquece considerablemente es la presencia de las distintas técnicas empleadas por el artífice: cincelado, forja, fundición a la cera perdida, soldadura en horno y dorado a fuego.

Debido en principio al paso de los siglos y al uso de la pieza, constante hasta la década de los setenta del s. XX; a las sucesivas intervenciones de las que ha sido objeto; o los malos tratos traumáticos en los años inminentes a su llegada al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, el estado de conservación era muy defectuoso¹⁷. En este sentido era patente la falta de resistencia estructural que hacía que estuviera ligeramente vencida hacia un lado. Tras el desmontaje se comprobó que, como resultado de un golpe fuerte, el metal se había fracturado y se había perdido parte de la rosca de unión de las dos partes que conforman la estructura interna lo que mermaba considerablemente la estabilidad del conjunto.

Se apreciaba también la deformación de muchos de sus elementos así como la pérdida de otros tantos entre los que podríamos destacar la escena de la Natividad; todos los gabletes menos un único ejemplo que se conserva, aunque soldado incorrectamente al dosel subyacente; los dos remates de hojas de cardina del brazo horizontal de la cruz o las gemas que en su día la enriquecerían a juzgar por los numerosos orificios realizados para su colocación. Estas gemas estarían cargadas de simbolismo y aportarían luz a través del color y los reflejos además de una gran vistosidad que, unida al brillo y riqueza del oro, que era interpretado como reflejo de la luz divina, harían de esta obra un objeto litúrgico excepcional. Su valor crematístico ha dado lugar a que se conserven una mínima parte de las mismas, en concreto seis.

DOCUMENTACIÓN E INTERVENCIONES ANTERIORES

El estudio gemológico efectuado permitió identificarlas. Se trata de un cuarzo transparente e incoloro engastado en una boquilla de plata



W Macolla desmontada, de izquierda a derecha: astil, primer cuerpo con escenas, trama del segundo cuerpo, tercer cuerpo sin los apóstoles y cuarto cuerpo o coraza final. Ejemplo del concepto de construcción empleado por Ribadeo en la Cruz de Osuna / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



W Orificios realizados para la colocación de las gemas que en su día enriquecían la pieza / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH



W Detalle del estado de conservación. Aquí deformación de algunos elementos. Escena de la Natividad (macolla) / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ, IAPH

sobredorada que, a juzgar por la documentación fotográfica existente, estaba situado en el orificio realizado a tal efecto en el dosel que se encuentra bajo la figura de Cristo Crucificado. Otra de las piedras tiene forma triangular y está mal engarzada. Tras desmontarla para proceder a su limpieza y su correcto engarce se comprobó que estaba dividida en dos partes, que presentaba abundantes restos de adhesivo y que al extraerla de la boquilla en el fondo había un papelito doblado. En el Taller de patrimonio Documental y Gráfico se desplegó con cuidado dicho papel por si pudiera contener algún tipo de información aunque no fue así, simplemente se había utilizado para calzar la piedra en la boquilla. Tras estudiarla se llegó a la conclusión de que se trata de un vidrio tallado imitando piedra natural engastado en boquilla de plata sobredorada. Se eliminaron los restos de adhesivo de ambas partes y se procedió a su correcto engaste. Una tercera gema es un cristal de roca facetado de color anaranjado, engastado en boquilla de oro con engaste de grampas que se sitúa en la base sobre la que descansa la figura de la Virgen y, por último, hay tres cristales de roca engastados en boquillas de oro con el mismo tipo de engaste en las llagas de las manos y pies de Cristo Crucificado.

Durante intervenciones anteriores de distinto tipo y seguramente espaciadas entre 1892 y la segunda mitad del XX, algunos elementos añadidos fueron fijados a las chapas de base de un modo poco adecuado. Se trataba del empleo de soldaduras de estaño aplicadas de forma descuidada invadiendo parte de la superficie metálica circundante sobre todo en la macolla o a la presencia de excesivos clavos para fijar las planchas de la cruz que, en la mayoría de los casos, no eran necesarios. Otras intervenciones anteriores fueron la copia de una figura de bulto y relieves, un remate de hojas de cardina cuyo tamaño y espesor de chapa son distintos a los originales; la corona de Cristo Crucificado ya que originalmente el nimbo tenía gemas, como se deduce de los orificios que presenta; un elemento decorativo que ocupa el lugar de uno de los doseletes o las inscripciones de tres de los lados del cuerpo inferior de la macolla para las que se prescindió de la decoración de hojarasca original. También se detectaron alambres de sujeción o goterones de adhesivo, la introducción de patillas, clavos y chapas de refuerzo de latón, la utilización de dorado electrolítico o la existencia de sucesivas capas de barnices.

Además de los problemas de conservación mencionados, se apreciaba suciedad generalizada con la acumulación de depósitos en oquedades y zonas más inaccesibles; la deformación e inclinación de muchos elementos entre los que destacan los pináculos que son los que confieren la verticalidad propia del gótico a la obra y que presentaban una inclinación hacia el interior de la macolla en casi todos los casos; la pérdida de buena parte de las patillas de anclaje originales que en su momento fueron sustituidas por otras de latón de distinto tamaño y de las que parte se han perdido y otras están rotas; la presencia de elementos sueltos o desplazados de su ubicación como consecuencia de lo anterior; la exis-

tencia de productos de alteración en la superficie metálica especialmente en aquellas zonas en las que la pérdida de dorado habían dejado la plata subyacente al descubierto, ya sea por desgaste o por efecto de las soldaduras empleadas y es que, a pesar de tratarse de un metal noble, las superficies de plata son muy reactivas dando lugar a la formación de sulfuro de plata; por último, las faltas de soporte, como podemos ver en el astil, o las deformaciones en la chapa, fisuras, abrasiones y grietas como consecuencia de una mala manipulación.

Cuando la obra llegó al IAPH para su intervención vinieron embalados aparte algunos de sus elementos: el dosel que cubre la figura de la Virgen, dos de las gemas -en concreto la octogonal que se sitúa a los pies del Crucificado y la que tiene forma triangular que estaría a los pies de la Virgen-, así como uno de los remates de cardina. Como consecuencia del estado de conservación expuesto, el objetivo de la intervención era recuperar la legibilidad de la obra y devolverle su estabilidad y resistencia estructural.

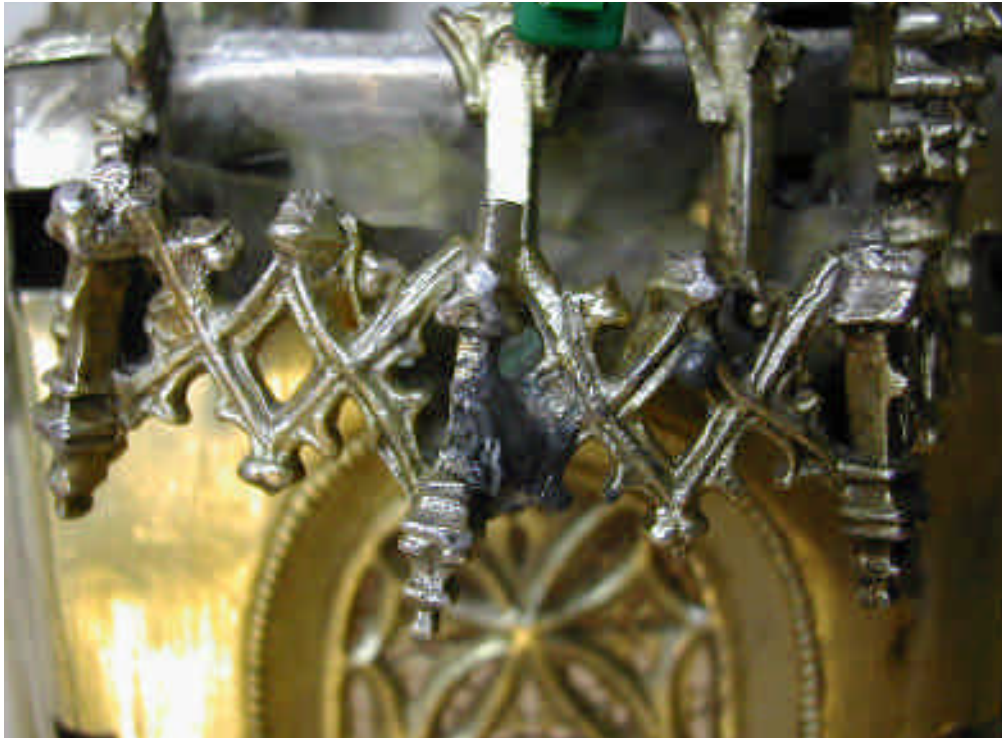
EL PROCESO DE RESTAURACIÓN

Basándose en la metodología de intervención del IAPH, tras los estudios previos se hizo un diagnóstico del estado de conservación que presentaba la obra y se procedió a elaborar una propuesta de intervención. Asimismo, se estableció el criterio de actuación que, en líneas generales, consistió en respetar el concepto constructivo y decorativo empleado por el artífice devolviendo a la cruz de Osuna su unidad formal tras estudiar los sistemas de anclaje, la correcta ubicación de los elementos que la componen y su pertenencia o no a la obra. Por lo que respecta a las anteriores intervenciones, éstas se respetaron cuando su presencia no se consideró perjudicial desde el punto de vista de la conservación. Se incidió en la importancia de la reversibilidad a la hora de introducir nuevas piezas de sujeción o de recuperar la función de elementos estructurales y se definieron los materiales más convenientes en razón de su compatibilidad y funcionalidad. En la restauración participaron una conservadora-restauradora y un maestro-orfebre, hecho que se considera enriquecedor para el resultado final de la intervención por el aporte de conocimientos de ambas disciplinas.

La primera fase de la intervención consistió en el desmontaje de las distintas partes del conjunto para poder proceder al tratamiento integral de todos sus componentes una vez siglados para tener constancia en todo momento de su ubicación. El desmontaje de las planchas de la cruz permitió acceder al alma de madera de pino, correspondiente a una intervención anterior. La madera presentaba abundante suciedad, en concreto restos de tierra como consecuencia de haber permanecido enterrada durante algún tiempo. Se efectuó una limpieza y se le aplicó una protección para prevenir un posible ataque de insectos xilófagos.



W Trabajo de estudio gemológico efectuado en el Centro de Intervención del IAPH / CONSTANZA RODRÍGUEZ SEGOVIA, IAPH



W Detalle de soldadura de estaño aplicada de forma descuidada (imagen superior) y alambres de sujeción (imagen inferior) pertenecientes a una intervención anterior / CONSTANZA RODRÍGUEZ SEGOVIA, IAPH

Al haber dejado de cumplir su función, los pasadores de madera que unían los contrafuertes a la estructura de la macolla fueron sustituidos por otros nuevos de madera de cedro a los que se aplicó el mismo tratamiento que al alma de la cruz. Se efectuó una primera limpieza mecánica para eliminar suciedad superficial y restos de adhesivos de la superficie metálica. Asimismo, se eliminaron, en la medida de lo posible, las soldaduras de estaño que, además de originar problemas de conservación, distorsionaban la contemplación estética. Este proceso permitió sacar a la luz un punzón de autor en la chapa de base de las figuras de apóstoles que había quedado oculto por el estaño. Se idearon soportes y herramientas adecuados para que la intervención fuera en todo momento lo menos agresiva posible, con la finalidad de corregir deformaciones y recuperar la verticalidad de elementos como los pináculos que sufrían una importante inclinación. Se realizó un banco soporte con un puente elevador que, mediante un perno roscado con un quitavultas, eleva con un cable de acero (convenientemente aislado) la pieza, graduando el grado de elevación con una llave en la cabeza del perno. Se procedió a enderezar los pináculos tras estudiar que no presentaran fisuras y en algunos casos se ganaron hasta 5 mm. con respecto a la vertical. También se empleó un alicate extractor con rueda para controlar la presión, con el fin de corregir la inclinación de otros elementos (pináculos más pequeños) en los que no podía emplearse el sistema anterior.

Se realizaron nuevos sistemas de anclaje a base de tornillos roscados y tuercas de plata para recuperar la función que cumplían las patillas perdidas en la macolla. En el segundo cuerpo fue necesario hacer abrazaderas de plata con tornillo roscado para sujetar las patillas de las ménsulas. Las pletinas de latón que se habían utilizado como refuerzo en la base de las ménsulas se sustituyeron, a su vez, por pletinas de plata con tornillos de este mismo metal. Tras estudiar cuáles son los orificios originales que empleó el artífice en su día para fijar las planchas de los brazos de la cruz al alma de madera, se llegó a la conclusión de que una buena parte de los clavos introducidos con posterioridad son innecesarios ya que no cumplen su función y distorsionan la contemplación de la obra. Por este motivo se decidió devolver en lo posible el metal deformado al plano cerrando los orificios desde el reverso a base de golpes controlados de punzón.

Con la intención de recuperar la correcta lectura y equilibrio de la cruz se decidió reponer los dos remates de hojas de cardina que faltaban siguiendo un criterio de diferenciación basado en dos premisas: realizar el contorno de las hojas de la forma más esquemática posible y hacer la nervadura mediante incisión en vez de ser en relieve como en las cardinas originales. El sistema de fijación mediante tornillo-rosca-madera de plata tenía como finalidad que fuera totalmente reversible. También se procedió a la reubicación correcta de aquellos elementos que se encontraban invertidos, como uno de los

El objetivo de la intervención en la Cruz Alzada ha sido recuperar la legibilidad de la obra y devolverle su estabilidad y resistencia estructural

Mantener la Cruz Alzada presente en la extensa historia y en la vida social y cultural de Osuna ha sido el fin primordial del proceso de intervención

doseles y dos ménsulas, y de aquellos que, por haber sufrido una deformación, se encontraban situados en otros lugares, quizá, por la dificultad que supuso situarlos en su ubicación original en anteriores intervenciones.

Una vez conseguida la estabilidad de la estructura y de todos los elementos se efectuó una limpieza química para eliminar suciedad y las sucesivas capas de barniz que conferían un aspecto apagado a la obra. Posteriormente se aplicó un inhibidor de la corrosión, se procedió a montar de nuevo las diferentes partes de las que consta y se dio una capa de protección final con objeto de crear una barrera que dificulte la interacción del metal con el entorno.

CONOCER PARA CONSERVAR: DIFUSIÓN Y PUESTA EN VALOR PATRIMONIAL DE LA CRUZ

El fin primordial del proceso practicado desde el Centro de Intervención del IAPH ha sido mantener la Cruz Alzada presente en la extensa historia y en la vida social y cultural de la Villa de Osuna. Probablemente se trate del bien artístico más exclusivo, si no uno de los bienes patrimoniales indispensables de la vasta existencia de la localidad¹⁸. La obra creada en Valladolid en un momento crucial de la Historia del Arte y de la historia mundial -a la que no escapa la renacida Osuna- es una de las pocas piezas conservadas de su foco de producción y del de su autor en las fronteras del entonces reino de Sevilla.

Como elemento vivo de la historia de Osuna, ligado inicialmente a sus patronos los duques y la Colegiata de Santa María, y ahora al Patronato municipal que la conserva, este proceso de investigación e intervención sobre un bien patrimonial de primer orden pretende ser transmitido y divulgado entre la ciudadanía que habita y rige Osuna; entre los técnicos que la estudien y entre los interesados que la visiten. Para ello se han tomado una serie de medidas como la presentación pública a los medios y autoridades, una conferencia sobre el proceso de restauración en la misma o este artículo científico de divulgación.

La ubicación definitiva de la pieza en una vitrina transparente adecuada que permita su acceso y visibilidad completa y el apoyo de medios auxiliares que faciliten datos materiales, históricos, iconográficos e iconológicos a quienes la visiten y la conozcan, serán decisiones que se deberán acometer una vez concluida la restauración de los espacios anejos a la Iglesia de la Colegiata, en los que ha permanecido al menos desde 1534. La contextualización de la obra se vería favorecida por el acompañamiento de otras obras de similares características cualitativas artísticas, materiales y temporales. Una vez finalizada su conservación-restauración, la Cruz de Osuna precisa un seguimiento y el mantenimiento de las condiciones mediambientales que aseguren la conservación en el tiempo de esta obra excepcional.



Envés de la Cruz Alzada Procesional de Osuna. Estado final tras la intervención / José Manuel Santos Madrid, IAPH

Notas

¹ En este sentido cabe destacar que la permuta se decanta finalmente por la necesidad de anuar el señorío con las cercanas Gelves, La Puebla de Cazalla y Morón (más ricas en sus recaudaciones tributarias), a las que con los años la dinastía va a añadir otras villas colindantes con el reino de Granada, como Archidona con el fin de establecer una fuerte y marcada influencia sobre el reino de Sevilla en los s. XV y XVI (CABRERA MUÑOZ, 1995: 57 y ss.).

² La principal referencia que se ha tomado para esta atribución es su existencia en los inventarios de la colegiata, templo que sabemos se está edificando desde el inicio del señorío de Juan Téllez, IV de Ureña en 1531, consagrándose presumiblemente sin concluir en 1534. Pero la principal fuente de referencia para esta vinculación temporal en el fin del primer tercio del XVI ha sido la inscripción que uno de los prismas de la manzana arquitectónica que sustenta la propia cruz, que le otorgan al mencionado noble la fundación de "la casa colegial de Osuna y enriqueció su patronato con esta cruz y otras alhajas".

³ Este giro de las tendencias, paralelo al que se va a imponer de la mano de Cisneros en el entorno de Alcalá de Henares en el primer cuarto del XVI, de un tono claramente a la romana o moderno, va a verse representado en su cúspide por el traslado desde León del platero Antonio de Arfe en 1552. El motivo del encargo de la Custodia de Medina de Rioseco va a conllevar la filiación de esta familia y del orden de sus trabajos con la diócesis vallisoletana, marcando el fin de una línea ascendente en la primera mitad del XVI (BRASAS EGIDO, 1994: 236-244).

⁴ Además de su extensa y difundida producción, datada entre esta fecha y principalmente el final del primer cuarto del XVI, no existen más datos concretos sobre la vida y paraderos del artista de procedencia gallega que los aportados en la obra de referencia (BRASAS EGIDO, 1980: pp. 81-100).

⁵ No se ha considerado dentro de esta relación de Cruces de Pedro de Ribadeo coetáneas conservadas en Castilla, la Cruz de Camporredondo. Está parcialmente perdida ya que sólo se conserva el castillete de este autor, siendo la Cruz del XVIII. Aún así, debe destacarse el castillete de trazas más renacentistas en las que se han sustituido los pináculos góticos por balaustrados, se añaden gabletes bulbosos muy ornamentales y relieves animales y vegetales propios del grotesco y el canelieri. La obra está marcada por su autor, Ribadeo, por Audinet como veedor y por la insignia del gremio de Valladolid.

⁶ Véase HEREDIA MORENO, M. C., 2000, pp. 83-84.

⁷ Dos momentos parecen cruciales en la vinculación de la familia Ureña con Valladolid después de las permutas de Señorío. En este sentido, no se debe desdeñar la posibilidad de que la pieza fuera adquirida por uno de sus antecesores, pues sabemos de la presencia del III Conde de Ureña en la corte de Valladolid en la conciliación posterior a la Rebelión de los Comuneros. Del mismo modo como se ha señalado, recién heredado el título, Juan Téllez Girón es llamado a la corte como asistente personal de Carlos V al que acompañó en algunos de sus viajes europeos. Dadas las tendencias humanísticas del noble, esta se convierte en la teoría más probable, pues en sus viajes fue creando una colección que es la que debe donar a la Colegiata con motivo de su consagración.

⁸ Especialmente respecto a los nuevos focos de producción, que se han trasladado desde la propia Valladolid hasta Alcalá de Henares, creándose piezas en las que se sustituyen elementos constructivos como arbotantes, pináculos y arcos apuntados por otros como balaustrados o arcos de medio punto que sitúan las obras en el marco denominado por entonces "moderno".

⁹ El Cáliz de la colección de Osuna no presenta marcas ni sellos y bien podría haber sufrido algunas remodelaciones como los añadidos de campanillas además de la patena contemporánea. Es más evolucionado estilísticamente que otros de Ribadeo, especialmente respecto a los conservados en el Museo Diocesano y Metropolitano de Valladolid. Aunque guarda ciertos paralelismos con dichas obras, es especial su vinculación con otra pieza pucelana anónima, el Cáliz de la Parroquia de San Pedro de Alaejos (BRASAS EGIDO, J.C., 1994: 338-341). A las piezas de la colección ursañense habría que sumar una serie de obras góticas como el Cáliz de la Parroquia de San Lorenzo de Sevilla o la Cruz Parroquial de Sanlúcar la Mayor, que hereda de la pieza de Osuna las formas evolucionadas por su enmarque en las primeras décadas del XVI, como la manzana y el programa iconográfico, con relieves planos para esmaltes esta vez. De entre ellas destacaría el Portapaz procedente de la Iglesia de Santa Ana y atribuido a Martín de Oñate a principios del XVI, hoy en la Catedral de Sevilla. En su disposición formal se conserva el aire de las piezas vallisoletanas, con pináculos sobre los que se alzan labores de crestería para albergar las imágenes de bulto de Santa Ana y la Virgen con el Niño cercana a las de la Cruz de Osuna (CRUZ VALDOVINOS, 1992: 64 y ss.).

¹⁰ Esta tipología de piezas suele prolongarse por un mango de madera noble o forrado que sirve para alzar la pieza en las solemnidades y procesiones en las que participa. Dentro del campo de la simbología, la pieza debía estar presente en el altar en las más importantes fiestas religiosas de la Colegiata, las solemnidades cristianas anuales o en aquellas en las que participaran los miembros del Ducado. Dada su presencia en los natalicios, en los entierros o en las visitas a la jurisprudencia del templo de renombre social acorde a la importancia de la pieza, ésta se encontraba estrechamente vinculada a la vida y el orden social de la Villa. Como parte de su ornamentación y símbolo, desde la base del castillete hacia abajo, cubriendo parte del mango que se usa para alzar la Cruz y dependiendo del momento litúrgico del año cristiano, se usaban las denominadas mangas -hoy en desuso- que eran parte de los ternos bordados y brocados ricamente con los que se recubrían espacios y celebrantes religiosos. En los colores blanco, rojo, verde, negro o morado, azul y salmón señalaban a los fieles de qué tipo e importancia era la festividad que se celebraba o en cual de los ciclos se encontraba el año litúrgico. Estas mangas, a veces bordadas con otras escenas bíblicas o hagiográficas aumentaban aún más la ya majestuosa representación de la Cruz.

¹¹ Esta escena debió ser repuesta en la restauración de 1892, obra del orfebre madrileño Gustavo Moreno, pues la que hoy se contempla es de otra aleación de plata y de muy poca calidad. La obra presenta en la actualidad un segundo espacio referente a una escena desaparecida, que por analogías con la obra de Mucientes y por lógica carencia del ciclo iconográfico debe ser la del Nacimiento.

¹² Iconografía clásica desde las primeras centurias de la cristiandad, especialmente divulgada desde el s. XIII, en el Gótico y el Renacimiento y en la que la Virgen, trono de sabiduría se presenta en pie con el Niño Jesús al que admira sobre su brazo izquierdo, bendicente y revestida con saya y manto.

¹³ Las obras de producción castellana están siendo difundidas por toda la península, desde Valladolid a Córdoba, donde Enrique de Arfe repite los elementos iconográficos que vemos en las obras de Ribadeo; desde Burgos a Guadalajara o Alcalá de Henares, donde el Maestro Martín de Covarrubias repite de nuevo hasta la mitad del XVI los elementos realizados por el platero gallego desde el inicio de la centuria.

¹⁴ Auténtico precursor nórdico del dominio de la técnica de la perspectiva, cabe destacar algún elemento extraño en su producción de grabados como el elemento arquitectónico gótico, referente quizás del elemento pináculo arbotante con celdillas que se presenta en el castillete o macolla de las cruces de Ribadeo.

¹⁵ Véase HEREDIA MORENO, MC, 2000, pp. 85-86.

¹⁶ Esta aleación binaria de la plata y el cobre responde a motivos técnicos, ya que alcanza una mayor resistencia mecánica que el metal plata puro, y a motivos económicos, ya que la adición de cobre en la aleación resulta más barata que la plata. Los elementos restaurados deben corresponderse con la intervención de 1892 fundamentalmente, éstos se señalan en este artículo.

¹⁷ En 1892, con motivo de la Exposición Internacional de Madrid se restauró la pieza presumiblemente en varias de sus partes, pudiéndose ejecutar en esa fecha la escena de la Presentación en el Templo nueva y la de uno de los Apóstoles, copia de uno de los que perduraron hasta nuestros días. De dicha intervención consta su inscripción en uno de los frentes del primer cuerpo del castillete. "Don Juan Téllez Girón IV Conde de Ureña fundó la casa colegial de Osuna y enriqueció su patronato con esta cruz y otras alhajas. MDXXXIV. Los Excmos. Sres. D. Pedro Téllez Girón y Fernández de Santillán, XVII Conde de Ureña, XIII Duque de Osuna, y Doña Julia Fernández de Domine, su esposa, en memoria del fundador del patronato, presentaron esta cruz en la exposición histórico europea de Madrid. MDCCCXCII. Los mismos Excmos. Sres. ordenaron y costearon la restauración de esta Cruz de su Patronato y favorecieron su publicación para enseñanza y deleite de doctos y artistas. MDCCCXCII. La restauró Gustavo Moreno. Madrid." Posteriormente debió ser repuesta en algunos de sus elementos, en los que se aprecian restos de soldadura industrial. En la década de los noventa la pieza sufre una misteriosa desaparición durante unas obras en la Colegiata. Es encontrada en las inmediaciones de la ciudad de Osuna por la Guardia Civil antes de ser vendida.

¹⁸ Este carácter divulgativo y social de la pieza ya se había demostrado a lo largo de los s. XIX y XX con su participación en sendas exposiciones de gran repercusión. De un lado la Exposición Histórico Europea de Madrid de 1892 y de otro la celebrada en Sevilla de Valdés Leal y Arte Retrospectivo de 1922.

Bibliografía

- AA. VV.** (1923) *Valdés Leal y el Arte Retrospectivo, Catálogo de la Exposición*. Sevilla: Gironés, 1923
- ALONSO PONGA, J.L.** (1998) Tras los pasos de la Cruz Alzada. En *La Cruz Alzada. Arte y Antropología en la Platería de la Ribera del Duero*. Catálogo de la Exposición. Museo de Arte Sacro de Peñafiel. <<http://turismopeñafiel.com/webayto/ponga.htm>> [consulta: 22/11/04]
- ATIENZA HERNÁNDEZ, I.** (1987) *Aristocracia, poder y riqueza en la España Moderna: La Casa de Osuna siglos XV y XIX*. Madrid: Siglo XXI, 1987
- BARRÓN GARCÍA, A.** (1998) *La época dorada de la Platería burgalesa (1400-1600)*. Vol. 1. Burgos: Diputación Provincial de Burgos, 1998
- BELADIEZ, E.** (1954) *Osuna el Grande: el duque de las empresas*. Madrid: Alhambra, 1954
- BRASAS EGIDO, J. C.** (1983) *La platería en la provincia de Valladolid: exposición en el Castillo de Fuensaldaña, marzo-abril 1983*. Valladolid: Institución Cultural de Simancas, 1983
- BRASAS EGIDO, J. C.** (1980) *La Platería Vallisoletana y su difusión*. Valladolid: Institución Cultural de Simancas, 1980
- BRASAS EGIDO, J. C.** (1994) Platería en la Archidiócesis de Valladolid. En GARCÍA DE WATTENBERG, E. *El Arte en la época del Tratado de Tordesillas*. Valladolid: Sociedad para el V Centenario del Tratado de Tordesillas, Junta de Castilla y León, 1994, pp. 231-244
- CABRERA MUÑOZ, E.** (1995) De Osuna a Fuenteovejuna. La transformación en señorío de una antigua Encomienda Mayor de Calatrava. En IGLESIAS RODRÍGUEZ, J. J. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M (eds.). *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (s. XIII-XVIII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1995
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.** (comisario) (1992) *Cinco siglos de platería sevillana: exposición organizada por la comisaría de la ciudad de Sevilla para 1992*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1992
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.** (1992) *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Fundación Central Hispano. Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992
- CRUZ VALDOVINOS, J. M.; GARCÍA Y LÓPEZ, J. M.** (1979) *Platería religiosa en Úbeda y Baeza*. Jaén: Instituto de Estudios Jienenses, 1979
- DUQUE HERRERO, C.** (1997) *Mucientes: historia y arte*. Valladolid: Grupo Página, 1997
- El ORO y la plata de las Indias en la época de los Austrias*. Madrid: Fundación ICO, 1999
- FRANCO SILVA, A.** (1995) Don Pedro Girón, fundador de la casa de Osuna (1423-1466). En IGLESIAS RODRÍGUEZ, J.J. y GARCÍA FERNÁNDEZ, M (eds.). *Osuna entre los tiempos medievales y modernos (s. XIII-XVIII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1995
- GARCÍA FERNÁNDEZ, M.** (1994) *Documentación Medieval del Archivo Ducal de Osuna (1257-1528)*. Sevilla: Fundación García Blanco, 1994
- HEREDIA HERRERA, A.** (1988) *Inventario de los archivos municipales de Osuna, Sanlúcar la Mayor y Fuentes de Andalucía*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 1988
- HEREDIA MORENO, M. C.; LOPEZ-YARTO ELIZALDE, A.** (2001) *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid: Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001
- HEREDIA MORENO, M. C.** (2000) Ejemplos de la difusión de modelos en la platería castellana en la primera mitad del XVI. *Archivo Hispalense*, Tomo 83, nº 252. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 2000, pp. 81-100
- HERRÁEZ ORTEGA, M. V.** (1988) *Enrique de Arfe y la orfebrería gótica en León*. León: Universidad de León, Servicio de publicaciones, 1988
- HERRÁEZ ORTEGA, M. V.** (1987) *Orfebrería en la Diócesis de León: siglos XV y XVI*. Tesis. León: Universidad de León, 1987
- HUIDORO SALAS, C.** (comisaria) (1987) *Diez grabadores alemanes del s. XVI en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1987
- HUIDORO SALAS, C.** (comisaria) (1997) *Durer y la edad de oro del grabado alemán*. Madrid: Electa España, Biblioteca Nacional D.L., 1997
- Las JOYAS de la Exposición Histórico-Europea de Madrid, 1892. Catálogo abreviado de las joyas enviadas por su Santidad, Cabildos Catedrales, Órdenes, Parroquias e Iglesias...* Madrid: Sucesores de Laurent, 1893
- LASSAIGNE, J.** (1997) *La pintura flamenca: el siglo de Van Eyck*. Génova: Skira, 1997
- MARTÍN ANSÓN, M. L.** (1998) Cruces Procesionales en la exposición del Museo de Arte Sacro de Peñafiel. En *Catálogo de la Exposición La Cruz Alzada, Arte y Antropología en la Platería de la Ribera del Duero*. Museo de Arte Sacro de Peñafiel. <<http://turismopeñafiel.com/webayto/anson.htm>> [consulta: 22/11/04]
- MCDONALD, M.** (2004) *La Colección de estampas de Hernando Colón (1488-1539): coleccionismo en la era del Descubrimiento*. Barcelona: Fundación la Caixa, 2004
- MELÉNDEZ ALONSO, I. A.** (comisario) (2004) *Las Edades del Hombre. Santa Apostólica Iglesia Catedral de Ávila, 2004*. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2004
- MORALES A.; SANZ, M. J.; SERRERA, J.M.; VALDIVIESO, E.** (1989) *Guía Artística de Sevilla y su Provincia*. Sevilla: Diputación Provincial, 1989
- RIVERA DE LAS HERAS, J. A.** (ed). *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1999
- SÁNCHEZ DEL BARRIO, A.** (1998) Comitivas y Cruces Procesionales. Su imagen en grabados y pliegos de aleluyas. En *Catálogo de la Exposición La Cruz Alzada, Arte y Antropología en la Platería de la Ribera del Duero*. Museo de Arte Sacro de Peñafiel. <<http://turismopeñafiel.com/webayto/sanchez.htm>> [consulta: 22/11/04]
- SANZ, M. J.** (1979) *Catálogo de orfebrería de la Colegiata de Osuna*. Sevilla: Obra cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1979
- SANZ, M. J.** (2002) La Cruz Procesional en las últimas décadas del siglo XVI: origen del cambio tipológico. En *Estudios de Platería: San Eloy 2002*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 427-440
- SANZ, M. J.** (1976) *La Orfebrería sevillana del Barroco*. Vol. I y II. Sevilla: Diputación Provincial, 1976
- SANZ, M. J.** (2002) Cruces de original diseño a comienzos del siglo XVI. En *Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte* nº 15. Sevilla: Universidad de Sevilla, Servicio de publicaciones, 2002, pp. 45-60