

# LA CRUZ PROCESIONAL DE LA PARROQUIA DE LUCENA DEL PUERTO, UNA OBRA DE JUAN MONSALVES DE SALINAS

## THE PARISH CROSS OF THE CHURCH OF LUCENA DEL PUERTO, JUAN MONSALVES DE SALINAS'S WORK

ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ  
Universidad de Sevilla, España  
anjo@us.es

En este estudio damos a conocer la autoría de una pieza destacada de la platería sevillana del Manierismo de la década de 1580. Concretamente nos referimos a la cruz parroquial de Lucena del Puerto (Huelva), obra realizada por el platero Juan Monsalves de Salinas en 1586.

Palabras clave: platería, Manierismo, década de 1580, Juan Monsalves de Salinas

In this study we present the authorship of an outstanding piece of silverware Sevillian Mannerist of the 1580s. We are referring to the parish cross Lucena del Puerto (Huelva), a work commissioned to Juan Monsalve de Salinas in 1586.

Key words: silverware, Mannerism, 1580, Juan Salinas Monsalves

La catalogación de la platería sevillana del último tercio del siglo XVI es bastante compleja, debido fundamentalmente a la ausencia total de marcas. Para su estudio, a diferencia de otros periodos históricos, se hace necesaria la referencia documental, y conocer así una información que sin duda se antoja necesaria en el esclarecimiento de unas bases sólidas que justifiquen la evolución estética de estos años. Ante la ausencia de estos datos, durante años se han propuesto cronologías genéricas y periodos imprecisos, e incluso atribuciones, sin mucho fundamento, a artistas representativos del momento. Por esta causa, es importante ahondar en la documentación, para conseguir concretar con mayor claridad el desarrollo histórico y artístico de la orfebrería sevillana de esta época. Y es en esto, en lo que vamos a versar nuestro trabajo, estableciendo gracias al documento la autoría de una obra que hasta ahora guardaba celosamente su anonimato, vinculándose genéricamente a la esfera de Alfaro. Nos referimos a la cruz procesional de

la parroquia onubense de Lucena del Puerto<sup>1</sup>, una pieza muy interesante, de estética manierista, la cual puede ser un buen ejemplo de los modelos imperantes en la platería sevillana, anteriores al establecimiento del tipo merinense a fines de la mencionada centuria<sup>2</sup>.

Comenzando pues nuestro cometido, sabemos que la obra fue encargada por el provisor del Cardenal Rodrigo de Castro, el licenciado don Íñigo de Lisiñana, al platero sevillano Juan Monsalves de Salinas, el 25 de junio de 1586<sup>3</sup>. En dicha obligación aparecía como su fiador el también orfebre Bartolomé Montes<sup>4</sup>. Según reza en la escritura, la cruz debía pesar trece marcos y seguir una traza dada por el platero y consensuada entre ambas partes. Se obligaba a terminarla en cuatro meses desde la firma de este contrato y el precio por su hechura debían ser cuarenta y ocho reales por cada marco empleado, por lo que el montante total sumaba seiscientos veinticuatro reales, quedando como precio cerrado, incluso si por necesidad se hubiera empleado más plata de lo establecido. Como adelanto, le entregaba el mayordomo de la fábrica de Lucena, el clérigo don Francisco Roldán, trescientos reales, comprometiéndose a darle el 15 de julio veinte ducados y el resto el 15 de septiembre de este mismo año de 1586. Y sin que sepamos más pormenores de dicho encargo, parece que finalmente se cumplió todo lo establecido y gracias a ello aún hoy se atesora en dicho templo parroquial esta pieza valiosa y representativa de la platería sevillana del Quinientos.

El diseño de la cruz es el resultado del compromiso con un modelo de bastante éxito en la época<sup>5</sup>. De brazos rectos, su perfil se ve modificado por la inserción, en su desarrollo, de óvalos figurativos, y, en los extremos, de tondos festoneados con pirindolas angulares y recortes formando cartelas de perfil romboidal,

<sup>1</sup> Esta obra ha sido estudiada por HEREDIA, Carmen: *La orfebrería en la provincia de Huelva*. Huelva, 1980, t. I, pp. 97-98, fig. 62-63, t. II, p. 144; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, CARRASCO TERRIZA, Jesús Manuel: *Catálogo monumental de la provincia de Huelva*. Huelva, 1999, t. I, p. 306; CARRASCO TERRIZA, Jesús Manuel: *La escultura del Crucificado en la tierra llana de Huelva*. Huelva, 2000, pp. 395-397; AA.VV. *Guía artística de Huelva y su provincia*. Sevilla, 2006, p. 410.

<sup>2</sup> El estudio del modelo merinense lo hicimos en SANTOS, Antonio: “La cruz patriarcal de Merino y su inmediata influencia en Andalucía y Castilla”, *Laboratorio de Arte*, 25 (2013), t. I, pp. 235-253

<sup>3</sup> Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPSe.), Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (SPNSE.): Legajo 16731, oficio 24, libro 2º 1586, ff. 378-379

<sup>4</sup> Bartolomé Montes es un platero sevillano documentado entre 1580 y 1617, año en el que fallece. GESTOSO, José: *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Pamplona, 2001, p. 257. ILLÁN, Magdalena y VALDIVIESO, Enrique.: *Noticias artísticas de platería sevillana del Archivo Farfán Ramos. Siglos XVI-XVII y XVIII*, Sevilla, 2006, pp. 139-140

<sup>5</sup> La cruz mide 78 cm. de altura por 37,5 cm. de ancho.

repetiéndose este mismo adorno en el medallón central del crucero<sup>6</sup>. Ciertamente, en apariencia, sigue la tradición renacentista de mediados del siglo XVI, incluso de recuerdo gótico, ya que la ondulación de los perfiles de los brazos fue una constante en estas piezas desde antiguo. En la plástica sevillana tenemos ejemplos tempranos que repiten esta misma fórmula, como el crucero, también onubense, de 1547 conservado en Hinojales, o el de la parroquia mayor de Lora del Río, obra de Hernando de Ballesteros el Mozo de 1572<sup>7</sup>. Tampoco faltan ejemplares parecidos en otros territorios peninsulares, especialmente en Castilla, lo que determina su adhesión a un modelo difundido como el más idóneo y adecuado a los gustos dominantes en estos tiempos<sup>8</sup>. De hecho, como ya alertara la doctora Heredia, coincide con el dibujo que Juan de Arfe reproduce en su *De Varia Conmensuración*, publicado en Sevilla entre 1585 y 1587, y que pudo ser referente en la inspiración, no sólo de esta cruz, sino también de otras muchas en España<sup>9</sup>.

Más avanzado y original se muestra el nudo, que sigue el esquema de macolla, habitual en la centuria siguiente. Un enchufe con capitel soporta una base panzuda segmentada por costillas enroscadas. Esta da paso a un cuerpo cilíndrico dividido en capillas rectangulares a base de pilastrillas, iniciadas en un pedestal de perfil bulboso, que sostienen un entablamento de cornisa volada que, a su vez, sirve de apoyo al casquete semiesférico que cubre la pieza, rematándose en un cuarto bocel aristado que será donde se apoye la cruz.

<sup>6</sup> Siguen el prototipo de cartela dibujada por Francisco de Urbino para la celda baja del prior del monasterio de El Escorial, en la década de 1560 HEREDIA, Carmen y LÓPEZ-YARTO, Amelia: *La edad de oro de la platería complutense*. Madrid, 2001, p.136, fig. 143

<sup>7</sup> HEREDIA, Carmen: *La orfebrería...*, *op. cit.*, t. I, pp. 69-72, t. II, p. 127; SANTOS, Antonio: *Los Ballesteros. Una familia de plateros en la Sevilla del Quinientos*. Sevilla, 2007, pp. 143-147

<sup>8</sup> Ejemplos de parecido diseño la Cruz de Huete (Cuenca) de Francisco de Becerril (h. 1560), LÓPEZ-YARTO, Amelia: *La orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, 1998, pp. 170-171; la de San Miguel de Valladolid (h. 1580). BRASAS, Jesús: *La platería vallisoletana y su difusión*, Valladolid, 1980; la de Salinas (Palencia), finales del siglo XVI, BRASAS, Jesús: *La platería palentina*, Palencia, 1982, p. 67; la de Valencia del Ventoso (Badajoz), SANTOS, Antonio: *La platería religiosa del sur de la provincia de Badajoz*, Badajoz, 2008, t. I, p. 139, t. II, p. 733-734; la de la parroquia de Escariche (Guadalajara), obra de Juan de Escobedo (1578-1580), entre otras muchas. HEREDIA, Carmen y LÓPEZ-YARTO, Amelia: *La edad de oro...*, *op. cit.*, pp. 259-261

<sup>9</sup> HEREDIA, Carmen: *La orfebrería...*, *op. cit.*, t. I, pp. 97-98. Arfe propone en su tratado los modelos más adecuados para su función litúrgica, y para el de cruz procesional utiliza el mismo esquema de este crucero. Si bien nuestra obra se encuentra entre la edición primera de 1585, en la cual faltaron los libros tercero y cuarto, y la de 1587, donde ya se incluye el dibujo de la cruz, no descartamos que pudiera estar presente en su diseño, pues Arfe tuvo en estos años una gran acogida entre el alto clero hispalense, de donde vino este encargo. SANZ, María Jesús: *Juan de Arfe y la Custodia de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 2006 (2ª edición), pp. 51-60

Su rica decoración cincelada repite los diseños manieristas: figuras geométricas, cintas, recortes de cuero y querubos van a festonear todo su perfil, y a cubrir aquellos espacios dejados por los tondos figurativos. Ornamentación que está más presente en el nudo, con rombos y parejas de gallones alternantes en la base, hornacinas de cartelas ovaladas en su superficie, y cadenas de cierto recuerdo serliano en su cubierta.

Con respecto a su programa iconográfico, éste tiene un claro sentido simbólico y catequético, siguiendo los postulados doctrinales del Concilio de Trento. La representatividad de estos cruceros como símbolo de la comunidad, hacía necesaria que en ellos se señalasen las verdades teológicas defendidas por la Iglesia, teniendo como centro argumental la Redención del Salvador, presente en el Crucificado, que, muerto ya, da la espalda al tondo del crucero con el perfil urbano de Jerusalén, ciudad que no supo reconocer en su persona al Mesías prometido. De ello dan fe los escritos evangélicos, representados por las figuras de San Marcos, San Lucas, San Mateo y San Juan, que aparecen en los relieves extremos de este anverso. Además, también se reproduce en esta parte de la cruz las personificaciones femeninas de las Virtudes Teologales, esenciales para conseguir la Salvación, al igual que sucede con el seguimiento de las Cardinales, apareciendo aquí, en los dos tondos inferiores, la Prudencia y la Fortaleza, y completándose en el reverso, con la Justicia y la Templanza. Una doctrina apoyada en los principales teólogos católicos, como son San Agustín, San Gregorio, San Ambrosio y San Jerónimo, los Padres de la Iglesia Occidental, que junto a la figura de Dios Padre en la parte superior, completan la iconografía desarrollada en los tondos del reverso. La aparición divina tiene un cierto regusto gótico y plateresco, sin que pierda la obra su sentido argumental, ya que simboliza la acogida en los cielos de la Virgen asunta en cuerpo y alma labrada en el relieve central de este lado.

El nudo, como viene siendo habitual en este tipo de cruceros postrentinos, muestra igualmente las devociones particulares del templo, alguna alusión dogmática o sacramental, y en otras ocasiones también elementos heráldicos y epigráficos. En este caso concreto, sigue la misma línea doctrinal, ya que se representa a los dos pilares de la Iglesia Romana, Pedro y Pablo, además de otros dos mártires de cuya sangre germina la verdadera fe, aquí coincidiendo con la propia devoción del templo, San Vicente, y el otro diácono mártir, muy presente en esta época por su claro simbolismo político, San Lorenzo.

La estética de toda esta figuración tampoco se aparta de aquella que determina la Iglesia Católica como lenguaje oficial de su credo. Esto es, la romanista, nacida de los seguidores de Rafael y Miguel Ángel, pero reformada y corregida para su adecuación al sentido del decoro emanado de Trento. Fue además, la preferida y elegida por Felipe II para sus empresas artísticas más singulares que, sin duda, determinó su presencia en todos los territorios hispanos en estos años. Su difusión se hizo a base de estampas y grabados procedentes de las obras más representativas de esta nueva estética, realizados por grabadores flamencos,

germanos e italianos esencialmente. Así, comprobamos como los evangelistas repiten el modelo, muy difundido en esta época, de Aldegrever. El Crucificado, perfectamente modelado y anatomizado, de estética estilizada, y con la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha, reproduce el prototipo manierista difundido por Guglielmo della Porta, manteniendo parámetros miguelangelescos y de gran repercusión en España<sup>10</sup>. Por su parte, la Asunción de la Virgen toma como referente una famosa composición de este mismo tema que Daniele Volterra pintó para la capilla Della Rovere de la iglesia romana de Santa Trinità dei Monti y que igualmente otros plateros españoles conocieron por estampas y grabados<sup>11</sup>.

Sobre el artista, que vivía en el lugar habitual entre los de su oficio, la calle de las Gradas de la Catedral, en la collación de Santa María, tenemos sólo dos noticias que nos acercan a su biografía. La primera es el concierto que firma el 7 de marzo de 1588 con los alcaldes de la cofradía de las Ánimas Benditas del Purgatorio, radicada en la parroquia sevillana de San Vicente<sup>12</sup>. El encargo consistía en hacer un escudo de tres marcos y medio de plata que debía reproducir un dibujo hecho por nuestro protagonista. Según reza en las condiciones, éste estaba seccionado en dos partes: una superior donde Dios Padre aparecía sobre Cristo Juez, quien a su vez estaba enmarcado por María y San Vicente a la derecha, y San Juan Bautista y San Pedro a la izquierda, además de otros santos como era habitual en este tipo de déesis; y la otra parte inferior recibía a las Ánimas Benditas del Purgatorio. Este escudo debía ser valorado en su entrega, el Jueves Santo de ese año, por Lorenzo Rodríguez y Juan García, hermanos de la corporación, los cuales igualmente le entregarían los doscientos reales de su plata y hechura.

Menos detalles tenemos sobre la segunda noticia. Se trata de una carta de pago otorgada por nuestro protagonista a Agustín de Mayorga por valor de 400 reales, que le libraba en nombre de don Diego de Valdivia, el 26 de junio de 1592<sup>13</sup>. Los percibía por alguna razón que no se menciona, quizás por alguna causa abierta en la Real Audiencia, de la que don Diego era Alcalde del Crimen, o por algún encargo de plata que le hubiera hecho en tiempos pasados.

Fecha de entrega: 3 de julio de 2013

Fecha de aceptación: 27 de noviembre de 2013

---

<sup>10</sup> SANCHEZ LAFUENTE, Rafael: *El arte de la platería en Málaga. 1550-1800*. Málaga, 1998, p. 184.

<sup>11</sup> Buenos ejemplos de su asiduidad en la representación son los casos de la cruz de Santorcaz, localizada en el Museo de Santa Cruz de Toledo, y de la cruz de Valencia del Ventoso (Badajoz). HEREDIA, Carmen, LÓPEZ-YARTO, Amelia: *op. cit.*, p. 169; SANTOS, Antonio: *La platería...*, *op. cit.* t. I, p. 139, t. II, p. 733-734

<sup>12</sup> AHPSe. SPNSe.: Legajo 3527, oficio 5, libro 1º 1588, ff. 832 v.-834

<sup>13</sup> AHPSe. SPNSe.: Legajo 8441, oficio 14, libro 2º 1592, f. 420 v.



Figura 1. Cruz parroquial de la iglesia de Lucena del Puerto (Huelva), Juan Monsalves de Salinas, 1586.