

# UNA CRUZ DE NÁCAR EN EL CONVENTO DE SAN ANTONIO DE PADUA DE SEVILLA

A MOTHER OF PEARL CROSS IN THE CONVENT OF SAN  
ANTONIO DE PADUA IN SEVILLE

POR DAVID CHILLÓN RAPOSO  
Y PEDRO LUENGO GUTIÉRREZ  
Universidad de Sevilla. España

La cruz localizada en el convento de San Antonio de Padua (Sevilla) puede considerarse una de las piezas de nácar y ébano más importantes conservadas en España. A partir de cuestiones técnicas y decorativas se ha podido datar su factura en México en el siglo XVIII.

Palabras clave: Cruz de Jerusalem, franciscanos, nácar, ébano, arte oriental, Filipinas, Méjico, siglo XVIII.

The cross found in the convent of San Antonio de Padua (Seville) can be considered one of the most interesting mother-of-pearl and ebony work preserved in Spain. Several technical and decorative reasons allow date its origin in Mexico in the 18<sup>th</sup> century.

Keywords: Jerusalem cross, Franciscan, mother-of-pearl (MOP), ebony, orient art, Philippines, Mexico, 18<sup>th</sup> century.

Desde el siglo XVI hasta el XIX numerosos objetos artísticos de origen americano y asiático llegaron a la Península Ibérica utilizando las rutas marítimas que se habían establecido a través de los océanos Atlántico y Pacífico.<sup>1</sup> Este hecho propiciaría la presencia de gran cantidad de piezas procedentes de ultramar distribuidas en colecciones privadas y ajuares religiosos en Andalucía, además de un importante movimiento migratorio hacia las Indias que tendría como resultado la recepción de creaciones americanas como parte de legados particulares hacia la tierra de origen. Las primeras

---

1 La Casa de la Contratación fue fundada en Sevilla en el año de 1503 por los Reyes Católicos, permitiendo que los territorios andaluces mantuvieran un estrecho vínculo comercial con el Nuevo Mundo, ya que esta institución fue la encargada de controlar el tráfico de mercancías y regular el tránsito de pasajeros con las Indias. Dicha institución fue trasladada a Cádiz en 1717, donde permaneció hasta 1783, año de su desaparición. Entre la extensa bibliografía referente a la historia y funcionamiento de la Casa de la Contratación, véase el volumen publicado con motivo de la exposición conmemorativa: VV.AA.: *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación 1503-2003*. Sevilla, 2003.

salidas de envíos a la metrópoli se manifestaron en forma de donaciones realizadas por funcionarios civiles a su lugar de procedencia como muestra de agradecimiento por las fortunas atesoradas o como un conjunto de bienes de difuntos que quedaban testados a familiares en la península.<sup>2</sup> En la mayoría de los casos se trataba de ajuares de plata y piedras preciosas destinados a instituciones religiosas, además de otros objetos sagrados realizados en materiales exóticos. Entre ellos serían los marfiles hispanofilipinos los más preciados y abundantes a los que habría que sumar otras piezas realizadas en maderas nobles lacadas y con incrustaciones de nácar.

Estas donaciones no solamente fueron realizadas por particulares dedicados al comercio o funcionarios civiles que viajaron al Nuevo Mundo, sino también por miembros del clero secular y de órdenes religiosas que participaban de este tipo de patrocinios. Como ejemplo significativo habría que señalar las mandas testadas por el arzobispo Vizarrón a la catedral de Sevilla desde su mitra novohispana para realzar la dignidad de la sede hispalense.<sup>3</sup> Del mismo modo la vinculación de los regulares con sus conventos de origen quedó marcada por el envío de algunos objetos artísticos. El hecho de que un fraile fuese elegido provincial u obispo de una demarcación indiana condicionaba gran parte de estos envíos artísticos como señal de agradecimiento por dicha designación y recordatorio hacia sus hermanos del vínculo fraternal existente.<sup>4</sup>

---

2 Este fenómeno de intercambio artístico ha sido estudiado por numerosos investigadores que han puesto de manifiesto el elemento sentimental y devocional del que estaban cargados dichos envíos, así como la singularidad estética de las piezas recibidas que llamaban poderosamente la atención entre sus receptores. Cabe citarse entre otros estudios: PALOMERO PÁRAMO, Jesús (dir.): Catálogo de la exposición *Plata labrada de indias*, Huelva, 1992; VV.AA: *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España*, Azabache, México, 1994; VV.AA.: “Tesoros de México en España”, *Artes de México*, núm. 22, México, 1993-1994; GARCÍA SÁIZ, María Concepción: “Arte viajero. De objeto de consumo a pieza de colección”, en Catálogo de la Exposición *España y América (...)*, Op. cit., p. 203-208. PLEGUEZUELO HERNADEZ, Alfonso: Manuel Ribero. Los encargos artísticos de un mercader andaluz del siglo XVIII. Diputación de Huelva, Huelva, 2005.

3 Consistió en doce blandones de plata, un cáliz con su patena, vinajeras con platillo y campanilla, y dos copas con sus salbillas, todas estas piezas realizadas en oro. RUBIO MERINO, Pedro: “El arzobispo virrey Vizarrón y el Cabildo de la Catedral de Sevilla”, en *Actas de las I Jornadas de Andalucía y América*, vol. II, Huelva, 1981, pp. 117-131.

4 De Sevilla partieron entre otros Antonio de Zayas a Nicaragua (1575-1580), Juan Izquierdo al Yucatán (1588-1602), Juan Lasso de la Vega a Santiago de Cuba (1731-1752) y Juan Ramos Lora a Mérida y Maracaibo (1782-1790). Los franciscanos fueron los principales protagonistas en la labor evangelizadora desempeñada en las Indias desde los inicios de la presencia española. Una vez confeccionado el mapa administrativo de las posesiones de ultramar, los franciscanos quedaron distribuidos en diferentes provincias. La presencia de la orden seráfica en sitios inhóspitos de México y Filipinas les llevó a erigir diferentes misiones, que en algunos casos fueron asediadas por los nativos y concluyeron en crueles martirios hacia los propios frailes. Por otro lado, los franciscanos gozaron de un gran prestigio dentro de la jerarquía eclesiástica indiana, hecho que se vio reflejado en la provisión de numerosos cargos episcopales para que hermanos peninsulares se hiciesen cargo de aquellas diócesis. Para más información sobre sus labores eclesiásticas consúltese: CASTAÑEDA DELAGADO, Paulino: “Carrera de Indias, camino de Dios”, en Catálogo de la exposición *Magna Hispalensis*, Sevilla, 1992, pp. 303-342.

La presencia de piezas americanas en casas franciscanas de Andalucía evidencia el estrecho vínculo que tuvieron los frailes de esta región con el Nuevo Mundo.<sup>5</sup> Como se ha señalado anteriormente, alguno de sus miembros llegaron electos para ocupar diferentes diócesis americanas, hecho que quisieron agradecer a sus conventos de procedencia con el envío de suntuosos objetos litúrgicos. Uno de los casos más significativos de este fenómeno lo protagonizaría fray Francisco San Buenaventura, que tras ejercer en dos ocasiones como guardián del convento franciscano de Nuestra Señora de Loreto en Espartinas (Sevilla), viajó al virreinato de Nueva España para ocupar diferentes rangos episcopales, acabando sus días al frente de la Iglesia de Guadalajara en el año 1760. Desde esta ciudad envió a sus hermanos sevillanos un ajuar en plata y un lienzo de la Virgen de Guadalupe, junto a su propio retrato.<sup>6</sup> Aunque no está documentado podría señalarse otro posible legado americano por parte del padre fray Lucas Ramírez y Galán al convento de San Antonio de Padua de Sevilla, del que partió nombrado obispo de Chiapas en el año 1769, siendo propuesto seis meses después para el Arzobispado de Santa Fe de Bogotá.<sup>7</sup> Con su estancia en tierras americanas se pueden relacionar dos importantes piezas del patrimonio conventual, como son una custodia de plata con piedras preciosas y la cruz con incrustaciones de nácar que se da a conocer. Ambas piezas son dignas de un comitente tan destacado como el arzobispo Ramírez y Galán.<sup>8</sup> Si consta que este prelado también envió al convento un lienzo con su retrato, que si bien hoy se da por desaparecido, según Villacampa se custodiaba en la sacristía de la iglesia hasta 1935.<sup>9</sup>

Se conocen diferentes legados de miembros relevantes de la orden seráfica en los que figuran cruces similares a la que ahora se comenta, lo que podría avalar la vinculación de ésta con el arzobispo Ramírez y Galán. Un caso significativo corresponde a la cruz conservada en la Catedral de Segovia, que según una inscripción fue donada por el procurador general de la orden Antonio Oteyza Burgos en 1535.<sup>10</sup> No obstante y a pesar de las analogías de esta pieza con la existente en el convento sevillano, hay una notable distancia cronológica entre ambas. Por el contrario, existe un conjunto

5 En las publicaciones de las actas de los congresos internacionales sobre franciscanismo y el Nuevo Mundo celebrados en el monasterio de la Rábida se encuentran numerosos estudios referentes a esta temática.

6 Véase el estudio más completo de este legado en PALOMERO PÁRAMO, Jesús: “Donaciones artísticas de obispos franciscanos de América a instituciones españolas. El legado del Padre S. Buenaventura y Tejada”, en *Actas del I Congreso Internacional sobre los Franciscanos y el Nuevo Mundo*, Archivo Ibero-Americano, Tomo XIV, 1986, pp.983-997.

7 VILLACAMPA, Carlos G.: *El Convento de San Antonio de Padua de Sevilla (Estudio Histórico)*, Imprenta de San Antonio, Sevilla, 1935, p.32.

8 Sobre la custodia se han planteado diversas hipótesis en cuanto a su cronología y procedencia. Véase el estudio planteado en SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús: Catálogo de la Exposición *Orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Sevilla, 1995, pp. 120-122.

9 VILLACAMPA, Carlos G. (1935): Op. cit. íbid.

10 Véase en CORTÓN DE LAS HERAS, M<sup>a</sup> Teresa: “Cruz de altar”, en Catálogo de la exposición *El árbol de la Vida. La Edades del Hombre, Segovia*, 2003, pp. 205-206.

de cruces que sí ofrecen características similares en cuanto a tipología, dimensiones, decoración, desarrollo iconográfico y fecha de realización. El grupo referido está disperso por la toda la Península, conservándose algunas de estas obras en Santillana del Mar (Santander), Valladolid, Segovia, Mayorga de Campos (Valladolid) y dos en Arenas de San Pedro (Ávila).<sup>11</sup> Es posible que futuras investigaciones añadan alguna pieza más a esta serie de cruces que tienen como característica destacada sus grandes dimensiones, superando todas ellas el metro de altura, por lo que podría corresponder a obras de tipología y función distinta a las de formato medio. Las dimensiones de éstas últimas rondan los cincuenta centímetros de altura aproximadamente, pudiendo ser objetos propios de mesas de altar en pequeños oratorios u obsequios particulares poco pesados y de fácil transporte para visitantes de Tierra Santa, ya que dicha orden ostentaba la dignidad de guardianes del Santo Sepulcro de Jerusalén.<sup>12</sup>

Las cruces de mayor formato, se observa como presentan rasgos tipológicos comunes, sobresaliendo llamativamente unas aplicaciones en cada uno de los extremos de cada brazo a forma de modillones, así como cuatro haces de rayos en los ángulos de la cruz.<sup>13</sup> En casi todos los casos presentan un crucificado y una Inmaculada, en anverso y reverso respectivamente. Los cuatro extremos de los brazos suelen contar con representaciones de los evangelistas. La que más se aleja de estos parámetros es la conservada en Santillana del Mar, que ofrece un programa iconográfico más complejo. La parte baja del patíbulo suele ser la parte más representativamente franciscana. La orden se representa bien con sus escudos, bien con imágenes de sus más insignes santos. Las macollas, por su parte, comparten la decoración con estrellas rodeando las imágenes de santos franciscanos. En una de las dos cruces conservadas en Arenas de San Pedro, los santos se sustituyen por reliquias. Algunas piezas presentan decoración vegetal de diferente calidad. Las peanas plantean un registro central alrededor de la cual giran cinco o más escenas. El perfil de esta parte suele ser mixtilíneo, repitiéndose casi sin modificaciones sustanciales en todas las cruces. Bajo ella suelen plantearse unos modillones, normalmente dos o tres, sobre los que asienta la peana, cuyos frentes suelen ir decorados con flores.

---

11 Santillana del Mar, Colección de Arte de Caja Cantabria, nº inv. 10. Valladolid, Iglesia del Convento de San Francisco, sacristía hoy en Museo Nacional de Escultura, nº inv. 1093. Arenas de San Pedro, convento de San Pedro de Alcántara. Segovia, Catedral, sacristía. Mayorga de Campos, Convento de San Pedro Mártir, madres dominicas.

12 Con este mismo planteamiento decorativo se localizan además una serie de arquetas y maquetas del Santo Sepulcro. Son buena muestra de ellas las conservadas en el Museo Frederic Marès de Barcelona y en otras colecciones particulares españolas y portuguesas. El análisis de estas piezas que proceden de Belén, de México y las que probablemente se realizaran en Gujarat exceden las pretensiones de este estudio. Cabe señalar que en el mismo museo se conservan un conjunto de cruces medianas que proceden de Jerusalén.

13 En algunos casos como en la de Sevilla no se conservan, aunque hay rastros evidentes de su presencia.

La cruz del convento de san Antonio de Padua se encuentra ubicada sobre una ménsula en la sacristía de la iglesia conventual.<sup>14</sup> Esta exótica pieza pasa casi desapercibida a ojos del espectador ya que la altura a la que se coloca no permite apreciar directamente sus numerosas particularidades, aunque destaca por su llamativa proporción (150 x 56 x 29 cm). La pieza se compone de tres partes perfectamente diferenciadas: la cruz propiamente dicha, una macolla o pera y una peana trapezoidal y hueca. Además presenta una composición de molduras octogonales superpuestas que suavizan y adaptan el paso de los tres volúmenes. La obra tiene pérdidas importantes, entre las que destacan la falta de las ráfagas de los cuatro ángulos de la cruz, los tres modillones de cada uno de los brazos y otros tres modillones sobre los que descansaba la peana.<sup>15</sup>

En cuanto a su composición material, el soporte es la madera de ébano. El segundo elemento utilizado es el nácar, trabajado en finas placas que recubren la superficie de la cruz, permitiendo una base firme y uniforme para el grabado de imágenes y de las rosetas, que se perfilan con tinta negra. Del mismo modo diferentes fragmentos de nácar se tallan e incrustan en la peana y la macolla creando formas vegetales y geométricas. El perfil de la cruz está delimitado por un cordón de taracea que bordea los brazos de la cruz y la peana, pudiéndose interpretar simbólicamente como el cingulo franciscano, tan repetido iconográficamente en las manifestaciones artísticas de la orden y en este tipo de piezas.<sup>16</sup> La cruz ofrece unos añadidos de materiales plásticos que imitan los originales perdidos con el tiempo.

El programa iconográfico de la cruz se desarrolla a través de los tres elementos que la estructuran. La imagen de la Inmaculada coronada por la paloma del Espíritu Santo es el elemento figurativo más relevante, situándose en el centro del larguero. La Virgen está acompañada por tres ángeles, ubicándose uno de ellos a los pies y dos colaterales a la imagen. Las tres figuras surgen de un cielo nuboso y se arrodillan ante María para ofrecerle flores. A lo largo del patíbulo y en ambos brazos del estipe se colocan placas geométricas de nácar que se adaptan al marco; contienen elementos florales con reminiscencias prehispánicas así como querubines a los pies y a la cabecera de María. Las rosetas y la decoración vegetal en su conjunto guardan relación con los relieves escultóricos y decoraciones pictóricas integrados en la arquitectura novohispana, en los que se interpretaron algunos modelos provenientes de primitivas

---

14 Una fotografía conservada en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (Nº Catálogo: 3-2741) muestra el estado de la sacristía en 1924. En la imagen no aparece la cruz de nácar, ni la ménsula donde está colocada actualmente.

15 Estableciendo un parangón entre diferentes cruces citadas y la del convento de San Antonio de Padua, se supone la falta de idénticos elementos decorativos en ambos brazos del estipe y en la parte superior del patíbulo de la cruz, apareciendo indicios de arranque de material. La tipología de los elementos desaparecidos correspondería exactamente con los modillones que decorarían la peana. En el convento de Santa María del Socorro de la capital hispalense existe una cruz de formato medio que mantiene el esquema propuesto.

16 Esta hipótesis parte de la alternancia cromática de los materiales que conforman el perfil de la pieza, lo cual es una constante en todas las cruces de esta tipología, con independencia de su tamaño y cronología.

creaciones.<sup>17</sup> De forma radial se disponen los cuatro evangelistas con sus respectivas representaciones tetramórficas, uno en cada brazo de la cruz.<sup>18</sup> Se completa la pieza con tres cuadros situados en el arranque del ástil con el escudo franciscano, la cruz de Jerusalén, y una escena de *Cristo camino del Calvario*. Entre el emblema seráfico y la cruz de Jerusalén aparece otra placa similar a la que sustituye al evangelista san Mateo en la parte superior y que no corresponde con la decoración de la pieza, por lo que se deduce que es un añadido posterior o que perteneció posiblemente a la decoración del reverso, hoy inexistente. Aunque esta hipótesis es poco probable, la idea viene avalada por el hecho de que el resto de cruces citadas tienen un planteamiento iconográfico mariano por una de sus caras y otro cristífero por la otra. En este caso, el reverso de la cruz se encuentra totalmente despojado de decoración.

La macolla plantea una estructura arquitectónica apoyada en columnas salomónicas sobre basamento escalonado, apeando arcos de medio punto y traza helicoidal en cada uno de sus frentes, los cuales surgen de fragmentos de entablamento muy pronunciado. En las enjutas de los arcos se ubicaban cuatro esferas de marfil que se configuran como pináculos en el entablamento. De ellas, actualmente solo se conserva una.

En el anverso de la macolla hay una placa con la representación de san Bernardino de Siena, la cual aparece rodeada por una doble orla oval con decoración vegetal, compuesta de hojas de acanto y flores muy estilizadas.<sup>19</sup> Entre las nubes aparece el santo arrodillado con las manos en actitud de oración. A sus pies ha dejado la mitra y al fondo aparece una columna sobre la que se depositan los tres clavos de la pasión de Cristo coronados por el monograma IHS, símbolo del triunfo Jesús sobre el martirio y la muerte. Esta es la iconografía más común de san Bernardino de Siena, ya que como reformador de la orden franciscana propagó la devoción al santísimo nombre de Jesús y a la eucaristía. La elección de este santo no fue fortuita. Por su situación, el santo debía tener una especial vinculación con la cruz. San Bernardino, procesando ya en la orden franciscana, subió con una cruz a cuestras desde el monte Colombaio al Seggiano como penitencia. Por lo tanto, no debió ser casual la placa con la representación de *Cristo camino del Calvario*, que se encuentra sobre la cabeza del santo. Además, por su situación en la lectura de la pieza, tiene una especial relación con la representación

17 Estos motivos se encuentran en la decoración de los conventos mendicantes construidos durante el siglo XVI. En concreto cabe citar el de San Miguel de Huejotzingo, donde tales diseños se repiten tanto en la portería como en otras estancias de la clausura. La proliferación de estos elementos florales aparece en muchas de las cruces de formato medio, como la del museo de las Carmelitas Descalzas de Antequera (Málaga) y las que existieron en la sacristía y capilla de la Concepción del convento de las Mercedarias de San José (Sevilla). De esta obra se conservan fotografías en la Fototeca del Laboratorio de Arte de la Universidad de Sevilla (3-7743, 3-4292, 3-3888 y 3-2681).

18 La placa que representa al evangelista San Mateo originalmente estaba en la parte superior del patibulum. Actualmente ha sido trasladada a la peana, colocándose en su lugar un fragmento de nácar con decoración floral muy estilizada, que no corresponde a la pieza.

19 En la fachada de san Agustín de Atlixco, en el estado de Puebla (México) se observa una sucesión radial de hojas de acanto muy estilizadas, que de forma tosca reproduce fielmente el mismo esquema decorativo de esta orla.

mariana. Los que encargaron la pieza no debieron olvidarlo, ya que san Bernardino se conoce especialmente por el desarrollo que dio a la mariología dentro de la orden franciscana junto a otros santos como el propio san Juan Capistrano, san Antonio de Padua, san Lorenzo de Brindisi o san Jaime de la Marca.<sup>20</sup> A excepción de los dos últimos, cualquiera de los santos reformadores de la orden franciscana pudo estar representado en cada una de las tres caras restantes de la macolla, pero han desaparecido las correspondientes placas de nácar. Estos tres frentes se conservan en muy mal estado, presentando numerosas pérdidas de materiales, aunque se puede apreciar la doble estructura oval y la repetición del mismo esquema decorativo que en el anverso.

La peana es el tercero de los grandes volúmenes de los que se compone la pieza. Ha sido vaciada para dejar hueco a un espacio que posiblemente debió contener reliquias de santos hoy desaparecidas. Se accede a este espacio por una pequeña puerta frontal. La peana plantea un ritmo movido y dinámico, donde se alterna la línea curva y recta. En el lado izquierdo se sitúa la imagen de san Pascual Bailón. El santo cuenta en su vida con un episodio parecido al de san Bernardino. En unas rogativas a la virgen de Belén se introdujo entre la muchedumbre con una corona de espinas, sogas al cuello y una cruz a cuestas, lo que produjo la conmoción de los allí presentes.<sup>21</sup> San Pascual aún fue más lejos en su afán por la penitencia, y estando en el convento de Valencia apareció en el comedor cargado con una cruz para después confesarse en público.

En la parte trasera de la peana se encuentra una ráfaga que ha perdido la escena central. Probablemente la pieza que falte sobre ésta sea la de la paloma que se ha reubicado en el frente de la peana.<sup>22</sup> Teniendo en cuenta esta posibilidad, no se puede descartar la representación mariana en ambas caras de la pieza, redundando en una misma temática en el anverso y en el reverso. Se puede considerar la posibilidad de que fuese la imagen de la virgen de Guadalupe quien ocupase este espacio, fundamentando el origen mexicano de la pieza. En el XVIII se encuentran representaciones guadalupanas en grabados con esta tipología de ráfaga que alterna un ritmo triangular y ondulado.<sup>23</sup> Además, alrededor de ella aparece una sucesión de flores, también características de las representaciones dieciochescas de la devoción mexicana, que guarda una especial

---

20 Lorenzo de Brindisi y Jaime de la Marca se beatificaron en el siglo XIX, por lo que es del todo imposible que pudiesen estar en el desarrollo iconográfico de la cruz de san Antonio de Padua de Sevilla.

21 Esta descripción guarda grandes similitudes con la representación de Cristo camino del Calvario que aparece más arriba.

22 Esta modificación también se aprecia en la cruz conservada en el Museo de las Descalzas de Antequera.

23 Puede verse como esta alternancia entre los diferentes ritmos de ráfaga ondulante y recta aparecían en los primeros grabados de la Virgen de Guadalupe de México, que copiaron de otros iconos marianos europeos. PHAKE-POTTER, H.M.S.: "Nuestra Señora de Guadalupe: La pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XII, núm. 24, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003, pp. 336-342.

relación con la historia de la Virgen.<sup>24</sup> Existe otra posibilidad de que en el medallón presentase el anagrama de la Orden franciscana.<sup>25</sup>

Los laterales de la peana se resuelven repitiendo una sucesión de franjas con la misma decoración floral que el resto de la cruz, alternando con otras bandas compuestas de pequeñas piezas geométricas de forma de estrellada.

El origen de estas piezas ha sido relacionado con dos posibles procedencias: Tierra Santa y el ámbito que va desde la India portuguesa hasta el sudeste asiático. Sin duda alguna, es la primera opción la que mayor predicamento ha tenido en las últimas publicaciones. El desarrollo de los trabajos en nácar llevados a cabo por los franciscanos de aquellas tierras es el fundamento principal de esta hipótesis. La fabricación de recuerdos religiosos realizados en estos materiales –siempre nácar y olivo–, está muy generalizada al parecer desde el siglo XVII. No obstante, la producción del Próximo Oriente, que ha sido recientemente estudiada, dista mucho de estas cruces.<sup>26</sup> El nácar se trabaja por medio de la talla, sin ningún tipo de coloración, lo que es radicalmente distinto a lo que se observa en la cruz que se analiza. Buena muestra de esto es la cruz de Jerusalén conservada en el Museo de Tierra Santa en Santiago de Compostela, la cual participa de rasgos idénticos a las cruces de medio formato. Existe un testimonio decimonónico de 1833, que confirma la presencia de estas cruces cuando se refiere a piezas realizadas en Tierra Santa, hablando de “cruces de nácar de relieve sin mancha”.<sup>27</sup> La madera es siempre olivo, y no ébano, como ocurre en la obra que se está presentando. Esto hace difícil que la cruz conservada en el convento sevillano proceda de Tierra Santa, ya que los dibujos no son incisos sino pintados.

Otros autores fijan un origen indoportugués basándose en la antigua tradición de la zona en la incrustación de nácar. Aquellas piezas cuyo origen está contrastado son de pequeño formato y cronológicamente van desde el siglo XII hasta el XVIII, y geográficamente se desarrolla desde Gujarat hasta Siam, pasando por China y Corea. Todas se realizan con nácar incrustado en madera, nunca burilada como es el caso de la pieza a la que hacemos referencia<sup>28</sup>. De nuevo la técnica y la tipología, así como los motivos ornamentales difieren de las presentadas por la cruz estudiada. De cualquier forma, es evidente que la técnica en la incrustación del nácar debió partir de estas tierras a territorio español ya que el tráfico de obras y de artesanos entre las

24 Recuérdese, como según el texto de Nican Mopohua, en la cuarta aparición de la virgen al indio Juan Diego le pide que corte unas flores del cerrillo que llevara al obispo para que después se convirtieran en la efigie guadalupana.

25 Como es el caso de la custodiada en la iglesia de san Nicolás de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), que sin embargo presenta el símbolo de los jesuitas.

26 DACCARET, Enrique Yidi, DACCARET, Karen David y LIZCANO ANGARITA, Martha: “El arte palestino de tallar la nácar”. Panamericana formas e impresos. Barranquilla, 2004.

27 PAZ AGUILÓ, María: Arquetas y cruces (III). El nácar de Tierra Santa. *Antiquaria*. Nº 253. Año XXIV. 2006. P. 29

28 LEIDY, Denise Patry: Catálogo de la exposición *Mother-of-pearl: A Tradition in Asian Lacquer*. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 2006-2007.



costas asiáticas y las islas filipinas fue constante desde antes de los asentamientos españoles. El incremento del comercio durante el siglo XVII produjo un traslado de la producción oriental a Filipinas y la llegada de influencias a México<sup>29</sup>. De hecho la cruz custodiada en el convento de San Antonio de Padua, conserva una decoración de estrellas idéntica a las piezas de probable origen en el sudeste asiático, conviviendo con las de procedencia claramente española. Por tanto la técnica trasladada por sangleyes y filipinos a los artistas mexicanos durante el XVIII conllevó la asimilación de unos patrones decorativos orientales, que contrastan con el tratamiento que se le da al resto de escenas con un claro carácter occidental. Esto data con bastante probabilidad la factura de la pieza en el territorio filipino o mexicano. La relación existente entre la decoración floral de la cruz y obras tanto sevillanas –xilografías del siglo XVIII– como mexicanas –mobiliario, tejidos...– dan fuerza a la segunda opción.

La posible influencia que ejercieron estas piezas provenientes del Lejano Oriente, cotizadas notablemente por su exotismo y suntuosidad, a su paso por tierras mexicanas durante sus travesías comerciales hacia la Península sirvieron para que numerosos talleres locales, sobre todo los de la región poblana, copiasen sus modelos e introdujeran motivos específicos de la estética novohispana. Tras analizar diferentes fuentes iconográficas reflejadas en algunas piezas del mobiliario litúrgico de esta escuela se aprecia como numerosos detalles presentes en esta cruz habrían sido tomados de elementos decorativos prehispánicos provenientes de códices, relieves y pinturas murales, lo que llevaría a documentarla como manufactura mexicana. Entre estos cabría destacar, como se ha señalado anteriormente, los modelos florales de clara raíz indígena que ya figuraban en la decoración de numerosos edificios religiosos, ya fuesen esculpidos en portadas o pintados en los muros interiores de los templos.<sup>30</sup> Según Reyes-Valerio, “estas flores son muy frecuentes en el arte indocristiano, las hay por todas partes y en nada difieren, en muchos casos, de las flores europeas. Pero por esta misma razón se prestaban perfectamente para esconder un concepto que los sacerdotes-escultores indígenas deseaban perpetuar en la memoria y comunicar a los que comprendían su significado, en tanto que para los frailes eran simples motivos decorativos y no sospechaban de ellos”.<sup>31</sup> Como prueba de ello pueden citarse los paralelismos entre los tipos

---

29 Para mayor información acerca del comercio artístico entre estos territorios son fundamentales las siguientes publicaciones: MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. (dir.): Catálogo de la exposición *Filipinas. Puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. San Sebastián-Manila, 2003-2004. ALFONSO MOLA, Marina y MARTÍNEZ SHAW, Carlos (dir.): Catálogo de la exposición *El galeón de Manila*. Sevilla, 2000.

30 Véase un amplio estudio acerca de esta variedad decorativa en URIARTE CASTAÑEDA, M<sup>a</sup> Teresa “Flores en la Pintura mural prehispánica”, *Arqueología mejicana*, vol. XIII, n<sup>o</sup> 78, 2006, pp. 36-41.

31 Véase el estudio más completo hecho hasta el momento sobre las influencias prehispánicas en el arte de la evangelización novohispana en REYES-VALERIO, Constantino: *Arte indocristiano*, Méjico, ed. 1999.

florales presentes en esta cruz y los repartidos por el dintel y las jambas de la puerta de la *Casa del que mató el animal* en la ciudad de Puebla de los Ángeles.<sup>32</sup>

Aunque en la cruz el número de flores es muy alto, aparecen otro tipo de decoraciones, compartidas por el resto de piezas citadas, tales como escenas de la Pasión, santos franciscanos, los cuatro evangelistas o la Dolorosa. También se encuentran escenas relacionadas con los apóstoles. Un repertorio tan común no había despertado mayor interés. La selección de las escenas y santos podía deberse a la devoción particular del que encargaba la pieza. No obstante, la nómina de santos franciscanos aparecidos en todas las cruces tampoco es demasiado alta, repitiéndose en varias: san Francisco, san Antonio de Padua, san Pedro de Alcántara, san Pascual Bailón, san Bernardino de Siena, san Diego de Alcalá, san Juan de Capistrano y los mártires del Japón. Todos ellos tienen en sus vidas una especial relación con la cruz; bien ha sido parte de hechos milagrosos, como en los casos de san Pascual, san Bernardino o el propio san Francisco, bien ha sido el lugar de su muerte, caso de los mártires franciscanos del Japón<sup>33</sup>. De todas formas, la hagiografía de esta época hace que los episodios se repitan con facilidad entre santos diversos. Esto podría explicar la aparición de la cruz en todos ellos. Otra opción es considerar la relación con el mes de mayo de la pieza que se estudia. La proliferación de flores, el tema inmaculadista y pneumático, y la representación de santos que se celebran en este mes fundamentan esta posibilidad<sup>34</sup>.

La especial devoción que comparten estos santos facilita la búsqueda de una funcionalidad litúrgica determinada de la propia obra, siendo este, uno de los temas que ha provocado un mayor número de propuestas alrededor de estas cruces. Se han barajado distintas opciones que van desde la cruz-guión hasta la cruz de altar, pasando por la cruz procesional, sin llegar ninguna a solventar el asunto. Los datos que puede dar una sola obra apenas aclara su posible función. En cambio, todas agrupadas facilitan concretar el papel que tenían en las celebraciones litúrgicas. El “*Missale Romanum*”

32 CHANFÓN OLMOS, Carlos (coord.): *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, vol. II, tomo I, México, 1997, p.271.

33 San Francisco sufrió las llagas de la cruz en un famoso episodio de su vida. Además su presencia en una obra franciscana está más que justificada. San Antonio de Padua es el autor del lema que lleva su mismo nombre y que sirve de antifona de laudes del día de la Invención de la cruz, perteneciente al relato de un milagro del santo: “He aquí la Cruz del Señor; huid todos mis enemigos. Ha triunfado el León de Judá, la Raíz de David. ¡Aleluya, Aleluya!”. San Pedro de Alcántara fue un ferviente devoto de la santa cruz y de este tipo de penitencias. San Diego de Alcalá murió abrazado a un crucifijo rezando el himno del viernes santo a la cruz: “Dulce lignum, dulces clavos, dulcia ferens pondera” (Dulce madero, que sostienes tan dulces clavos y tan dulce peso”). San Juan Capistrano está especialmente vinculado no solo con la cruz, que es su atributo, sino también con Tierra Santa, ya que luchó en las cruzadas. Los mártires franciscanos del Japón murieron todos crucificados.

34 En calendarios litúrgicos del siglo XVIII pertenecientes a la orden seráfica, Pentecostés se asocia al mes de mayo, aunque sea una fiesta de fecha móvil. San Pascual Bailón y san Bernardino de Siena se celebran los días 17 y 20 de mayo, siendo los santos de la orden más representativos del mes de María).

de Pío V es claro en lo referente al lugar de la cruz en la misa: siempre sobre la mesa de altar.<sup>35</sup> Si a esto se añade que durante la eucaristía el sacerdote signaba la propia cruz en lugares concretos en muchas ocasiones, debe pensarse que en ningún caso este mobiliario debía superar los 70 cm.

El material básico de todas estas cruces, además del nácar, muy probablemente sea la madera de ébano. Por tanto, una obra de su altura conlleva un peso considerable para ser transportado durante una procesión como cruz-guión. Además, tipológicamente las cruces de guía suelen ser pequeñas con una prolongación del brazo inferior, para facilitar su manejo. De todas formas, el único documento conocido que mencione la función de estas cruces habla de su uso en “procesiones” sin especificar más, lo que amplía la nómina de usos<sup>36</sup>. También se ha valorado la posibilidad de que fueran relicarios del “lignum crucis”, aunque se ha desestimado esta posibilidad. Una razón es su propia técnica, ya comentada, así como su peso, no adecuado para transportarse en una peregrinación como pieza de veneración particular. A todo esto hay que añadir problemas de funcionalidad. En los conventos franciscanos las reliquias de “lignum crucis” solían darse a venerar por el guardián a las personalidades que llegaban. Por ello debían ser fácilmente transportables<sup>37</sup>.

Una última reflexión, partiendo de los datos mencionados, ha llevado a considerar su uso en los oficios del Viernes Santo. La cruz, que se transporta durante la celebración desde la sacristía hasta el presbiterio, debía ser desmontable, lo que podría explicar el carácter articulado de estas piezas<sup>38</sup>. Por otra parte, en relación con su peso y la dificultad para procesionar, debe recordarse que las cruces usadas el Viernes Santo solían sostenerse por dos diáconos, quienes podrían sostenerla si problema una vez en el presbiterio<sup>39</sup>. Esta posibilidad puede venir apoyado por la iconografía que presenta la cruz de mayor tamaño de este tipo, la de Caja Cantabria. En ella, en los puntos en que explícitamente debían soportarla los diáconos, están representados san Lorenzo y san Esteban, ambos diáconos. Además la aparición de iconografías relativas a la pasión engarza especialmente con los oficios de Viernes Santo y explica la presencia de reliquias de “lignum crucis” y de otros santos.

35 La reforma del Concilio Vaticano II permite que la cruz del altar esté bien sobre, bien cerca de la mesa eucarística.

36 Nos referimos a la cita “una cruz de Jerusalén para las procesiones con sus remates y cuatro potencias de plata” hecha en 1809 sobre la que hoy se conserva en el Museo Nacional de Escultura. URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.): *Museo Nacional de Escultura. La utilidad y el ornato IV*. Ministerio de Cultura y Diputación de Valladolid. Valladolid, 2006. P. 52.

37 Así se retoman las tradiciones litúrgicas dadas desde antiguo en la misma Jerusalén. Ya la beata Egeria relata como dos diáconos daban a besar el madero a los peregrinos como ella, evitando que se llevaran entre sus dientes reliquias de la santa cruz. Esta práctica pasó desde muy antiguo a la iglesia occidental y en especial al día de Viernes Santo.

38 Con ello se cumpliría el uso señalado en el documento antes transcrito.

39 Durante la procesión es portada por quien preside la celebración, –generalmente el obispo en una catedral o el prior en un convento-. Así sufría el peso de la cruz quien representaba a Cristo en la celebración. Un ejercicio de piedad para el celebrante y una catequesis visual para el pueblo.

Aun admitiendo este posible uso, resulta probable que estas cruces cumplieran otras funciones durante el resto del año litúrgico. Por ello, cabe pensar que algunas se colocaran en hornacinas de retablos dedicados a la Santa Cruz, tantos de ellos aún hoy con reliquias de “lignum crucis”. O bien, es posible que además de para procesionar en el oficio del Viernes Santo, se utilizara para realizar el Vía Crucis, que está especialmente vinculado con este día, en el que no se celebra la eucaristía. Por cierto que esta fue una práctica muy piadosa especialmente difundida por los franciscanos.

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV.: Catálogo de la exposición *Kyrios. La Edades del Hombre*. Salamanca, 2006
- AA.VV.: Catálogo de la exposición *España y América. Un océano de negocios. Quinto centenario de la Casa de la Contratación 1503-2003*. Sevilla, 2003.
- AA.VV.: Catálogo de la exposición *Orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*. Sevilla, 1995.
- SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús: Catálogo de la exposición *Orfebrería hispanoamericana en Andalucía Occidental*, Sevilla, 1995.
- AA.VV.: *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España*, Azabache, México, 1994.
- AA.VV.: “Tesoros de México en España”, *Artes de México*, núm. 22, México, 1993-1994.
- AA.VV.: *Los franciscanos y el Nuevo Mundo*. Sevilla, 1992.
- AA.VV.: *Relaciones artísticas entre España y América*, Madrid, 1990.
- CASTAÑEDA DELAGADO, Paulino: “Carrera de Indias, camino de Dios”, en Catálogo de la exposición *Magna Hispalensis*, Sevilla, 1992.
- CORTÓN DE LAS HERAS, M<sup>a</sup> Teresa: “Cruz de altar”, en Catálogo de la exposición *El árbol de la Vida. La Edades del Hombre, Segovia*, 2003.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción: “Arte viajero. De objeto de consumo a pieza de colección”, en Catálogo de la Exposición *España y América (...)*, Sevilla, 2003.
- GABBERT, Gunhild: *Ostasiatische Lackkunst*. Frankfurt am Main, 1978.
- LEIDY, Denise Patry: Catálogo de la exposición *Mother-of-pearl: A Tradition in Asian Lacquer*. The Metropolitan Museum of Art. Nueva York, 2006-2007.
- MELÉNDEZ ALONSO, María y MELÉNDEZ ALONSO, Antonio-Ignacio: *Las dos orillas. V Centenario de la muerte de Cristóbal Colón*. Catálogo de la exposición realizada en el Real Monasterio de Santo Tomás. Ávila, 2006.

- MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. (dir.): Catálogo de la exposición *Filipinas. Puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*. San Sebastián-Manila, 2003-2004.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús (dir.): Catálogo de la exposición *Plata labrada de indias*. Huelva, 1992.
- “Donaciones artísticas de obispos franciscanos de América a instituciones españolas. El legado del Padre S. Buenaventura y Tejada”, en *Actas del I Congreso Internacional sobre los Franciscanos y el Nuevo Mundo*, Archivo Ibero-Americano, Tomo XIV, 1986
- PHAKE-POTTER, H.M.S.: “Nuestra Señora de Guadalupe: La pintura, la leyenda y la realidad. Una investigación arte-histórica e iconológica”. *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XII, núm. 24, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003
- REYES-VALERIO, Constantino: *Arte indocristiano*, Méjico, 2000.
- RUBIO MERINO, Pedro: “El arzobispo virrey Vizarrón y el Cabildo de la Catedral de Sevilla”, en *Actas de las I Jornadas de Andalucía y América*, vol. II. Huelva, 1981
- URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.): *Museo Nacional de Escultura. La utilidad y el ornato IV*. Valladolid, 2006.
- URIARTE CASTAÑEDA, M<sup>a</sup> Teresa “Flores en la Pintura mural prehispánica”, *Arqueología mejicana*, vol. XIII, n<sup>o</sup> 78, 2006.
- VILLACAMPA, Carlos G.: *El Convento de San Antonio de Padua de Sevilla (Estudio Histórico)*. Sevilla, 1935.



Lámina 1: Vista general del anverso de la cruz del Convento de San Antonio de Padua (Sevilla)

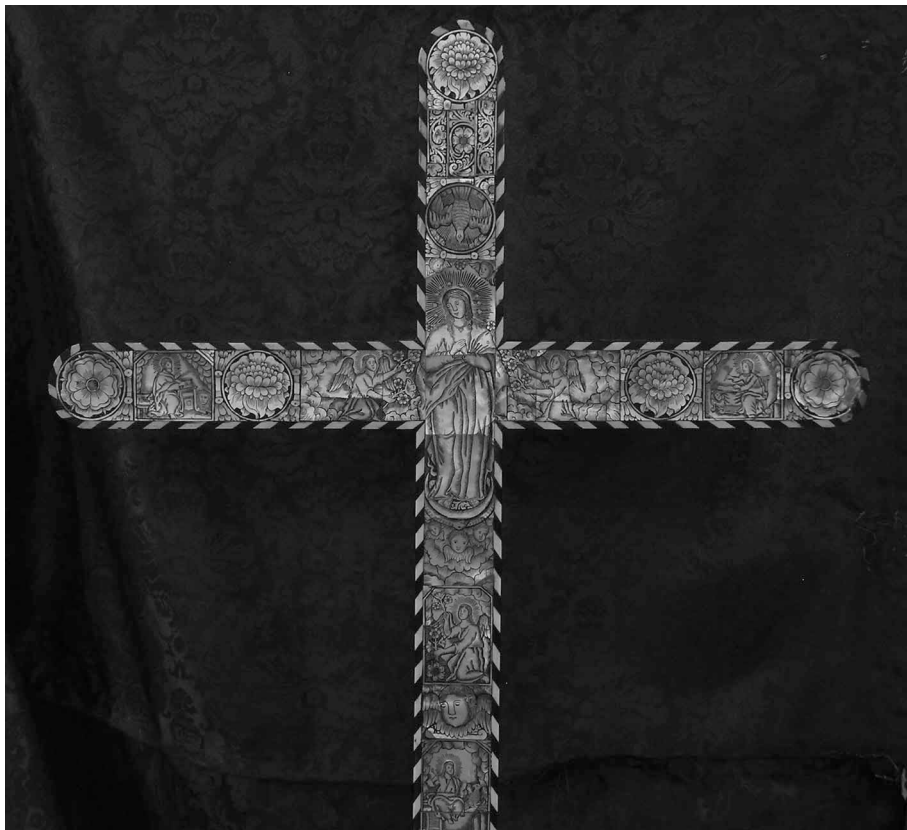


Lámina 2: Detalle del anverso de la cruz del Convento de San Antonio de Padua (Sevilla).



Lámina 3: Detalle de la macolla de la cruz del Convento de San Antonio de Padua (Sevilla).





Lámina 4: Detalle del anverso de la peana de la cruz del Convento de San Antonio de Padua (Sevilla).



Lámina 5: Detalle del reverso de la peana de la cruz del Convento de San Antonio de Padua (Sevilla).



Lámina 6: Detalle del anverso de la peana de la cruz del Museo de Tierra Santa (Santiago de Compostela).