

# Reflexiones acerca de la platería española en la segunda mitad del siglo XV.

## Sobre dos cruces conservadas en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y en el Museo del Camino de Astorga (León)

M.<sup>a</sup> Luisa Martín Ansón  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

### RESUMEN

*Las artes de la orfebrería y esmaltería tuvieron un gran desarrollo durante el siglo XIV en la Corona de Aragón. En el siglo XV la platería barcelonesa se desliga de la levantina. Al mismo tiempo surge de nuevo la orfebrería castellana. El menor conocimiento de esta última se debe, en parte, a la falta de punzón, a pesar de la obligatoriedad de marcar las piezas, dictadas en las Cortes de Madrid de 1435, bajo Juan II.*

*Con el estudio de estas dos cruces procesionales (Instituto Valencia de D. Juan de Madrid y Museo del Camino de Astorga) se trata, modestamente, de analizar la confluencia de elementos catalanes y castellanos en unas piezas que responden a los planteamientos artísticos de la segunda mitad del siglo XV.*

### SUMMARY

*Gold and silver work and enamel developed greatly in the 14<sup>th</sup> Century in the Kingdom of Aragón. In the 15<sup>th</sup> Century Barcelona's silver-smith trade moves away from that one of Levante. At the same time Castilian gold and silver work emerge again. The latter is less known because driving punches were not there in spite of orders given by Madrid Parliament in 1435 under Juan II to engrave gold and silver pieces.*

*The study of these two processional crosses (Instituto Valencia de D. Juan de Madrid y Museo del Camino de Astorga) is an attempt at analyzing the presence of Catalonia and Castile elements in pieces belonging to artistic ways of thinking during the second half of the 15<sup>th</sup> Century.*

El gran auge de la orfebrería y muy especialmente del esmalte traslúcido había correspondido en el siglo XIV a la Corona de Aragón. Los talleres catalanes, levantinos, mallorquines y aragoneses fueron los exponentes más cualificados de la recepción, adaptación y difusión de la técnica italiana, que, con entidad propia venía, además, a enriquecer a la orfebrería. La continuidad se plantea en el siglo XV, si bien, a mitad del siglo, la platería barcelonesa se desliga de la valenciana, a la que había estado muy unida. Además, en este momento, surge nuevamente la orfebrería castellana, y a la influencia italiana sustituye la nórdica. El esmalte deja paulatinamente de utilizarse y, aunque también se conservan algunos

ejemplares, generalmente se impone la labor de cincelado y repujado. Son muy frecuentes las figuritas de fundición que se incorporan a las cruces u otros tipos de objetos, como custodias, relicarios, etc. La época de los Reyes Católicos unifica las características, acusándose el predominio de los reinos castellanos, sin olvidar el destacado papel del foco barcelonés.

No obstante, el estudio de la plata castellana del último período gótico es mucho más complejo que el de la Corona de Aragón, ya que, por un lado, hay una gran proporción de piezas sin marcar y por otro, la orfebrería no fue demandada con la misma asiduidad en todas las partes del reino, debido a la diferencia de poder ad-

quisitivo. Los centros a destacar nos señalan los talleres de Burgos, Valladolid, León, Salamanca, Toledo o Avila<sup>1</sup>. Si en los talleres mediterráneos la conexión con Italia, básicamente con el esmalte sienés, es evidente, para Castilla habría que pensar en el mundo francés o nórdico para los modelos. El elevado número de artistas de esta procedencia en las cortes de Juan II y, posteriormente, de los Reyes Católicos sería la explicación. Sin embargo, el colorido se mantiene próximo a lo italiano, en el caso de los esmaltes traslúcidos. Para la ejecución de éstos, así como para los excavados, probablemente hay que pensar en un taller en torno a Burgos, con una importante tradición de épocas anteriores y, con seguridad, vinculado al taller de platería en auge en este momento<sup>2</sup>.

La tipología de piezas presenta una gran variedad. Entre ellas hay que resaltar el desarrollo de las cruces procesionales. Cada parroquia, por pequeña que fuese, quería tener su cruz que, a ser posible, superase a la de la población vecina. La práctica litúrgica de encabezar las procesiones con una cruz levantada determinaba, en cierto modo, este auge. En realidad parece tratarse de una costumbre directamente emparentada con los usos paganos<sup>3</sup>.

Dos son las cruces cuyo análisis planteamos aquí, una en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid) y otra en el Museo del Camino de Astorga (León). Con su estudio pormenorizado intentaré, modestamente, plantear una serie de cuestiones en torno a la platería y esmaltería barcelonesa, mejor conocida y a la castellana, más compleja y menos definida. La confluencia de elementos de procedencias diversas son el reflejo del panorama artístico de una variopinta sociedad de la España de la segunda mitad del siglo XV, donde la internacionalización está patente. De la primera (56,3 cms. de alto, por 49,3 cms. de ancho), las escasas noticias que poseemos han dado clasificaciones contradictorias que han llevado a cierto confusionismo. Figuró en la Exposición Histórico-Europea de 1892, donde se clasifica como

«cruz procesional de plata dorada, siglo XV»<sup>4</sup>. Sin embargo, pocos años después, personalidades como von Falke o Marquet de Vasselot se ocupaban de ella en sentido diferente. Von Falke dice que presenta todos los caracteres del gótico más tardío, aunque el estilo de los personajes sea tan primitivo que recuerda obra sienesa muy anteriores. Según él, sin duda, formaría parte de un grupo de cruces (Col. Marin le Roy, París, Londres), «la mayoría marcadas con punzón de Barcelona y a las que los orfebres no dudaron en montar esmaltes italianos, unas veces contemporáneos, y otras anteriores»<sup>5</sup>. Acudiendo al Catálogo de la Col. Martin le Roy<sup>6</sup>, al observar la cruz que Marquet de Vasselot publica como obra española y sienesa de la segunda mitad del siglo XIV, podemos ver que las diferencias con la cruz que nos ocupa son mayores que sus similitudes, y que sus esmaltes son de calidad superior a los nuestros. Juaristi, por su parte, la incluye en el grupo de las levantinas. Al hablar de la cruz de Xátiva dice: «aunque menos labradas hay otras muchas en Valencia y Cataluña, repartidas en iglesias y museos; también tienen excelentes ejemplares el Museo Arqueológico de Madrid y el Instituto Valencia de Don Juan. Por lo común, sólo tienen esmaltados los símbolos de los Evangelistas en cada cabo, y el Cristo en Majestad en un cuadro, a la cabecera o detrás»<sup>7</sup>. Con posterioridad a estas fechas no ha vuelto a ser estudiada por lo que el equívoco ha permanecido. La existencia de otra cruz prácticamente exacta en el Museo del Camino de Astorga (León), que se conserva completa, aunque en deficiente estado y carente de esmaltes, nos ha llevado a replantear la cuestión.

Ambas cruces, de lámina de plata, en origen dorada, presentan los extremos rematados en flor de lis, cuyo centro se prolonga en forma de pequeño florón. Los bordes están recorridos por una decoración de hojas de cardo. Es la tipología característica a partir del siglo XIV en los talleres catalanes y levantinos<sup>8</sup>, donde, con ligeras variantes, se mantiene en el siglo XV. Encontramos todavía ejemplares muy interesantes, como es el caso de

<sup>1</sup> En cualquier caso tal vez convenga recordar la idea de Ch. OMAN: *The Golden Age of Hispanic Silver, 1400-1665*, Londres, 1986, p. XVII, cuando dice que aunque la existencia de tradiciones locales en cada uno de los centros primarios fue real, sólo hubo una escuela: Castilla.

<sup>2</sup> Ya HILDBURGH: *Medieval Spanish Enamels*, Oxford, 1936, p. 125 ve en las cruces procesionales de plata con punzón de Burgos, adornadas con placas de esmalte o nielo, una continuidad de la industria de Burgos.

<sup>3</sup> J. VILLA-AMIL y CASTRO: «Las cruces procesionales reunidas en el M.A.N. y algunas otras», *Museo Español de Antigüedades*, t. VI, 1875, pp. 65-97.

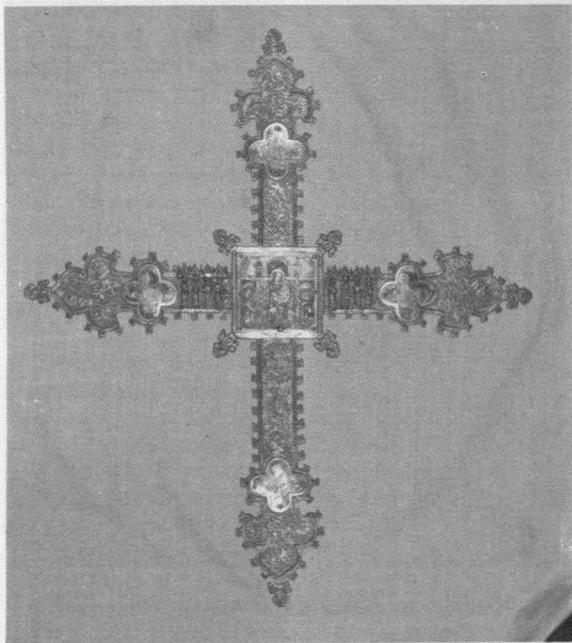
<sup>4</sup> EXPOSICIÓN, *Joyas de la Exposición Histórico-Europea de Madrid*, 1892, lám. XXXVIII. En el Catálogo General de la misma exposición publicado en 1893, EXPOSICIÓN HISTÓRICO-EUROPEA, 1892 a 1893, Madrid, 1893, figura con el número 21 y textualmente dice: «fragmento de cruz procesional de plata sobredorada, con placas de esmalte traslúcido, obra española de mediados del siglo XV. El esmalte del centro representa a la Virgen con el Niño de Dios, acompañados de dos ángeles y los de los brazos son los emblemas de los cuatro Evangelistas».

<sup>5</sup> O. von FALKE: *L'Orfevri et l'Emaillerie au XV<sup>e</sup> siècle*, en *Histoire de l'Art*, sous la direction de A. Michel, t. III, 2.<sup>a</sup> partie, París, 1908, p. 895. En esta misma línea se expresa E. BERTAUX: *L'Exposition retrospective d'Art*, 1908 Saragosse-París, 1910, p. 286, cuando, al referirse a los esmaltes de la cruz de Martin le Roy, dice que son de tal belleza que debemos considerarlos como «piezas italianas importadas en Cataluña».

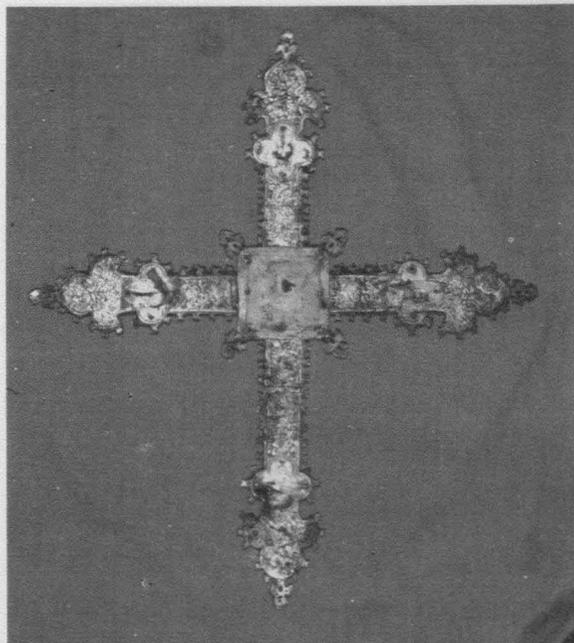
<sup>6</sup> J.J. MARQUET DE VASSELLOT: *Catalogue raisonne de la Collection Martin le Roy*, Fasc. I, *Orfevrie et Emaillerie*, París, 1906, n.º 45, pp. 85-87.

<sup>7</sup> V. JUARISTI: *Esmaltes con especial mención de los españoles*, Barcelona, 1933, p. 235.

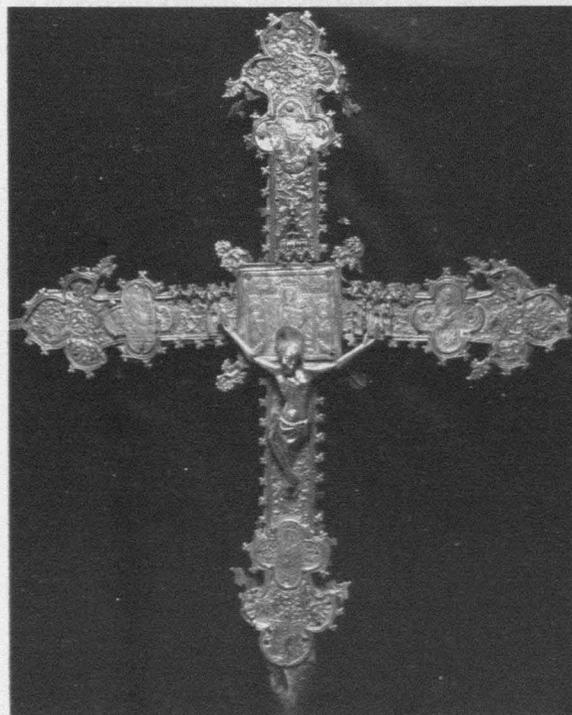
<sup>8</sup> Se puede ver al respecto: J. GUDIOL I CUNILL: *Les creus d'argenteria a Catalunya*, Barcelona, 1920; J. SANCHIS Y SIVERA: «La esmaltería valenciana en la Edad Media», *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1921, pp. 3-60; E. TORMO: «Orfebrería valenciana de fines del siglo XIV», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1920, pp. 193-204; F. DURÁN: *La Orfebrería catalana*, Madrid, 1915.



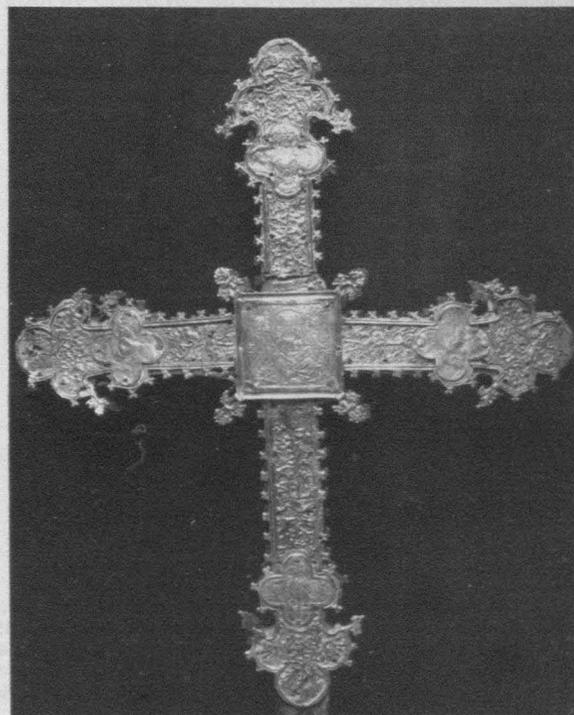
*Fig. 1. Cruz. Anverso. 2.ª mitad siglo XV. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.*



*Fig. 2. Cruz. Reverso. 2.ª mitad siglo XV. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.*



*Fig. 3. Cruz. Anverso. 2.ª mitad siglo XV. Astorga. Museo del Camino.*



*Fig. 4. Cruz. Reverso. 2.ª mitad siglo XV. Astorga. Museo del Camino.*



Fig. 5. Cruz. Detalle del anverso. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.



Fig. 6. Cruz. Detalle del anverso. Astorga. Museo del Camino.

la conservada en la colección de la Hispanic Society, con punzón de Barcelona y el escudo de armas de la familia Colom<sup>9</sup>, o las cruces de Lanzuela y Valdeconejos (Teruel)<sup>10</sup>.

Esta forma flordelisada aparece además en le Corona de Castilla, en época del gótico tardío, pues como sucede en pintura o escultura, se vive una patente internacionalidad del estilo<sup>11</sup>. Incluso, los extremos flordelisados y las disposiciones góticas predominaron hasta el siglo XVIII<sup>12</sup>. Los brazos están surcados en toda su amplitud por una labor repujada de estilizadas hojas de parrá y granos de uva, sobre fondo granulado, que alude, evidentemente, al tema eucarístico. Este modo de cubrir las superficies, común a la cruz anterior, reemplaza a los variados modelos vegetales de fluidas hojas en espiral, usadas durante el siglo XIV. En opinión de A.M. Johnson<sup>13</sup>, los motivos decorativos en seda damasquinada y en otros ricos materiales de la época, pudieron sugerir al platero la colocación de modelos en relieve o ligeramente grabados sobre fondos trabajados a buril o punzón.

En el travesañ horizontal de la cruz de Madrid, a ambos lados del crucero se sitúan las figuras, en relieve, de los apóstoles, bajo sendos doseletes. A la derecha reconocemos a San Pedro, San Pablo y San Juan, y, a la izquierda Santiago con su atavío de peregrino. Son figuras de cánón corto, cabezas voluminosas y rostros de facciones bastante vulgares. Generalmente van vestidos con túnica que cae en plegados verticales y manto que se recoge en un costado. Recuerdan algunas de las esculturas de profetas y apóstoles insertas en los programas de las fachadas de catedrales como la de Castellón de Ampurias o Tarragona. Las placas esmaltadas, en número de cinco, incluyen los signos de los Evangelistas, en forma cuadrilobulada y la Virgen en Majestad, en placa cuadrada central. Realizadas en plata con esmalte traslúcido, adoptan, en más o menos medida, la gama cromática característica de la Escuela Sienesa: «el azul intenso de los fondos; el verde misterioso y vibrante como la esmeralda; el amarillo oro, necesidad espiritual y exaltación mística; el violeta litúrgico; el marrón y el azul del cielo»<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> A.M. JOHNSON: *Hispanic Silverwork*, New York, 1944, R. 3013, pp. 158-163. «Gold and Silverwork», en *The Hispanic Society of America Handbook*, Museum and Library Collections, New York, 1938, p. 190.

<sup>10</sup> C. ESTERAS MARTÍN: *Orfebrería de Teruel y su provincia, siglos XIII al XX*, Teruel, 1980, p. 137, cat. 10 y p. 140, cat. 11.

<sup>11</sup> J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Catálogo de Platería, M.A.N.*, Madrid, 1982, pp. 17-18. De esta tipología de brazos de flor de lis son generalmente las cruces hechas en la provincia de Burgos, en el siglo XV; ver M.Ch. ROSS, «Two Spanish processional crosses», *The Arte Quarterly*, vol. IV, n.º 2, spring, 1941, p. 185.

<sup>12</sup> J. GUDIOL I CUNILL: *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, 2 vols., Vic, 1933, P. 685.

<sup>13</sup> A.M. JOHNSON: Op. cit., p. 40.

<sup>14</sup> B. BINI: «Sono Senesi gli Smalti del Busto Reliquiario di San Donato ad Arezzo», *Antichita Viva*, XVIII, 1, 1979, p. 41.

En el brazo superior, el águila de San Juan con la filacteria entre sus patas se reserva en fondo azul moteado. En la base y en el lado izquierdo, una ramaje verde sirve de ambientación. A la izquierda, el león de San Marcos, asimismo con la filacteria entre sus patas, reserva su cuerpo excepto las alas esmaltadas en marrón dorado y violeta. Sobre el fondo azul, destaca una decoración de red de rombos con motivo central, y completan el colorido unos toques de verde. A la derecha, el toro de San Lucas presenta la misma distribución de colores y fondo que el anterior. El cuarto símbolo, el ángel de San Mateo, ocupa el medallón del brazo inferior. Sobre similar fondo azul, aparece arrodillado con la filacteria entre sus manos. El rostro se reserva, rodeado de un nimbo y envuelto en un cabello ondulado de aspecto sumamente decorativo. Viste túnica de color violeta con cuello y puños en amarillo dorado, en tanto que sus alas dejan ver distintas tonalidades de verde.

La placa central, cuadrada, la ocupa la Virgen en Majestad, sentada sobre un trono sin respaldo, con el Niño en su brazo izquierdo, en tanto que con la mano derecha le ofrece una flor. Viste túnica azul y manto de color violeta, mientras que el rostro así como la figura del Niño se reservan. El fondo en que se recorta el asiento destaca en un intenso color verde, decorado a base de una especie de flores cruciformes dispuestas al tresbolillo. Sobre el azul del cielo se recortan unas torres cupuladas en reserva y una pequeña construcción almenada en marrón. A ambos lados, bajo sendas arquerías, dos ángeles músicos la acompañan. El de la izquierda, ataviado con túnica morada y calzas amarillas, mientras que el de la derecha viste de azul oscuro.

El dibujo es de gran ingenuidad, simplicidad de trazos y algo torpe en determinados aspectos. Sus líneas, a veces, están tratadas según la técnica del niello, rellenas con pasta negra. Algunos caracteres llevan a considerar las placas fruto de un taller (artista) abierto a las más dispares influencias de su tiempo. El tratamiento de los cabellos, en melena corta, sin flequillo, terminada en línea recta en su borde inferior que inicia la tendencia a ahuecarse, responde a una moda aparecida poco antes de 1380 que tuvo gran aceptación en los últimos años del siglo XIV y primeros del XV, con el ensanche inferior más acentuado<sup>15</sup>. Solo alguna figura mantiene el cabello rizado según la moda del siglo XIII que perduró en el XIV.

Asimismo es muy interesante la interpretación del trono sobre el que aparece sentada la Virgen. No se trata de un trono de respaldo alto como es tradicional en el arte sienés y habitual en el esquema compositivo de la «Maestà». Simplemente es un banco sin brazos y sin dospel dentro de la tradición nórdica, tal como puede evidenciarse en monedas y sellos del período otoniano, se-



Fig. 7. Cruz. Detalle del reverso. Astorga. Museo del Camino.

gún apunta Lipinsky a propósito de la Virgen en la «Croce degli Orsini»<sup>16</sup>. El mismo tipo de trono ocupa la figura de Cristo Rey en el reverso de la cruz procesional de la iglesia de Santa Croce de Bornona<sup>17</sup>. Un modelo similar podemos observar en algunos ejemplos españoles, como la Cruz de Pedro Capellades en la iglesia parroquial de Onteniente o la Cruz de la Colegiata de Xátiva, atribuida a Pere Berneç.

La Cruz del Museo del Camino (Astorga) procedente de Santa Marina del Rey, fue adquirida por el museo en 1969. Mide 88 cms. de alto total, asentada sobre una manzana posterior. Las dimensiones de la cruz propiamente dicha son de 51 cms. de alto por 44 cms. de ancho. De plata en origen sobredorada, su estado de conservación es bastante deficiente. De brazos flordelizados, alterados por cuatro medallones lobulados, está totalmente recubierta con decoración vegetal y adornada con algunas figuras en relieve y placas cinceladas, acopladas mediante remaches. Un orla de cardina bordea completamente sus brazos.

El anverso está presidido por la figura del Crucificado, de tres clavos. Su cabeza, enmarcada por el nimbo, aparece envuelta en larga cabellera, con unos rizos sobre la frente. Su rostro, con poblada barba, partida en

<sup>15</sup> C. BERNIS: «Las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra. Los asuntos, los trajes, la fecha», *Cuadernos de la Alhambra*, n.º 18, 1982, p. 44.

<sup>16</sup> A. LIPINSKY: «La Croce degli Orsini del 1344 e l'Arte Orafa Napoletana. Contributi per la Storia dell'Arte Orafa nel regno di Napoli e Sicilia (U)», *Napoli Nobilissima*, vol. VI, 1967, pp. 129-130.

<sup>17</sup> A. LIPINSKY: «Croci processionali trecentesche a Borbona ed a Sant'Elpidio», *Napoli Nobilissima*, vol. VIII, 1969, p. 26.



Fig. 8. Cruz. Detalle del anverso. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.

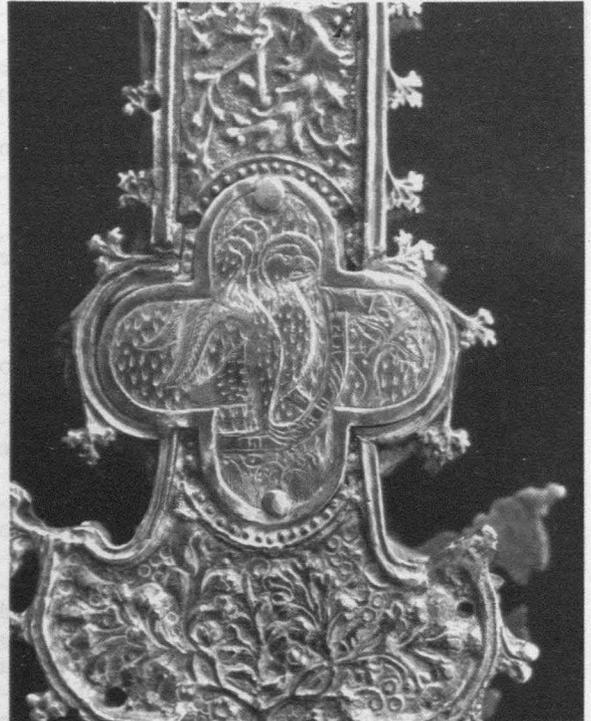


Fig. 9. Cruz. Detalle del reverso. Astorga. Museo del Camino.

dos, nariz recta que se ensancha ostensiblemente en el extremo y boca con cierto rictus de dolor, rebosa serenidad. Su cuerpo de cánon corto y sensible robustez corpórea, disminuye ligeramente el torax hasta llegar a la cintura. El estómago se hunde mientras el vientre se hincha. El perizoma nace por debajo de la cintura, recogiendo los pliegues sobre la cadera derecha en una gran nudo. La rodilla derecha queda practicamente al descubierto, en tanto que la izquierda se cubre tras unos paños que adoptan pliegues en forma de . La pierna derecha apoya fuertemente sobre la otra, lo que obliga a cierta deformación. Los brazos ostensiblemente elevados, muestran una ruptura en el codo que evidencia el añadido de los antebrazos (posible fruto de alguna restauración). Esta tipología de Crucificado responde a lo que A. Franco denomina Crucifijos del «área castellana»<sup>18</sup>, genuina creación propia tras asimilar los caracteres estilísticos del Crucifijo renano y la interpretación de los Crucifijos góticos españoles de la décimo tercera centuria. Fue una tipología de amplio desarrollo en el siglo XIV que se prolongó durante la centuria siguiente e incluso entrado el siglo XVI. La cabeza ligeramente ladeada mira hacia un

punto bajo. En su conjunto denota que el dolor psicológico está expresado por encima del dolor físico, como es habitual en los Crucifijos españoles<sup>19</sup>.

La decoración escultórica se completa con figuras de Apóstoles que aparecen en los brazos, en número de cuatro a cada lado. Solo quedan en total cuatro figurillas y una cabeza, que irían enmarcadas bajo sendos doseletes góticos. Claramente identificable sólo resulta Santiago, con gorro y bastón de peregrino, tal vez otro sea San Pablo, y el tercero (repetido a ambos lados) muestra la postura habitual de San Juan apoyando su cabeza ladeada en la mano derecha. A falta de la posible identidad de las otras figuras, iconográficamente resulta un tanto desconcertante, máxime teniendo en cuenta que San Juan vuelve a repetirse en una placa del extremo. La inclusión de Santiago, como peregrino, sin duda está en función de la importancia que la zona tuvo en el desarrollo del Camino.

Detrás del Crucificado, el cuadro central se prolonga en cuatro bellos florones en los ángulos y sirve de marco a la inserción de una placa con el tema de la Majestad de la Virgen. En la parte superior, un gablete con tres

<sup>18</sup> A. FRANCO: *Escultura Gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia trecentista*, Madrid, 1984, p. 44.

<sup>19</sup> A. FRANCO: «El crucifijo gótico de la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV», *A.E.A.*, n.º 233, Madrid, 1983, p. 230.



Fig. 10. Cruz. Detalle del anverso. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.

arcos la corona. El esquema compositivo, a modo de trípico, incluye en el centro la figura de María, sentada sobre un trono similar a la cruz anterior. La cabeza cubierta con toca, rodeada de nimbo, está ligeramente ladeada. Viste túnica y manto que caen arremolinándose en pliegues en la zona inferior. En su mano derecha sostiene una flor, mientras que la izquierda sirve de asiento al Niño. El fondo está surcado por una cuadrícula aspada. A ambos lados, unos ángeles bajo arquerías, con instrumentos musicales, ascienden por sendas escaleras. La parte superior remata en unas estructuras arquitectónicas. La similitud con la placa de igual tema de la cruz anterior es total, salvo en ligeros detalles como la ausencia de esmalte y la postura de los ángeles que la flanquean.

En el brazo superior, un medallón cuadrilobulado inserta la figura de un ángel de pie. Viste una especie de túnica con mangas hasta el codo y amplísimo cuello<sup>20</sup>. Lleva nimbo que enmarca el cabello en melena corta y lisa y en sus manos una filacteria. El fondo se cubre con una red de rombos.

En el brazo derecho, en medallón cuadrilobulado, la figura de San Juan. De pie, su cuerpo se oculta detrás de amplia túnica y manto, cuyos pliegues se arremolitan abundantemente en la parte inferior. La cabeza, enmarcada en el nimbo, está girada, mirando al Crucificado. El fondo se cubre con red de rombos y a ambos



Fig. 11. Cruz. Detalle del reverso. Astorga. Museo del Camino.

lados sendas flores enmascararán los remaches en su centro.

En el brazo izquierdo, también en medallón cuadrilobulado, la figura de Adán, está descolocada. Con el torso desnudo y larga barba, sale de al sepultura. A la derecha un trozo ha sido reemplazado. El fondo está surcado por red de rombos. La placa ha sido cambiada por la de la Virgen que ahora ocupa su lugar, en el brazo inferior. De pie, con amplísima túnica y manto que le cubre la cabeza, rodeada por el nimbo, gira hacia la izquierda (mirando al Crucificado desde su posición original), expresando su dolor. El fondo, con estrellas y romos, incluye dos flores a los lados.

En el reverso, el crucero lo ocupa la placa con el tema de Cristo en Majestad, mientras en los brazos de distribuyen los símbolos de los Evangelistas. La disposición y la decoración que recorre los fondos es similar al anverso.

La placa central presenta a Cristo marcando el eje de simetría. Está sentado sobre el arco iris, con las piernas cruzadas a la manera musulmana. Con la mano derecha bendice con tres dedos, mientras en la izquierda sujeta la bola del mundo. Su rostro, en forma de pera, está enmarcado por el cabello que cae en melena y por el nimbo crucífero. Su aspecto le emparenta con el de la placa de la cruz de Lanzuela, si bien este último es de tratamiento algo más refinado. El cuerpo que muestra una

<sup>20</sup> Probablemente viste «ropa con capilla», traje propio de los campesinos y pastores, provisto de capuchón, con manga corta. C. BERNIS: «El traje masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV», *B.S.E.E.*, t. LIV, 1950, P. 211.

evidente desproporción entre la parte superior y la inferior está envuelto en una túnica, con ancha orla decorada en el cuello y un manto que cae cubriendo el hombro izquierdo. A ambos lados surgen dos ángeles portando candelabros con pie, manzana, barreño para recoger la cera y pincho para el cirio. El fondo está surcado por una red de rombos estrellada.

Llama particularmente la atención la postura de Cristo, reflejo, sin duda, del grado de impregnación que la cultura cristiana evidencia de la islámica, en especial en la Castilla de la segunda mitad del siglo XV. Sobradamente conocida es la descripción que Tetzl, acompañante del barón de Rosmihal en su viaje por España<sup>21</sup>, hace cuando al narrar la audiencia en Segovia dice que encuentran al rey «sentado en tierra sobre tapices a la usanza morisca». Más adelante, al referirse a una nueva audiencia en Olmedo, explica que el rey «come, bebe, se viste y ora a la usanza morisca y es enemigo de los cristianos» y que «él y la reina estaban sentados juntos en tierra...».

Como dice Lampérez<sup>22</sup>, la vida social de los reyes de Castilla y la de sus próceres y caballeros, aparece desde muy antiguo, infiltrada de mahometismo. Desde el lenguaje, las costumbres y la indumentaria, hasta el uso de tapices y de vajillas mudéjares, no sólo en mesas humildes, sino empleadas por los mismos reyes, según consta por el encargo hecho a Manises, en 1454, por la reina de Aragón Doña María, esposa de Alfonso V, de una vajilla morisca «para su uso y servicio». Los muebles mudéjares debieron también abundar en las casas españolas.

Ya a fines del siglo XIII y en el XIV, casi todas las vestiduras de reyes, príncipes y magnates eran de fabricación hispano-musulmana o mudéjar. La reina Isabel se engalanaba con prendas islámicas; Felipe el Hermoso, el Duque de Alba y otros se vestían a la morisca, para ver correr toros en la plaza del mercado, y los inventarios de la reina católica describen muebles, tocas, ropas interiores y exteriores, etc., vinculadas al mundo mudéjar<sup>23</sup>.

Sin embargo, no hay que olvidar que la influencia fue mutua y, por ejemplo, los años iniciales del reino de Granada se desarrollaron bajo fuertes influjos castellanos. Como afirma Ibn Saïd «los sultanes y las tropas suelen adoptar los trajes de los cristianos sus vecinos: sus ar-

mas son iguales y lo mismo sus capas, tanto las de esclavos como las otras». En el siglo XIV Ibn al-Jatib escribe «los vestidos de los andaluces eran antiguamente (o sea en los comienzos de la dinastía nazarí) como los de sus vecinos y émulos los cristianos»<sup>24</sup>. Las interferencias entre las modas cristiana y musulmana son evidentes. Si bien es cierta la persistencia de la manera de vestir musulmana en el seno de las comunidades mudéjares de Castilla, también se introducen algunas modificaciones debidas a la moda cristiana<sup>25</sup>.

El influjo islámico en la platería de la época se deja sentir en las decoraciones de los fondos, donde motivos geométricos, como la red de rombos tienen un desarrollo especial. Sin embargo, representaciones como ésta no son muy frecuentes, de ahí que le hayamos dedicado una atención especial<sup>26</sup>.

En el medallón del brazo superior, un ángel se precipita en violento escorzo, llevando una gran corona en sus manos<sup>27</sup>. Probablemente su lugar original sería el mismo emplazamiento, pero en el anverso, mientras que el ángel con la filacteria formaría parte como símbolo de San Mateo, del Tetramorfos del reverso. En el brazo inferior, el águila de San Juan, con enormes alas muy decorativas y filacteria entre sus patas; en el brazo derecho, el león de San Marcos, asimismo con filacteria entre sus patas, y, en el brazo izquierdo, el toro de San Lucas, también con filacteria.

Presentan modelos muy similares a los de las placas de la cruz del Instituto Valencia de Don Juan. Así pues, nos encontramos ante dos cruces (una incompleta), prácticamente exactas, con muy ligeras variantes en algunos detalles y con la existencia de esmaltes en una, mientras la otra no conserva restos que permitan suponer un esmaltado original.

La tipología de ambas cruces, de brazos flordelisados, cuadrifolios en los ensanches, con placas esmaltadas o cinceladas, contorno decorado por un fleco de cardinas, crucero cuadrado, fondo surcado por hojas de parra, inclusión de figuras en altorrelieve, brazos recorridos por una hilera perlada de gusto trecentista, pequeñas matas de hierbas sin hojas, es característica de las obras barcelonesas.

Su proximidad con la cruz de la Hispanic Society, las de Cuencabuena y Valdeconejos, de la segunda mitad del

21 J. GARCÍA MERCADAL: «Viaje del Noble bohemio León de Rosmihal de Blatna por España y Portugal, hecho del año 1465 a 1467», en *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, Madrid, 1952, p. 297-298.

22 V. LAMPÉREZ Y ROMEA: «El mudéjarismo en la vida social española de los siglos XIV, XV y XVI», *Toledo*, 1916, pp. 1-4.

23 L. TORRES BALBAS: «El ambiente mudéjar en torno a la Reina Católica y el Arte Hispanomusulmán en Hispania y Berbería durante su reinado», en *Curso de Conferencias sobre política africana de los Reyes Católicos*, t. II, Madrid, 1951, pp. 117-118; ver también E. CAMPS CAZORLA: «Lo morisco en el arte de los Reyes Católicos», *Rev. Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. 57, 1951, n.º 3, p. 623-636; C. BERNIS: «Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo XV y principios del XV», *B.R.A.H.*, CXLIV, Madrid, 1959, pp. 199-226.

24 E.G. GARCÍA GÓMEZ: *Cinco poetas musulmanes*, Madrid, 1959, p. 176.

25 R. ARIE: «Le costume des musulmans de Castilla au XIIIe siècle d'après les miniatures du Libro del Ajedrez», *Melanges de la Casa de Velázquez*, 1966, t. II, pp. 59-66; ver también L. TORRES BALBAS: «Miniaturas medievales españolas de influjo islámico», *Al-Andalus*, vol. XV, 1950, p. 191-202.

26 J.F. ESTEBAN LORENTE: «Huellas mudéjares en la platería española del Gótico y Renacimiento», *I Simposio Internacional de Mudéjarismo*, Teruel, 1975, Madrid-Teruel, 1981, pp. 151-153, después de analizar algunos ejemplos concluye diciendo «por estos pocos ejemplos conocidos se puede apreciar lo escasa que es la participación de la ornamentación islámica o mudéjar en la orfebrería gótica española».

27 La postura es frecuente en la pintura española de la segunda mitad del siglo XV en obras como el «Nacimiento» del Museo Diocesano de Salamanca, de Fernando Gallego o «El anuncio a los pastores» del Retablo de la Bañeza de Nicolás Francés en el Museo del Prado.

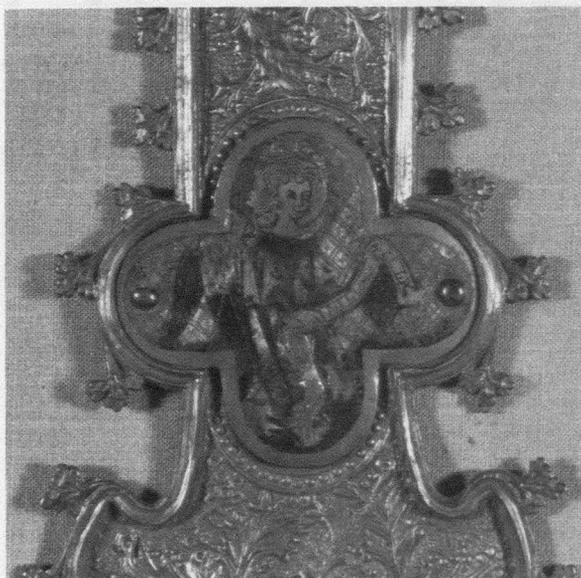


Fig. 12. Cruz. Detalle del anverso. Madrid. Instituto Valencia de D. Juan.

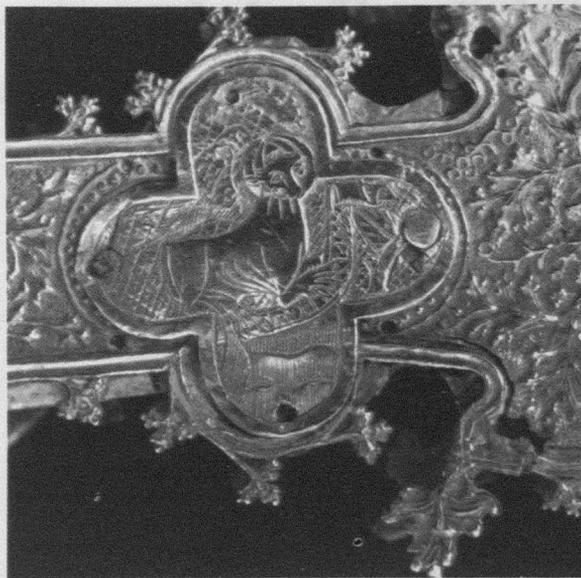


Fig. 13. Cruz. Detalle del reverso. Astorga. Museo del Camino.

siglo XV, es evidente. Algunas de las figuras aparecen también flanqueadas por las características rosetas del taller de Morella. Sin embargo, dada la difusión del modelo, como se ha señalado anteriormente, existe una serie de elementos que podrían hacer pensar en la producción castellana de la segunda mitad del siglo XV. El mismo origen de la cruz del Museo de Astorga, procedente de la parroquia de Santa Marina del Rey (León), hace suponer el encargo a un taller próximo; la figura del Crucificado responde, como se ha visto, al tipo de crucifijo doloroso del área castellana. La inclusión, entre las figurillas de los brazos, del apostol Santiago, con su atavío de peregrino, estaría plenamente justificada en una zona que jugó un papel tan importante en el Camino de peregrinación. Por otra parte, el trabajo de las placas y la calidad de sus esmaltes es inferior al de las cruces barcelonesas<sup>28</sup>.

Los modelos para sus figuras habría que establecerlos dentro de la corriente internacional, con cierta influencia de la miniatura francesa (de los continuadores de J. Pucelle), y un tratamiento muy alejado de la delicadeza con que se interpretan los modelos italianos en los esmaltes catalanes. Los símbolos de los Evangelistas muestran numerosos puntos de contacto con cruces burgalesas, como la Requena<sup>29</sup> o la del Museo Arqueológico Nacional. La interpretación de la «Maiestas» responde al más puro ambiente mudéjar que, aun siendo un fenómeno general como se ha visto, domina Castilla, especialmente en el último cuarto de siglo XV. La falta de punzón, a pesar de la obligatoriedad de marcar las piezas, dictada en las Cortes de Madrid de 1435, bajo Juan II<sup>30</sup>, dificulta, como es obvio, una catalogación precisa.

<sup>28</sup> La posibilidad de que placas y soporte no se correspondan como se había pensado respecto a la cruz del Instituto de Valencia de Don Juan, parece desvanecerse al compararla con la de Santa Marina del Rey y ver su similitud.

<sup>29</sup> J.C. BRASAS EGIDO: *La platería palentina*, Palencia, 1982, p. 24, la sitúa hacia 1490; C.M. SANCHEZ SERRANO: «Cruz procesional de Requena de Campos», *B.S.E.A.A.*, Valladolid, 1935-36, pp. 79-82.

<sup>30</sup> J.M. CRUZ VALDOVINOS: «Platería», en *Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España*, Madrid, 1982, p. 73.