

ESTRUCTURA Y EVOLUCIÓN FORMAL EN LAS CRUCES PARROQUIALES VALENCIANAS (SIGLOS XIV-XX)

FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ¹

Departament d'Història de l'Art. Universitat de València

Abstract: Valencian silverware is gradually becoming better known although its formal study began much earlier in other parts of Spain. This article, along with another one about its iconography, already published, concludes the global study of Valencian processional crosses. This paper analyses the structure and formal evolution of this liturgical object from the 14th century to the 20th century, focusing on its principal works and the most prominent artists –Pere Capellades, Bernat Joan Cetina, Joan Calderón, Lluís Perales, etc.– and it also emphasizes the importance of the silversmith Simó de Toledo, who, in the 17th century, created a type of cross, whose echo we can even see today in the 20th century.

Key words: Silverware / processional cross / formal evolution / goldsmiths / Valencian Art.

Resumen: La platería valenciana se va conociendo poco a poco a pesar de que su estudio formalista ha empezado con posterioridad a otras tierras de España. El presente artículo, junto con otro dedicado a su iconografía ya publicado, quiere culminar el estudio global de las cruces procesionales valencianas. En él se analiza la estructura y la evolución formal de este objeto litúrgico desde el siglo XIV hasta el siglo XX, destacando sus obras y autores más importantes –Pere Capellades, Bernat Joan Cetina, Joan Calderón, Lluís Perales, etc.– y se subraya la importancia del platero Simó de Toledo, que, en el siglo XVII, creó una tipología de cruz, cuyos ecos advertimos incluso en el siglo XX.

Palabras clave: Platería / cruz procesional / evolución formal / orfebres / arte valenciano.

La platería valenciana se va conociendo poco a poco a pesar de que su estudio formalista se inició con posterioridad a otros focos españoles.² No hace mucho escribimos dos trabajos sobre las custodias valencianas, uno dedicado a la evolución de su tipología³ y el otro a su lenguaje icónico.⁴ Tiempo después, estudiamos, según los mismos criterios, la iconografía de las cruces procesionales valencianas,⁵ insistiendo en el significado de la cruz así como en sus imágenes conceptuales y narrativas. El escrito que ahora abor-

damos, completa esta última investigación al examinar exhaustivamente el desarrollo tipológico de la cruz parroquial valenciana desde el siglo XIV, centuria donde se sitúan los primeros ejemplares conocidos, hasta finales del siglo XX. Con él tendremos una panorámica muy completa de las dos piezas más importantes del ajuar litúrgico. Analizaremos los caracteres formales y decorativos propios de los guiones valencianos, al mismo tiempo que su relación con otros de los distintos centros plateros de la monarquía espa-

¹ Fecha de recepción: 25-6-2012 / Fecha de aceptación: 5-7-2012

² El autor agradece a los distintos párrocos de las iglesias visitadas su amabilidad y atención, especialmente a Joan Carles Alemany Vicens por abrirnos puertas, así como a Núria de Dalmases, de la Universitat de Barcelona, Joan Gavara, Enrique López, Amelia López-Yarto, del CSIC, y Mateu Rodrigo, de la Universitat de València, que hicieron importantes sugerencias para mejorar este escrito.

³ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "Las custodias valencianas: análisis de una tipología". En: RIVAS CARMONA, J. (coord.). *Estudios de Platería. San Eloy 2010*. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pp. 195-220.

⁴ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "La iconografía en las custodias valencianas (siglos XVI-XX)". En: GARCÍA MAHÍQUES, R.; ZURIAGA SENENT, V. F. (eds). *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, vol. I. pp. 459-479.

⁵ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (siglos XIV-XX)". *Laboratorio de Arte*, 2012, nº 25, pp. 47-74.

ñaola peninsular, dando una visión de conjunto lo más clara posible.

Con referencia a las cruces valencianas, se han publicado diversos trabajos desde principios del siglo XX hasta nuestros días, así como otros en los que, de modo general, también las tratan al referirse a la platería valenciana⁶ o a determinados centros obradores.⁷ Del mismo modo, muchas de ellas han figurado en exposiciones temporales y se les ha dedicado su correspondiente ficha en el catálogo⁸. No obstante, como ya se ha dicho, la labor de conjunto está por hacer, pues los estudios publicados van referidos, más bien, a piezas sueltas o a las que corresponden a determinados obradores locales, como el de Morella, pero no al estudio general de la tipología.

Uno de los primeros estudios referidos a cruces en sí es el del erudito canónigo valenciano Sanchis Sivera sobre la de Ontinyent, donde la describe y edita su contrato con Pere Capellades, platero de la ciudad de Valencia.⁹ Unos años más tarde, Elías Tormo, insistía sobre esta pieza así como sobre la cruz de Xàtiva, comparándolas y analizando su iconografía y esmaltes, al mismo tiempo que atri-

buía la de Xàtiva al famoso Pere Bernés, platero-esmaltador del rey Pedro el Ceremonioso,¹⁰ atribución puesta en duda no hace mucho.¹¹ El mismo año en que Tormo dio a conocer su investigación, otro artículo, esta vez de Pérez Martín referente a la retocada cruz de Xèrica, era publicado.¹² En la siguiente década, Carlos Sarthou editó su trabajo sobre las cruces parroquiales castellonenses¹³ y se publicó el documentado estudio de mosén Betí sobre las cruces de Sant Mateu y Linares de Mora.¹⁴ Habrían de pasar muchos años más hasta otro trabajo monográfico de una cruz valenciana viera la luz: Antonio Torregrosa Beneyto, documentó la cruz de la Parroquial de Agost, obra del platero catedralicio valenciano Gaspar Lleó.¹⁵ Tiempo después Núria de Dalmaes escribía sobre la restauración, que previamente había dirigido, de la cruz de Sant Mateu,¹⁶ y, en la misma revista, Lourdes de Sanjosé su trabajo sobre las cruces de Vilafranca y Coratxar.¹⁷ Recientemente ha sido Olucha quien ha editado un artículo sobre la cruz barroca de Vinaròs, donde transcribe el contrato con Simó de Toledo, platero del reino de Valencia.¹⁸ Al margen de estas obras monográficas, numerosas publicaciones más o menos gene-

⁶ IGUAL ÚBEDA, A. *El gremio de plateros (Ensayo de una historia de la platería valenciana)*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1956 y COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "La platería en Valencia durante los siglos XVII y XVIII". En: GARÍN LLOMBART, F.; PONS ALÓS, V. (com.) *La Gloria del Barroco*. (Catálogo de Exposición). Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 114-137.

⁷ MILIÁN BOIX, Manuel. "Exposición Morellana de Arte". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura = BSCC*, 1929, Tomo X, pp. 3-10, 127-147, 345-349; *BSCC*, 1930, Tomo XI, pp. 41-61, 108-111, 226-243, 345-353; *BSCC*, 1931, Tomo XII, pp. 235-243; *BSCC*, 1932, Tomo XIII, pp. 145-152; MILIÁN BOIX, Manuel. "El punzón de orfebrería de Morella (1320-1910)". En: *Martínez Ferrando, archivero. Miscelánea de Estudios dedicados a su memoria*. Madrid: Asociación Nacional de Bibliotecarios, Archiveros y Arqueólogos, 1968, pp. 351-399 y DALMASES Y BALAÑA, Núria de. "Aproximación a la orfebrería morellana". En: SANJOSÉ LLONGUERAS, L. DE (coor.) *La memòria daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*. (Catálogo de Exposición). Valencia: Fundación Blasco de Alagón, 2003, pp. 116-139.

⁸ Indicaremos esta bibliografía en nota cuando nos refiramos a obras concretas.

⁹ SANCHIS SIVERA, José. "Orfebrería valenciana en el siglo XIV. La cruz procesional de Onteniente". *Almanaque de Las Provincias*, 1910, pp. 135-140.

¹⁰ TORMO, Elías. "Orfebrería valenciana de fines del siglo XVI (Las Cruces procesionales de Játiva y Onteniente)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1920. Año XXVIII, pp. 193-204.

¹¹ GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. "Cruz mayor de la colegiata de Xàtiva". En: GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.; PONS ALÓS, V. (com.). *El Hogar de los Borja*. (Catálogo de Exposición). Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, pp. 262-263 Ficha 24. Este autor lo atribuye a un tal *mestre Julià*, por una inscripción en la filacteria del ángel que anuncia a María.

¹² PÉREZ MARTÍN, J. M. "Cruz parroquial de Xèrica". *Archivo de Arte Valenciano = AAV*, 1920, n° VI, pp. 23-31.

¹³ SARTHOU CARRERES, Carlos. "De orfebrería religiosa castellonense. Las cruces parroquiales". *BSCC*, 1924, tomo V, pp. 140-146.

¹⁴ BETÍ BONFILL, Manuel. *Las cruces de San Mateu y Linares de Mora*. Castelló, Sociedad Castellonense de Cultura, 1927.

¹⁵ TORREGROSA BENEYTO, Antonio. "Orfebrería de San Pedro Apóstol: la cruz y la lámpara de plata". *Moros y Cristianos*, Agost 1995, s/p.

¹⁶ DALMASES Y BALAÑA, Núria de. "A la llum d'una restauració: la creu procesional de l'arxiprestal de Sant Mateu del Maestrat". *BSCC*, 2003, Tomo LXXIX, pp. 137-165.

¹⁷ SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes de. "Les creus processionals majors de Vilafranca i Coratxar i la custòdia procesional de Tronchón". *BSCC*, 2003, Tomo LXXIX, pp. 167-198.

¹⁸ OLUCHA MONTINS, Ferran. "El contracte per a fer la creu procesional de Vinaròs". *Fonoll*, 2010, n° 7, pp. 9-11. Debido a los errores de impresión que figuran en este artículo, su autor, amablemente, nos mandó el manuscrito del mismo con las notas a pie de página correspondientes.

rales se han referido a cruces procesionales valencianas. Así, desde la *Geografía General del Reino de Valencia*¹⁹ hasta las historias generales del Arte Valenciano,²⁰ encontramos referencias, más o menos completas, a la pieza más importante del ajuar litúrgico.

Como ya se sabe, la cruz procesional es el guión de la Parroquia, comunidad o cofradía bajo el que se amparan los fieles.²¹ Preside las ceremonias más importantes y encabeza procesiones, entierros así como las diversas celebraciones en que participa la comunidad a la que representa. Hay que destacar que a lo largo de los siglos, en el reino de Valencia, se utiliza el esquema latino, un tipo que, debido a su versatilidad, se adapta a las diferentes formas, ornamentos y modas. Al igual que las custodias –en forma de retablo, templete, torre o sol– las cruces cambian de tipología, aunque mantienen la estructura de cruz latina. Las formas y decoraciones evolucionan a lo largo de las centurias, pero todas siguen las de las distintas artes: arquitectura, escultura, pintura, cerámica, mobiliario, tejidos, etc. como sucede en el resto de la monarquía. Así, encontramos cruces flordelisadas y estrelladas, principalmente en las centurias medievales, mixtilíneas y “de cueros enrollados” en la segunda mitad del quinientos, barrocas y rococó en los siglos XVII y XVIII, etc. No obstante, hay que precisar que, en el reino de Valencia, los plateros no labran cruces abalaustradas en el siglo XVI, tipología que tanta fortuna tuvo en el reinos de Castilla y Navarra. De este modelo –surgido en Burgos en el quinientos con el trabajo de los plateros Juan de Horna, Francisco de Vivar y Miguel de Espinosa²² solo tenemos un ejemplo en la ciu-

dad de Valencia: la de la iglesia de Santa Cruz, que es obra extremeña, como se expuso hace tiempo,²³ aunque pudiera haber alguna más, que desconocemos. Antes de la Guerra Civil, la Iglesia Parroquial de San Miguel de Catarroja (Valencia) conservaba otra cruz procesional abalaustrada, ajena por sus formas al medio valenciano. Esta, conocida por fotografía²⁴ y seguramente de plata blanca, mostraba también nudo arquitectónico de dos cuerpos. Actualmente no está en este templo, que perdió la mayoría de su ajuar litúrgico en la Guerra Civil.

Las cruces valencianas, como muchas otras de distintos lugares, tienen normalmente un alma de madera sobre la que se adhieren las chapas de plata, blanca o dorada, mediante clavos, aunque en algunas del siglo XX, como la de San Pascual de Valencia, tienen una estructura de hierro. La mayoría de las medievales presentan esmaltes o muestran signos de haberlos tenido. Suele ser el llamado “esmalte italiano” o transparente –de origen sienés–. En el siglo XVII son los esmaltes ovales los que están en el árbol de la cruz.

Las cruces flordelisadas (siglos XIV-XVI)

La mayoría de las cruces valencianas de los siglos medievales tienen perfil flordelisado, desde Morella a Gandía, y, como sabemos, se labran principalmente en los dos centros más importantes del reino: Valencia y Morella. La presencia de otros obradores, excepto Sant Mateu, no está del todo probada, aunque sí que sabemos de la presencia de plateros en Xàtiva de lo contrario no se explica que Jaime II conceda a la villa el privilegio de la

¹⁹ CARRERES CANDI, Francisco. *Geografía General del Reino de Valencia*. 5 volúmenes, Barcelona, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, [s. f.].

²⁰ DALMASES, Núria de. “Orfebrería medieval: introducció al seu estudi”. En: LLOBREGAT, E.; YVARS, J. F. (eds.) *Història de l'art al País Valencià*. València, Tres i Quatre, 1986, vol. I. pp. 241-264; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón. “Artes industriales y suntuarias. La Orfebrería”. En: AGUILERA CERNI, V. (dir.) *Historia del Arte Valenciano. La Edad Media: El Gótico*. Valencia, Consorci d'editors valencians, 1988, vol. 2, pp. 322-342; RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón. “Artes industriales y suntuarias. La Orfebrería”. En: AGUILERA CERNI, V. (dir.) *Historia del Arte Valenciano. El Renacimiento*. Valencia, Consorci d'editors valencians, 1987, vol. 3, pp. 340-357 y GIL CABRERA, José Luis. “Artes industriales y suntuarias (La Orfebrería)”. En: AGUILERA CERNI, V. (dir.) *Historia del Arte Valenciano. Del Manierismo al Arte Moderno*. Valencia, Consorci d'editors valencians, 1989, vol. 4, pp. 210-223 y 378-383.

²¹ GUDIOL I CUNILL, Josep. “Les creus d'argenteria a Catalunya”. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 1920, vol. VI, p. 328.

²² BARRÓN GARCÍA, Aurelio A. *La época dorada de la platería burgalesa. 1400-1600*. Salamanca, Diputación Provincial de Burgos y Junta de Castilla-León, 1998, vol. I, pp. 207-208 y vol. II pp. 93-95 y 132-136. Véase también del mismo autor “Los plateros Juan de Horna”. *Boletín de la Institución Fernán González*, 1994, nº 208, pp. 17-38.

²³ COTS MORATÓ, Francisco de Paula; LÓPEZ CATALÁ, Enrique. “La platería en la iglesia parroquial de Santa Cruz de Valencia”. En: RIVAS CARMONA, J. (coor.) *Estudios de Platería. San Eloy 2005*. Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 112-115.

²⁴ SARTHOU CARRERES, Carlos (En colaboración con MARTÍNEZ ALOY, José). *Provincia de Valencia*. En: CARRERES CANDI, Francisco. *Geografía General del Reino de Valencia*. Barcelona, Establecimiento Editorial de Alberto Martín, [s. f.]. Tomo II, p. 905. La conozco gracias a Enrique López Catalá.

marca en 1310.²⁵ Las cruces flordelisadas son las más abundantes en estas tierras y muestran gran relación con las de los obradores catalanes aunque ostentan características formales y decorativas propias. A diferencia de Cataluña, donde perviven hasta bien entrado el seiscientos, en Valencia su vigencia es más reducida, pues suelen ser ya extrañas en el quinientos a excepción de algunas como las de Coves de Vinromà y el *revival* del Salvador de Burriana del último cuarto del ochocientos. La cruz flordelisada tiene su origen en el siglo XIII a *l'entorn de l'eclosió del gòtic radiant*²⁶ y fue difundida muy probablemente a partir de modelos franceses desaparecidos. Aunque su esquema no cambia, estas cruces evolucionan hacia una forma más estilizada.²⁷ Veamos las piezas en sus respectivos obradores.

A) Obrador de Valencia. Este es el más importante del reino en tiempos medievales. Existen abundantes noticias de trabajos en plata y de obras labradas aquí. Sabemos que el 2 de enero de 1364 Pere Bernés cobra cierta cantidad por estar haciendo una cruz procesional para la catedral de Valencia.²⁸ A imagen de esta, Pere Capellades realiza, entre 1392 y 1393, la de Ontinyent.²⁹ Unos años antes, en 1389, el mismo Capellades estaba fabricando otra para Xèrica.³⁰ Ya avanzado el cuatrocientos, el 15 de febrero de 1444, el *Consell de Gandia* manda pagar treinta y tres libras a *Lois Campos, argenter, les quals ha de haver de resta de la creu que ha feta e obrada per a la dita vila*.³¹ Todas estas noticias documentales indican que el obrador de Valencia, a tenor de los trabajos que aquí se hicieron –conservados o conocidos por fotografía–, era el más activo e importante del reino. A él pertenecen las cruces que acabamos de

comentar y, posiblemente, la de Linares de Mora (ca. 1400), relacionada con el gótico internacional,³² que se creía procedente del obrador de Sant Mateu.

Una de las piezas más antiguas que quedan del obrador valenciano es la *Cruz procesional de la colegiata de Xàtiva* (ca. 1380), obra de difícil atribución como antes se ha dicho. Cuando se la observa de cerca, da la impresión de que está muy restaurada y no todos los esmaltes son de los mismos años.³³ Tormo, con su ojo atribucionista, la relacionó con Pere Bernés, platero del rey Ceremonioso, autoría que hoy es discutida. No obstante, cabe decir que es pieza de gran calidad y cuidada ornamentación. Es de plata dorada y la realizaron por medio de la fundición, repujado, cincelado y trabajos a buril. Su perfil va rematado por una crestería de hojas y no tiene marca visible. Si que ostenta, sin embargo, el escudo de Xàtiva, prueba de su encargo por los jurados de la ciudad. Destacan las escenas de esmaltes que recubren toda la cruz, esmaltes translúcidos, de los llamados “italianos”, muy relacionados con Siena. La macolla es del tipo arquitectónico y está dividida en dos cuerpos. El inferior tiene ocho ventanales ojivales con pináculos y gabletes. La caña está en relación con las de las cruces procesionales de Ontinyent y Sant Mateu, con ventanas ojivales dispuestas, en ese caso, en dos niveles.

La de Xèrica, muy retocada por las distintas restauraciones y con algunas partes del siglo XVII, presenta el inconveniente, ya planteado por Pérez Martín en 1920, de desconocerse su autor, ya que documentación y obra conservada no están en sintonía. Posiblemente de Capellades sean los esmaltes y las imágenes de los brazos.³⁴ La cruz es

²⁵ VENTURA CONEJERO, Agustí. “El gremi dels argenters de Xàtiva i la custòdia de Corpus de Lope de Salazar”. AAV, 2001, pp. 23-34.

²⁶ DALMASES I BALANÀ, Núria de. “L'orfebreria. L'objecte artístic”. En: DALMASES I BALANÀ, N. de (coord.) *Arts de l'objecte. L'Art Gòtic a Catalunya*. Barcelona, Enciclopèdia Catalana, 2008. p. 68.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia. Guía Histórica y Artística*. Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1909 (ed. facsímil, Valencia, 1990), p. 545.

²⁹ SANCHIS SIVERA, José. “Orfebrería valenciana en el siglo XIV”, *op. cit.*

³⁰ PÉREZ MARTÍN, J. M. “Cruz parroquial de Xèrica”, *op. cit.*, p. 24.

³¹ HERRERO, A. (coord.) *La Seu-Colegiata de Santa María de Gandia*. Asociación *Amics de la Seu*. Gandia, 2002. *Documents per a la seua evolució constructiva i la seua projecció religiosa i social*. Recopilats i transcrits per Maite Framis Montoliu i Vicent Pellicer i Rocher sota la direcció de Ximo Company, vol, II, p. 68, Doc. 34.

³² DALMASES I BALANÀ, Núria de. “El centres de producció”. En: DALMASES I BALANÀ, Núria de (coord.) *Arts de l'objecte. L'Art Gòtic a Catalunya*, *op. cit.*, p. 50.

³³ Agradezco a Núria de Dalmases, de la Universitat de Barcelona, esta observación y otras muchas respecto a la platería medieval valenciana.

³⁴ SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes. “Cruz procesional”. En: JOSÉ I PITARCH, A.; RODRIGUEZ CULEBRAS, R. (com.). *La Luz de las Imágenes*. Segorbe. (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 262-263. Ficha 13.

del tipo latino con expansiones tetralobuladas en los brazos con decoración vegetal. Tanto esta como la anterior y también la de Ontinyent (Fig. 1) están en la misma secuencia de cruces de esmaltes con microesculturas en los brazos. Esta última, conocida por fotografía y desaparecida en 1936, tenía una caña con ventanas ojivales ciegas, nudo arquitectónico exagonal de dos cuerpos sin imágenes y con amplios ventanales separados por pináculos. El perfil flordelisado estaba rematado por una crestería de pequeñas hojas de factura plana. El crucero era cuadrado y los esmaltes estaban repartidos por las distintas partes de la cruz. Las microesculturas –María, Juan, Ángel y Adán saliendo del sepulcro– del anverso se relacionan con las esculturas de la *Cruz de Xàtiva* y otras como la *Cruz de esmaltes* (ca.1350-1360) de la catedral de Girona, atribuida al maestro Bernés. No obstante, la pérdida de muchas obras relacionadas con Pere Bernés, entre ellas, el primer retablo de la catedral de Valencia (comenzado antes de 1365), hacen muy provisionales todas las afirmaciones que pudiéramos hacer.

La *Cruz de la colegiata de Gandia* (1444), obra de Lluís Campos, en cambio, es producto de otra estética donde la microescultura ya no cabe y los esmaltes están concentrados en el crucero y en los tetralóbulos que preceden a las lises que rematan los brazos. También muestra caña con ventanas ojivales y nudo exagonal de dos cuerpos. Mantiene una profusa decoración vegetal en los brazos, flores, crestería y un perlado en el perfil de todos los elementos que la componen.

Si hasta ahora hemos visto cruces con nudo arquitectónico, también existen otras que presentan una macolla esférica seisavada o no, características de este obrador de la ciudad de Valencia. La *Cruz de la Parroquial de El Toro* (último cuarto del XIV), la de Pego (ca. 1400), las de Sueca y Guadassuar, ambas de la primera mitad del XV, están en esta secuencia. La *Cruz gótica de Guadassuar*, de tamaño mediano, muestra la marca de Valencia –VALEN timbrada por la corona real– en varias partes de los brazos. Es de plata dorada y con tosca decoración vegetal repartida por los brazos. El

nudo fue cambiado seguramente cuando se labró la cruz grande del siglo XVI (ca. 1580), ya que presenta cartelas de cueros recortados. Todo el conjunto ha sido restaurado en varias ocasiones lo que ha alterado parte de su estructura. En 1351, el obispo Hug de Fenollet (1348-1356) ordena al rector de Guadassuar la compra, entre otros objetos de una cruz.³⁵ En 1491, en una Visita Pastoral, ya se alude a esta pieza como una *creu mitjansera*.³⁶

Con posterioridad al siglo XV son pocas las cruces flordelisadas que se conocen. Está la de Coves de Vinromà, del segundo tercio del siglo XVI.³⁷ Si bien su traza y perfil son medievales, la decoración participa del lenguaje “a la romana” propio del quinientos. Muestra una macolla arquitectónica de dos cuerpos cuadrados. Los elementos ornamentales están formados por roleos vegetales, flores, frutos. La imaginería también participa del lenguaje italiano del siglo XVI. Esta cruz es un ejemplo de cómo una tipología antigua adopta un lenguaje moderno sin desvirtuar para nada las formas.

B) Obrador de Morella. Núria de Dalmases³⁸ ha sintetizado en tres fases la labor de los obradores de Morella. A una primera corresponden las cruces de Serra d'en Garceran, Vallibona (ambas ca. 1350), Ares del Maestre (ca. 1380) y Todoella (ca. 1380-1400), todas con manzana esférica y perlado en el perímetro de la cruz. Las dos primeras están en relación con la esmaltería valenciana y dentro de la tradición catalana de las cruces flordelisadas. La conexión con Cataluña es mayor en la *Cruz de Ares del Maestre*, pero, en la de Todoella nos encontramos una fuerte vinculación con las labores del círculo valenciano de Pere Capellades. Otras cruces como las de Palanques, Ortells, la de San Miguel del Museu de Castelló y la de Coraxtar (todas ca. 1380-1400) muestran una síntesis “morellana” entre lo catalán y lo valenciano.

La segunda fase sería desde 1394 a 1526 y estaría marcada por las cruces de Traiguera (Fig. 2), Lluçena, Calig, Cuevas de Cañart, etc. La más representativa es la *Cruz mayor de Traiguera* (1415-1419)

³⁵ Archivo Diocesano de Valencia= ADV. Sec. I. Fondo III, Sig. 135/2. *Llibre de Col·lacions, 1350-1359*. Noticia facilitada por J. Enric Mut i Ruiz, cronista de Guadassuar.

³⁶ ADV Visitas Pastorales. 7 de diciembre de 1491. Anotaciones del canónigo Antonio Barberá Sentamans recogidas con anterioridad a 1936, ya que este libro no se conserva en la actualidad. Agradecemos a J. Enric Mut i Ruiz su generosidad al facilitarnos este dato.

³⁷ GIL CABRERA, José Luis. En: GIL SAURA, Y.; ITURAT GARCÍA, J. (com.). *Paisatges Sagrats. La llum de les Imatges. Sant Mateu*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, 2005. pp. 286-287. Ficha 32.

³⁸ DALMASES I BALANÀ, Núria de. “Aproximación a la orfebrería morellana”, *op. cit.*, pp. 116-139.



Fig. 1. Pere Capellades. *Cruz d'Ontinyent*. 1393 (Desaparecida).



Fig. 2. Bernat Santalínea. *Cruz mayor de Traiguera*. 1415-1419. Foto Fundación La Luz de las Imágenes.

obra del maestro Bernat Santalínea (1361-1437), marcada en Morella. Es una pieza flordelisada con expansiones tetralobuladas en los brazos. El crucero es cuadrado y la macolla arquitectónica exagonal de dos cuerpos. En ella se observa la influencia de los polípticos catalanes de fines del XIV y principios del XV y está en sintonía con el retablo mayor de la catedral de Tortosa y la *Custodia-relicario* de Daroca (1384-1386) obra del barcelonés Pere Moragues (1358-1388). Su nudo tuvo mucha influencia posterior en las torres arquitectónicas y en los nudos de la platería barcelonesa de los siglos XV y XVI. Sus esmaltes tienen gran influencia italiana y están relacionados con el círculo valenciano del momento. De Dalmaes atribuye la *Cruz de Lluçena* (ca. 1430) al mismo artífice, Bernat Santalínea, ya que su dependencia de la *Cruz mayor de Traiguera* es notable. Cerraría

la segunda fase Joan Santalínea (1472-1526) con algunas cruces estrelladas que veremos con posterioridad. La tercera fase de la platería morellana está representada por la *Cruz de Ares del Mestre*, de Gaspar Santalínea, que estudiaremos en las piezas renacentistas, ya que no es de perfil flordelisado y está relacionada con el obrador de Zaragoza.

C) Obrador de Sant Mateu. Hasta el momento, la única cruz procesional que la historiografía considera propia de este obrador es la *Cruz dels Comí*, o que también recibe el nombre de *Cruz de Sant Mateu*.³⁹ Fue donada en 1397 por Ramon Comí y su mujer, Elisenda Claver, cuyas efigies y escudo están en la cruz, aunque la marca no ha sido vista. El final del trescientos imprime su carácter formal en la pieza así como las centurias posteriores, debido a distintas restauraciones y "adobos" en el seiscientos y el ochocientos donde se le añaden diversos motivos ornamentales y las perinolas, estas últimas eliminadas en la restauración de 1996-1999.

Es una cruz flordelisada con nudo arquitectónico exagonal de dos cuerpos, característica de los obradores valencianos de la segunda mitad del siglo XIV y primera de la centuria siguiente, manzana que ha hecho plantearse a De Dalmaes si no será un aditamento de la segunda década del siglo XV si se tiene en cuenta la evolución de las cruces morellanas y catalanas que la incorporan durante la mitad de la segunda década del siglo XV y entre 1420 y 1430 respectivamente. La *Cruz de Sant Mateu* utiliza el esmalte, que recubre totalmente sus brazos, así como la microescultura en los remates de los brazos y está relacionada con obras del área catalana como la *Cruz procesional de la catedral de Vic* (1394), obra del platero Joan Carbonell y con la *Cruz de Porreres* (1400) del mallorquín Antoni Oliva.

D) Obrador de Xàtiva. De este obrador sólo conocemos una obra marcada: la *Cruz de Enguera* (ca. 1420).⁴⁰ Es de las llamadas "cruces menores" de

³⁹ Sobre ella las más recientes publicaciones, ambas con bibliografía, son DALMASES I BALANÀ, Núria de. "A la llum..." y GIL CABRERA, José Luis. "Cruz Procesional Mayor de Sant Mateu" En: GIL SAURA, Y.; ITURAT GARCÍA, J. (com.). *Paisatges Sagrats. La llum de les Imatges. Sant Mateu*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, 2005. pp. 282-285. Ficha 31.

⁴⁰ GIL CABRERA, José Luis. "La conservación y restauración de la Cruz Procesional gótica de la parroquia de San Miguel de Enguera". *Enguera. Cruz Procesional Gótica*. Castelló, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1997; GIL CABRERA, José Luis. "Cruz procesional de Enguera". En: GONZÁLEZ BALDOVÍ, M.; PONS ALÓS, V. (com.) *El Hogar de los Borja* (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, 2001, pp. 293-295. GONZÁLEZ BALDOVÍ, Mariano. "Cruz Procesional". En: COMPANYY, X., PONS, V.; ALIAGA, J. (com.). *La llum de les Imatges. Lux Mundi*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 462-463. Ficha 134.

plata blanca y dorada –con elementos de latón fruto de las restauraciones. Antiguamente tenía esmaltes del tipo translúcido, hoy perdidos. Está muy retocada en siglos posteriores a su factura, ya que le faltaba el brazo inferior. Ostenta la marca de la ciudad: dos castillos unidos por una muralla y un portal central en la parte más baja de ella, del que sobresale una señora. Debajo de los castillos está la inscripción XAti. Es de estructura latina, con crucero cuadrado y placas cuadrilobuladas delante de las flores de lis que rematan los brazos. Su forma y decoración tienen mucho que ver con las tipologías catalano-valencianas del siglo XV y, en concreto, con la *Cruz de Pira*, en Tarragona, y la del *Victoria & Albert Museum* de Londres, también con marca de la misma ciudad catalana. La macolla es circular y está decorada con rombos. En ella hay dos escudos: cruz de Santiago y castillo de tres torres. Este último pertenece al comendador Juan Pérez de Castellar, posible comitente de la obra y que tuvo relación con Enguera durante el primer tercio del cuatrocientos.

Las cruces estrelladas (siglos XV y XVI)

Las cruces estrelladas son una evolución de las cruces flordelisadas, forma que ha esquematizado la flor de lis y la ha convertido en una estructura mixtilínea en torno a un círculo central. En el centro obrador de Valencia se introduce hacia mediados del siglo XV, donde encontramos los *Lignum Crucis* de la catedral (1462), obra de Joan Castellnou (1422-1468), y los de las parroquiales de San Martín y San Nicolás. La *Cruz de Bocairant* (ca. 1450), está marcada en Valencia y obedece a este esquema: los brazos, que se organizan en torno a un crucero cuadrado, terminan en disposiciones estrelladas con tetralóbulos que han perdido el esmalte. El nudo, muy estilizado, es una micro arquitectura exagonal de dos pisos sin imágenes. Cruces estrelladas también son la de la Parroquial de Alcublas (último cuarto del siglo XV), marcada en Valencia, que ha perdido placas de esmaltes o piedras que incorporaría en el extremo de los brazos y las antes aludidas de Morella: Catí, Xert, Castell de Cabres, menor de Traiguera, atribuidas al maestro Joan Santalínea (1472-1526) algunas con macolla arquitectónica (Catí) y otras con nudo esférico (Castell de Cabres). Todas ellas están data-

das en el último cuarto del cuatrocientos y representan una variante a tener en cuenta en la evolución de la cruz procesional valenciana.

Las cruces renacentistas y tardorrenacentistas (siglos XVI y XVII)

Las formas y decoraciones italianas penetran en Valencia con bastante prontitud. En 1472 Francesco Pagano y Paolo di San Leocadio pintan los ángeles de la capilla mayor de la seo valentina, datación que la historiografía toma como inicio del Renacimiento en estas tierras. No obstante, hay que recordar que, entre 1492 y 1507, diversos plateros labran el *Retablo Mayor* de la catedral, cuya autoría principal no está aun definida, aunque se atribuye a Bernabo di Tadeo di Pone di Pisa, llamado en Valencia Bernabeu Tadeu, y que finaliza el platero de la seo Bernat Joan Cetina (1497/98 - 1552). Todas estas obras e influencias diversas, pues la ciudad de Valencia es un hervidero de artistas provenientes de muchos lugares de Europa, hace que encontremos obras “a la romana” tempranamente como son el órgano de la seo (1510-1513), las pinturas de los Hernandos (1507-1510), así como el *Cáliz* (ca.1520) de Segorbe.

Pertenecen al quinientos una gran cantidad de cruces procesionales, la mayoría conservadas en las iglesias del reino de Valencia para las que fueron labradas. La variedad de tipologías es muy amplia y los guiones se datan desde 1529 –Cruz de Lliria– a 1615 –Cruz de Alcublas–. En ellas observamos una gran evolución en las formas y ornamentación así como influencias de la platería aragonesa en algunas pocas. En cambio, y al contrario que sucedía en las centurias medievales, escasa influencia hay de Cataluña, pues, en el Principado, perduran las cruces flordelisadas hasta el siglo XVII. Gudiol indica que de todas las cruces del XVI por él estudiadas, sólo dos –la del Seminario de Lleida y la de Poboleda, no tienen forma flordelisada⁴¹. Sin embargo, en Valencia el lenguaje italiano tanto en la estructura como en la decoración cala profunda y tempranamente.

Por el momento, la más antigua de todas es la de Lliria, labrada por Jaume Català en 1529, como indica una inscripción del medallón inferior del reverso. De ello dieron cuenta algunos historiadores en el pasado.⁴² Es un ejemplar del primer renaci-

⁴¹ GUDIOL I CUNILL, Josep. “Les creus d’argenteria a Catalunya”, *op cit.*, p. 372.

⁴² LLORENTE OLIVARES, Teodoro. *Valencia. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*. Valencia, Establecimiento tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Ca. (ed. facsímil, Valencia, 1980), vol. II, p. 530, nota al pie nº 1; TORMO Y MONZÓ, Elías: *Levante (Provincias valencianas y murcianas)*. Madrid, Guías Calpe, 1923, p. 182. Para esta cruz y otras piezas de plata en Lliria véase COTS MORATÓ, Francisco de Paula. “La platería en Lliria”. En: HERMOSILLA PLA, Jorge (dir.) *Lliria. Historia, Geografía y Arte. Nuestro pasado y presente*. Valencia, Universitat de València, 2011, vol. II, pp. 346-354.

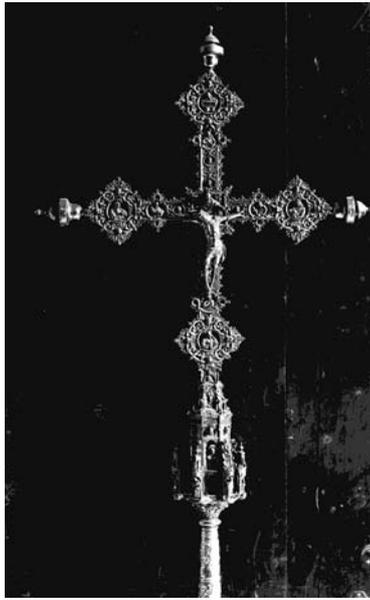


Fig. 3. Bernat Joan Cetina. *Cruz mayor de la catedral de Valencia*. 1547 (Desaparecida). Foto Archivo de la catedral de Valencia.

miento con la caña y el nudo exagonales. El árbol se une a la macolla por un pequeño cuerpo rectangular liso. La manzana, de dos cuerpos, tiene seis hornacinas aveneradas en el primero, donde se alojan imágenes de apóstoles, y otros cuatro nichos vacíos en el segundo. Los brazos terminan en unos florones lobulados cuyo perímetro se entrecruza formando cuatro adornos en forma de perillones calados. Otro florón idéntico, pero colocado al bies, está superpuesto al crucero. Los brazos están adornados de finos *candelieri* en el centro y remata su perímetro una crestería de tornapuntas. En la decoración del árbol es donde advertimos con mayor rotundidad el lenguaje "a la romana". Jaume Catalá es, por el momento, un platero desconocido –a no ser que se trate del comitente–, y de él no tenemos más referencias que las que Llorente proporciona, quien también indica que la cruz pudiera provenir de la valenciana cartuja de *Portacoeli*.⁴³

De segundo tercio del XVI es la *Cruz de Polinyà de Xúquer*, muy retocada en el siglo XVIII. De ca.1750 son la caña y la chapa del cuadrón del reverso, ambas decoradas con rocallas y abanicos rococó. La pequeña cúpula que remata el nudo es también posterior al quinientos, aunque se nos hace difícil precisar la datación, ya que es lisa. La cruz es de plata blanca y presenta nudo exagonal "de templete" de dos cuerpos, árbol con cuadrón en el crucero, perinolas y rayos, estos dos últimos, al igual que el Crucificado y la imagen de san Sebastián son dorados y del siglo XVIII. El nudo tiene hornacinas de medio punto con veneras con decoración de elementos vegetales y florales. Columnas abalaustradas separan unas de otras. Los brazos muestran decoración vegetal cincelada y repujada de *candelieri*, que no incorpora la figura humana, y, al final, se ensanchan en tondos adornados por motivos curvilíneos y vegetales. Los remata una crestería con tornapuntas y pequeños tréboles. Es una cruz temprana del Primer Plateresco. A excepción del Tetramorfo, que está en los tondos de los cuatro brazos del anverso, y del Crucificado y la imagen de san Sebastián en el reverso, no hay más presencia de lo icónico. En ella domina la decoración vegetal y floral que inunda el interior de las hornacinas del nudo, brazos y tondos del reverso.

El 10 de diciembre de 1547, Bernat Joan Cetina acaba la *Cruz Mayor* de la catedral metropolitana de Valencia⁴⁴ (Fig. 3). Era de plata dorada y costó, solo de manos, cuatrocientas cincuenta libras.⁴⁵ A principios del siglo XX todavía se conservaba junto con otra, también procesional, y de ellas da cuenta el canónigo Sanchis Sivera en su documentada monografía sobre la seo.⁴⁶ Desaparecida, como casi todo el tesoro de la catedral que se salvó en 1812, en la Guerra Civil, el Archivo de la catedral guarda su fotografía. Era un guiñón de gran tamaño, con caña circular y nudo arquitectónico exagonal de dos cuerpos, adornados por seis templetos externos con pináculos que alojan figuras de bulto, imágenes que también están en los nichos de los dos cuerpos de la macolla, esta vez separados por pilastras corintias. Otro cuerpo exagonal, a modo de linterna, es el punto donde se encaja la cruz propiamente dicha con el nudo. Es-

⁴³ LLORENTE OLIVARES, Teodoro. *Valencia...*, vol. I. p. 530. Nota a pie de página nº 1.

⁴⁴ *Libre de Memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat e Regne de Valencia (1308-1644)* (Notas e introducción de Salvador Carreres Zacarés). Valencia, Acció Bibliogràfica Valenciana, 1930-1935, vol. II, pp. 858-859.

⁴⁵ "*Libre de Antiquitats*", manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia. (Transcripción y estudio preliminar por José Sanchis Sivera). Valencia, Ed. "Diario de Valencia", col. Textes antics de Valencia, 1926, pp. 153-154.

⁴⁶ SANCHIS SIVERA, José. *La Catedral de Valencia*, op. cit., p. 438.

ta, como la mayoría de las valencianas, es del tipo latino, con terminaciones romboidales –de tipo mixtilíneo– formadas por cuatro motivos curvilíneos entrelazados que unen otras tantas cabecitas aladas de ángeles en cuyo centro hay un tondo que acoge un busto de fundición. Los brazos se interrumpen por cuatro medallones, con motivos curvilíneos arriba y abajo, y otro busto en su interior. Las perinolas son de la primera mitad del siglo XIX, y, seguramente, sustituirían las antiguas por deterioro. El crucero es cuadrado y aloja la figura del Padre Eterno en actitud declamatoria mientras que el Crucificado tiene una traza esquemática que le da un carácter gotizante. La *Cruz de la catedral* era un ejemplar precioso de plata dorada y esmaltes del que no hemos visto parangón en el reino aparte de la de Castelló. Sin embargo sí tiene muchas similitudes con la cruz que Jerónimo de la Mata (1539-1572) labra en 1548 para la iglesia de San Pedro de la Rúa o de los Francos de Calatayud, su ciudad natal. La aragonesa debía hacerse conforme a la *Cruz del monasterio de Veruela*, hoy desaparecida, realizada seguramente entre 1539 y 1560, época del abad Lupo Marco.⁴⁷ La Cruz de Bernat Joan Cetina y la de Jerónimo de la Mata tienen muchas similitudes en el árbol, pero ninguna en la manzana. No extraña la relación de la Platería de Valencia y la de Zaragoza, pues muchos aragoneses vinieron a Valencia en los siglos XVI y XVII y algunos valencianos, como Gaspar Santalínea, natural de Morella, pero examinado en Valencia en 1552, hicieron su aprendizaje en Zaragoza. Sin embargo, desconocemos quién sería el creador del modelo que ambas cruces reproducen.

Idéntica a la catedralicia es la *Cruz de Santa María de Castelló*, labrada, entre 1576 y 1578, por Francesc Eva, mayor (1562 - Valencia, 1606/07), quien realizó la caña y el nudo, y por Jeroni Camanyes, que hizo la cruz. Este guión, conservado *in situ*, repite el modelo de la Metropolitana porque así lo exige el contrato. Sabemos que había de ser conforme a la *creu major de la seu de la present ciutat y de la mateixa grandaria y ab los matexos esmalts que és la dita creu major de la dita seu*, en

axí que en tot y per tot la dita creu fahedora corresponga y sia obrada, fabricada y perfeccionada si és segons està y és la dita creu major de la dita seu.⁴⁸ Al comparar la fotografía de la Cruz de Cetina con la pieza de Castelló, apenas notamos diferencias. Viendo una vemos la otra ya perdida para siempre. En esta de Castelló –cuyo peso era un tanto mayor que la de la catedral–, la riqueza de los esmaltes y el dorado de la plata junto con el Crucificado, mucho más proporcionado, italiano y sereno que el de Valencia –fue encarnado y policromado por el pintor Joan de Joanes– admiramos aquella que ya no tenemos. Ambas cruces presentan una profusa y complicada iconografía. Sin embargo, hemos de insistir en que al imitar la cruz de la catedral de Valencia, la iglesia de Santa María de Castelló, entonces una parroquia, se equiparaba a la Metropolitana valentina, pues, como ya hemos advertido, la cruz procesional era el guión que representaba a la comunidad parroquial y las parroquias rivalizaban en sus cruces que solían exhibir, juntamente unas con otras, en diversas solemnidades y, especialmente, en la procesión anual del *Corpus Christi*.

Otra cruz con influencia zaragozana es la que labra Gaspar Santalínea (*Morella, 1524? - Morella, 1603) en 1562 para Ares del Maestre, hoy perdida, pero conocida por fotografía.⁴⁹ Mosén Betí, quien recoge que estaba firmada y datada, la relaciona con las cruces morellanas,⁵⁰ lo que no parece cierto pues su estructura y ornamentación son zaragozanas. Constaba de un nudo exagonal achatado, con relieves y un árbol con medallas formadas por motivos curvilíneos con un tondo y busto en el centro que remataban los brazos. Estos también tenían ensanches que los dividían en dos con figuras. La factura de esta cruz siguiendo modelos zaragozanos no sorprende en Gaspar Santalínea porque él concertó dos contratos de aprendizaje en Zaragoza en 1546. El 9 de febrero de ese año, entra en casa de Jerónimo de la Mata⁵¹ y, el 24 de noviembre del mismo año, cancela ese contrato y suscribe otro con el maestro Miguel Sánchez, menor (1537-1586), por tres años, que no debió de concluir.⁵² Es conveniente fijarse que en 1547

⁴⁷ SAN VICENTE, Ángel. *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento. 1545-1599*. Zaragoza, Librería Pórtico, 1976, vol. I, pp. 207-210.

⁴⁸ OLUCHA MONTINS, Ferran. "Objectes d'ús litúrgic en l'Església de Santa Maria de Castelló. Segles XIV-XVII". *BSCC*, 1994, Tomo LXX, pp. 263-264 y 288. Doc. XV.

⁴⁹ IGUAL ÚBEDA, Antonio. *El gremio de plateros...*, p. 153 y lámina XXXVIII.

⁵⁰ BETÍ, Manuel. "Los Santalínea". *BSCC*, 1928, Tomo IX, pp. 63-64 y 69-70.

⁵¹ SAN VICENTE, Ángel. *Op. cit.*, vol. II, pp. 182-183.

⁵² *Ibidem*. pp. 182-258.

Cetina acaba la *Cruz de la catedral de Valencia* siguiendo modelos aragoneses, y en esos años Santalinea está en Zaragoza y su primer maestro, Jerónimo de la Mata, hace la *Cruz de Calatayud*, que hemos relacionado con la de Cetina. Ello prueba que la conexión Valencia-Zaragoza, como demuestran los documentos del Archivo del Colegio de Plateros de Valencia y Reino, fue muy estrecha.

Ese mismo año de 1562, que data la *Cruz de Ares*, lleva grabado en una cartela la *Cruz del Salvador de Burriana* como fecha de factura. Marcada en Valencia,⁵³ difiere de todo lo valenciano conocido. Exhibe caña cónica rematada con un cuerpo bulboso invertido, nudo circular entre dos platos y árbol cuyos brazos acaban en medallas con decoraciones curvilíneas, evolución de las cruces medievales estrelladas, y perinolas. La decoración a base de roleos vegetales, flores, cabezas de serafines y ligeros *candelieri*, la encuadran en el Renacimiento pleno. A la vista de esta pieza y su escasa relación con las otras valencianas de quinientos, advertimos que la Platería de Valencia, durante el siglo XVI, crea una gran variedad de tipologías de cruces que, si bien algunas conectan con la Platería de Zaragoza, otras son completamente originales.

La *Cruz de Peñíscola* pensamos que es pieza de la década de 1560, ya que el nudo es “a la moda” mientras que el árbol es algo arcaizante, pues deriva de las cruces procesionales góticas. La macolla, marcada en Valencia,⁵⁴ corresponde claramente a la década de 1560. Es “de templete” exagonal de dos cuerpos con nichos con veneras y hermes en los ángulos en vez de columnas. Este tipo de macollas los observamos en la década de 1560 en el reino de Castilla. El de la

Cruz de Pioz, terminado en 1564, aunque es de un solo cuerpo, muestra hermes, así como el de la *Cruz de la Fundación Seldas-Fagalde*, comenzada en 1561.⁵⁵ El mismo Francisco Becerril (*Cuenca, 1494? - Cuenca, 1572), en la *Cruz de San Andrés* (década de 1560), utiliza un nudo de dos cuerpos con hermes separando las hornacinas.⁵⁶ Todo ello nos sugiere que este de Peñíscola, y por ende los plateros valencianos, estaban en sintonía con las estructuras y motivos ornamentales de otras tierras de la monarquía. En cambio al árbol –unido al nudo por un pequeño cuerpo rectangular decorado con acanto, crucero circular, terminaciones trilobuladas en los extremos de los brazos, y medallas ovaladas en el centro de estos– cuesta más encontrarle similitudes en estos años. Ciertamente parecido tiene con la *Cruz del Museo de los Caminos*, labrada en 1571 por Sebastián de Encalada.⁵⁷ La *Cruz de Peñíscola* está rodeada por una crestería y la decoran tondos, algunos con bustos y otros con motivos helicoidales. Similar en estructura es la *Cruz de Benassal* (ca.1560 o quizás un tanto posterior), también con marca de Valencia.⁵⁸ Aunque el esquema de ambas es el mismo, el nudo varía de una a otra. Más clásico es el de Peñíscola, mientras que la de Benasal mantiene la forma exagonal de dos cuerpos y se adorna con columnas abalaustradas provenientes de las décadas de 1540-60. En ambas la decoración es muy similar: tarjas con óvalos, motivos vegetales y lóbulos.

La de L'Alcúdia de Carlet es obra del platero de la catedral de Valencia Joan Calderón (1559-1604),⁵⁹ que la labró en 1583 (Fig. 4). Calderón cobra ciento cincuenta libras de Jaume Vallés, notario de la misma villa, *per les manufactures de la creu de argent sobredaurada que aquell ha fet per a la dita església e per or, argent i qualsevol altra cosa que*

⁵³ GIL CABRERA, José Luis. “Cruz procesional”. En: CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel (dir.) *Orfebrería y sedas valencianas*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982, pp. 90-91. Ficha s/n.

⁵⁴ MARTÍNEZ SUBÍAS, Antonio. “Cruz procesional”. En: LIAÑO MARTÍNEZ, E. (com.) *Fidei Speculum. Arte Litúrgico de la Diócesis de Tortosa*. (Catálogo de Exposición). Barcelona, Fundació La Caixa, 2000, p. 108, Ficha nº 64.

⁵⁵ HEREDIA MORENO, María del Carmen; LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia: *La edad de oro de la platería complutense (1500-1650)*. Madrid, CSIC, 2001. Véanse las figuras 66 y 67.

⁵⁶ LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia. *Orfebrería en el siglo XVI en la provincia de Cuenca*. Cuenca, Diputación de Cuenca, 1998, p. 166.

⁵⁷ JIMÉNEZ GARCÍA, Jesús Ángel y MARTÍN SÁNCHEZ, Lorenzo. “Cruz procesional”. En: CASASECA CASASECA, A. (com.). *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*. (Catálogo de Exposición). Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, p. 389. Ficha 36.

⁵⁸ BREVA ÁLVAREZ, Celia. En SANAHUJA, J., SABORIT, P.; MONTOLIO, D. (com.). *Espais de Llum*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, 2008, p. 502. Ficha 114.

⁵⁹ Sobre este platero véase COTS MORATÓ, Francisco de Paula. “Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVII”. En: RIVAS CARMONA, J. (coor.) *Estudios de Platería. San Eloy 2006*. Murcia, Universidad de Murcia, 2006, pp. 133-148 y COTS MORATÓ, Francisco de Paula. “Plateros en la catedral de Valencia durante el siglo XVI”. En: RIVAS CARMONA, J. (coor.) *Estudios de Platería. San Eloy 2009*. Murcia, Universidad de Murcia, 2009, pp. 223-245.

aquell hi haja posat en aquella.⁶⁰ La Cruz de L'Alcúdia de Carlet es obra de gran calidad, esmerada factura y cuidada decoración. De plata dorada, la caña es circular con óvalos rehundidos muy alargados. Sobre ella se sitúa el soberbio templete de dos cuerpos de forma exagonal. Tres cornisas con salientes –una de ellas con función de peana– marcan la base, primer cuerpo y remate del nudo sobre el que sitúa una pequeña cúpula adornada con mascarones en el centro de cartelas de cueros enrollados. Las cornisas descansan sobre las columnas abalaustradas que enmarcan las hornacinas aveneradas con imágenes de los apóstoles. La cruz propiamente dicha va unida al templete por un pequeño cuerpo rectangular flanqueado por dos columnillas.⁶¹ Muestra un árbol con crucero cuadrado y otros tantos cuadrados están también en los remates de los brazos. Cada uno de ellos acoge un tondo y se ornamenta a base de cueros enrollados, cabezas de serafines, guirnaldas, vasos y cestos con flores. Los brazos terminan en tres perillones adornados por tornapuntas, que también vemos en la base del templete que forma el nudo. El Crucificado, imagen un tanto esquemática sobre todo en el rostro, es de plata blanca y se representa muerto. Por su alta calidad de factura y el preciosismo de sus detalles ornamentales, la Cruz de L'Alcúdia de Carlet es una de las obras maestras del siglo XVI valenciano. La decoración la sitúa en el Bajo Renacimiento.

La Cruz de Guadassuar (ca.1580),⁶² lleva la marca de Valencia –Val timbrada con la corona real– muy borrada en el anverso del cuerpo que une el árbol con el nudo. Es obra de calidad más modesta que la anterior. Labrada en plata blanca tiene un nudo “de templete” de dos cuerpos con seis lados cada uno rematado con cúpula. Cada lado del templete va marcado por columnas abalaustradas que flanquean hornacinas aveneradas con decoración cincelada y repujada de cartelas de cueros enrollados, pero sin imágenes. El árbol está

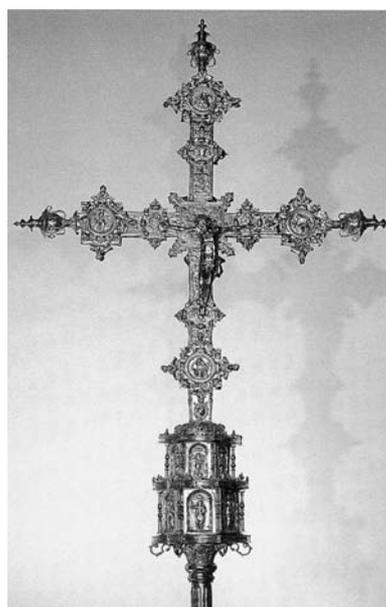


Fig. 4. Joan Calderón. Cruz de L'Alcúdia. 1583. Foto Parroquia San Andrés. L'Alcúdia.

unido a la manzana por un cuerpo rectangular con dos columnitas como sucedía en la Cruz de L'Alcúdia de Carlet. Los brazos también terminan en cuadros con cueros enrollados que enmarcan tondos. Todo el árbol está decorado por los mismos cueros enrollados y pequeñas cabezas de serafines que son muy toscos en los medallones que dividen los brazos. Muestra el crucero cuadrado con el Anagrama de Jesús y perinolas en los extremos seguramente no originales.

Se conserva un grupo de cruces de los años finales del siglo XVI o principios del XVII, a las que los investigadores tampoco han encontrado marca visible, pero que, por razones estilísticas e iconográficas están muy vinculadas a los obradores valencianos: son las de Alfafara,⁶³ Monforte del Cid⁶⁴ y Ti-

⁶⁰ MUT I RUIZ, J. Enric. “L'església de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar. Arquitectes, escultors, músics, orfebres i pintors”. En: *Actes de la X Assemblea d'Història de la Ribera (Antella, 2004)*. Alzira, Ajuntament d'Antella, 2006, p. 339, nota 20. Agradecemos a J. Enric Mut i Ruiz, cronista de Guadassuar, el acompañarnos en las visitas a esa población y facilitarnos algunas de sus publicaciones.

⁶¹ En la segunda mitad del siglo XX se añadió en esta parte un medallón de esmalte con el rostro de la Virgen del Oreto, patrona de la villa. Agradezco al rector de San Andrés permitirme reproducir la pieza.

⁶² La iglesia de Guadassuar conserva varias piezas, cáliz, *Lignum Crucis*, etc. de estos años, tiempo en que se acaba de edificar el templo parroquial (1560, 1577-78). Véase MUT I RUIZ, J. Enric. “L'església... e IBIZA I OSCA, Vicent; MUT Y RUIZ J. Enric. *Estudi sobre l'església de Sant Vicent Màrtir de Guadassuar*. Guadassuar, Ajuntament de Guadassuar, Diputació de València i Direcció General de Política Lingüística de la Conselleria de Cultura Educació i Ciència, 1995.

⁶³ LÓPEZ CATALÁ, Enrique. “Cruz procesional”. En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.; SÁEZ VIDAL, J. (com.). *La Luz de la Eternidad*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, 2006, pp. 268-269. Ficha 66.

⁶⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel. “Cruz procesional”. En: SÁEZ VIDAL, J.; MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (com.). *La Luz de la Imágenes Orihuela*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 276-277. Ficha 59.

bi.⁶⁵ Todas, de notable calidad, presentan nudo "de templete" exagonal –alguno más redondeado en las aristas como la de Monforte– de dos cuerpos, crucero cuadrado y brazos con medallones en el remate. Su ornamentación viene determinada por cartelas de cueros enrollados, cabezas que serafines, espejos, etc. que las entroncan con las piezas del último cuarto del siglo XVI y el primero de la centuria siguiente. Estas cruces tienen mucha relación con una de las piezas que labró Eloi Camanyes (*1546? - Tortosa, 1630) para la Parroquial de Alcuablas en 1615. Esta es la mejor de la serie y cierra el amplio abanico de cruces renacentistas ya entrado el seiscientos. Firmada y data-⁶⁶ exhibe caña circular, nudo "de templete" redondeado de dos cuerpos –heredero de los exagonales de la centuria anterior– con hornacinas aveneradas que alojan imágenes de los apóstoles. La estructura es la misma que hemos visto hasta ahora: crucero cuadrado, medallas ovaladas en el centro de los brazos y medallones con tondos en el remate de los mismos que culminan en perillones. La decoración la componen "ces", óvalos, conchas, cabezas de serafines y cartelas de cueros recortados. Esta es una de las más magníficas cruces que conserva el Bajo Renacimiento valenciano y que representa la calidad de las obras de su autor.

Las cruces barrocas (siglos XVII y XVIII)

Los siglos XVII y XVIII dejan ejemplos espléndidos de cruces procesionales en Valencia. La cruz parroquial evoluciona e introduce nudos diferentes y nueva decoración. Algunas, como la de Oliva (1691), se hacen a imitación de otras, ahora desaparecidas, como también ocurría con la de Castelló en la centuria pasada. No obstante, advertimos que los plateros adoptan formas diferentes que se traducen en la creación de un tipo muy seguido en todo el reino. Un paso importante lo da el maestro Simó de Toledo (1604/05-1647) con los ejem-

plares que labra en la década de 1640. En ellos vemos el esplendor consolidado de una tipología de cruz claramente valenciana que, con el paso del tiempo, desarrollará las formas y admitirá nueva ornamentación, pero no cambiará esencialmente la estructura.

Anteriores a estas, existe un grupo de tres cruces, que datamos entre 1625 y 1636, ligadas a la producción del maestro tortosino, afinado en Valencia, Agustí Roda (*Tortosa 1585 - Valencia 1640/41).⁶⁷ Este, que era discípulo y yerno de Eloi Camanyes (*1546? - Tortosa 1630), firma algunas de sus obras, reivindicando así su carácter de artista como hizo muchas veces su suegro. Las cruces con él relacionadas son las de la iglesia de Denia (Alicante), inventariada por primera vez en el Archivo Parroquial en 1648;⁶⁸ la de Benissanet (Tarragona), hoy desaparecida y que mosén Milán data en 1627,⁶⁹ y la de Alcalà de Xivert (Castelló) firmada y fechada en 1636.⁷⁰ Sabido es que Camanyes y Roda van a Tortosa en 1626 para labrar la monumental custodia de la catedral, ciudad en la que Camanyes fallece. El problema lo centra la realización de la *Cruz de Denia* (Fig. 5), que pensamos sería hecha antes de la vuelta del maestro a su ciudad natal (ca. 1625) y no a su regreso a Valencia (1640), donde muy pronto fallece. La estructura y decoración de las tres básicamente es la misma y podríamos calificarla de un barroco incipiente con elementos decorativos tardo renacentistas: macolla arquitectónica "de templete" redondo de un solo cuerpo con costillas entre cabezas de serafines, hornacinas de medio punto con veneras separadas por columnas y brazos adornados en los extremos por medallones donde se inserta el conocido motivo de Roda de las cabezas de serafines, una de sus marcas de identidad –también advertida por Muñoz en la Corona de la Virgen de la Cinta (1635) de la catedral tortosina–, combinado con botones de esmaltes, decorados en Denia y lisos en Alcalà.

⁶⁵ LÓPEZ CATALÁ, Enrique. En: SANTAMARÍA CUELLO, M., SEGURA MARTÍ, J. M.; VARELA FERRANDIS, J. A. (com.). *Camins d'art*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2011, pp. 460-461. Ficha 147.

⁶⁶ ITURAT GARCÍA, J. "Cruz procesional". En: LIAÑO MARTÍNEZ, E. (com.). *Fidei Speculum. Arte Litúrgico de la Diócesis de Tortosa*. (Catálogo de Exposición). Barcelona, Fundació La Caixa, 2000, p. 109. Ficha nº 65.

⁶⁷ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. "Noticias documentales sobre el platero Agustí Roda (*1585 - 1640/41)". *Saitabi*, 1997, nº 47, pp. 301-308 y MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan-Hilari. "Noves aportacions entorn la figura de l'argenter Agustí Roda (Tortosa, 1585-València, 1640/41)". *BSCC*, 2009, Tomo LXXXV, pp. 461-472.

⁶⁸ COTS MORATÓ, Francisco. "La cruz procesional de la Asunción". En: GISBERT SANTONJA, J. A. (dir.) *El Llegat de l'església de Dénia*. Oliva, Museu Arqueològic de la ciutat de Dénia, 1991. p. 82.

⁶⁹ MUÑOZ I SEBASTIÀ, Joan-Hilari, *op. cit.*, p. 463. Este autor reproduce una fotografía de la cruz.

⁷⁰ GIL CABRERA, José Luis. "Cruz procesional". En: CATALÀ GORGUES, Miguel Ángel (dir.) *Orfebrería y Sedas Valencianas* (Catálogo de Exposición). Valencia. Ayuntamiento de Valencia, 1982, p. 99.



Fig. 5. Agustí Roda. *Cruz de la Asunción de Denia*. Ca. 1625. Foto J. A. Gisbert. Museu Arqueològic de Dénia.



Fig. 6. Simó de Toledo. *Cruz de la Asunción de Carcaixent*. 1645. Foto V. Guerola i Blai.

Con Agustí Roda, Brevia ha relacionado la *Cruz de Vilafamés*, datada según documentación en 1640 y obrada por Pablo Franch de Mirambel.⁷¹ Olucha indica que esta cruz es de autoría complicada y que, por el momento, no puede asegurarse que sea del platero referido.⁷² Ambos autores la ponen en contacto con la de Culla, lo que compartimos, y con las de Alcalá de Xivert y Cervera del Maestre, lo que no nos parece tan acertado. Con los datos que hoy tenemos, pues la documentación siempre puede deparar sorpresas, no pensamos que la relación con Roda sea posible, ni tampoco con la de Cervera, obra de la que más adelante hablaremos. La de Vilafamés y la de Culla son dos ejemplares muy desvinculados de los obradores valencianos por su estructura y decoración, pues muestran un estilo geométrico que, a la vista de los guiones conocidos actualmente, no se dio en este reino. Ambas poseen el nudo arquitectónico “de templete” cuadrado con columnas y frontones triangulares -en la de Vilafamés partidos-, que las hacen diferentes al resto de las valencianas. Aunque tengan un aire común, son ligeramente distintas: ni los brazos ni la decoración - a base de “ces”, puntas de diamante, pináculos

con bolas en el nudo, elementos comunes a las dos- son similares, pues la de Vilafamés presenta óvalos y pequeños perillones en los brazos así como cuatro esculturas de angelitos al lado de la cúpula del nudo, mientras que la de Culla tiene rectángulos y cabezas de serafines en los remates del árbol, uno de ellos perdido. Ambos guiones, con el crucero cuadrado en el que se inscribe un tondo, muestran un aspecto severo y rígido que no vemos en las cruces valencianas y que las vinculan a obradores foráneos más ligados al manierismo cortesano. Similitudes con ellas las advertimos en la *Cruz del Museo de Astorga* (León), obra de 1630, labrada por el platero vallisoletano Andrés de Campos Guevara.⁷³ El nudo de templete cuadrado con frontones triangulares partidos, el tondo el crucero así como los óvalos y perillones de los brazos, son rasgos que no debemos pasar por alto y que las conectan con Castilla.

Hay otro grupo de cruces, de los años 1640-1645, relacionadas con Simó de Toledo (1604/05-1647), natural del reino de Valencia y platero de la catedral metropolitana.⁷⁴ Son las de Benaguasil, Carcaixent, Cervera del Maestre y Vinaròs. Al grupo

⁷¹ BREVA ÁLVAREZ, Celia. “Cruz procesional”. En: SANHAUJA, J., SABORIT, P.; MONTOLIO, David (com.). *Espais de Llum*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, 2008. p. 638. Ficha 183.

⁷² OLUCHA MONTINS, Ferran. “El contracte per a fer la creu procesional de Vinaròs”. *Fonoll*, 2010, nº 7. Manuscrito original del artículo, p. 2, nota 5. La publicación salió sin las correspondientes notas.

⁷³ BRASAS ÉJIDO, José Carlos. *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1980, p. 236 y Fig. 342-346.

⁷⁴ Para Simó de Toledo y sus hijos, véase COTS MORATÓ, Francisco de Paula. “Los Toledo, una familia de plateros valencianos del siglo XVII”. *Saitabi*, 2000, nº 50, pp. 365-382.

quizá podría añadirse la de Alginet, de finales de la década de 1630, pero con un esquema que preludia las demás. Dos están datadas: la de Vinaròs se contrata el 3 de septiembre de 1643⁷⁵ y la de Carcaixent es de 1645⁷⁶ (Fig. 6). La de Cervera también corresponde a estos mismos años por afinidades formales y decorativas con la de Carcaixent. Un poco anterior es la de Benaguasil, pues muestra un aire un tanto más contenido que las tres restantes. Hace poco tiempo propusimos la fecha de ca.1630⁷⁷ para ella, pero creemos conveniente retrasar su cronología al menos una década. Todas corresponden a la última etapa de Simó de Toledo como artista, pues, documentalmente al menos, desaparece de la ciudad de Valencia en 1647. Estas cruces derivan de la de catedral de Valencia (1547), de brazos acabados en un perfil mixtilíneo. Las cinco tienen la misma estructura y ornamentación variando poco de una a otra aunque sí hay una ligera evolución si tenemos en cuenta las de Carcaixent, Vinaròs y Cervera, ligeramente más “avanzadas” que la de Benaguasil. Se trata de un grupo de guiones suntuosamente labrados en plata dorada, con esmaltes azules -excepto la de Alginet que responde a un modelo más económico y austero, pues es de plata blanca y sin esmaltes- con nudo arquitectónico “de templete”, de un solo cuerpo redondo y cupulado, rematado con pináculos con bolas de tradición herreriana. Este va enriquecido por costillas en la parte baja y entre las hornacinas y los brazos tienen, aparte de pequeñas cabezas de serafines, residuales cueros recortados de tradición bajo renacentista formando las conocidas “ces” barrocas. Los brazos también van rematados con perinolas con costillas, advertidas también en la cruz de Camanyes, pero que en aquella no son tan vigorosas. Todo este vocabulario decorativo, que en parte deriva del ornamento cortesano que se extiende por las tierras peninsulares de la monarquía, lo habíamos advertido en otras obras valencianas del seiscientos. Pináculos con bolas tenía la peana de las andas de san Vicente Ferrer (1606) obra de Eloi Camanyes y había esmaltes azules en las cruces de Denia (ca.1625) y Benissanet (1627), obra del yerno de aquel, así como el nudo arquitectónico “de templete” de un solo cuerpo. En la *Custodia de Tortosa* (1626-1638) ambos plateros con-

jugan todos estos elementos, pero es en las cruces de Simó de Toledo donde los motivos decorativos y los esmaltes se agrandan y el conjunto aparece más “barroco”. Respecto a las cruces de Roda, Simó de Toledo da más volumen a los elementos decorativos reduciendo aquellos que vienen del tardo renacimiento e integrando con un mayor relieve los aspectos formales y decorativos.

El modelo establecido por la *Cruz de Alginet* (década de 1630) y consolidados por los ejemplares realizados por Simó de Toledo, define el esquema de la cruz procesional barroca en el reino de Valencia que se perpetuará hasta bien entrado el siglo XVIII con la *Cruz de Agost* (1730) y que pervivirá en algunos ejemplares que, manteniendo el mismo esquema, adoptan decoración de rocalla, como es el caso de la *Cruz de Xixona* (ca.1740), a la que nos referiremos más abajo. En este sentido, las cruces de Tuéjar, Andilla (ambas ca.1680), Santa María de Oliva (1691), San Nicolás de Valencia (década de 1690) o San Jaime de Vila-real (ca.1700) expresan las formas y decoraciones que resultan de la evolución de las cruces del platero Toledo. La mayoría -exceptuando la de Oliva y San Nicolás-, tienen un cuerpo rectangular que une el árbol a la macolla. Los nudos, empezando por la *Cruz de Tuéjar*, son “de templete” de un solo cuerpo y adoptan una forma prismática de seis caras -una evolución más barroca que la redonda, aunque esta se mantiene en algunas cruces como la de San Nicolás de Valencia, que perteneció a Alpuente antes de la Guerra Civil- con hornacinas a veces aveneradas -Oliva y San Nicolás-. Estas manzanas van ornamentadas con costillas y cintas que incorporan óvalos y puntas de diamante. En la *Cruz de Vila-real*, la macolla no presenta nichos con santos, como es habitual, sino planchas decoradas con motivos vegetales. En cuanto a la ornamentación, en ellas no hay esmaltes, pero sí advertimos un avance estilístico hacia otros motivos decorativos por la presencia de conchas y elementos vegetales -flores y hojas, algunas bastante carnosas- que se conjugan con pináculos herederos de la tradición herreriana. Donde había esmaltes, los plateros que labran estos guiones incorporan un óvalo liso, a veces rodeado con perlado o incluido en un cuerpo cuadrado. El modelo constó de más ejemplos de los que hemos

⁷⁵ OLUCHA MONTINS, Ferran. “El contracte per a fer la creu procesional de Vinaròs”, *op. cit.*, p. 10.

⁷⁶ Agradezco a Vicent Guerola i Blay, de la Universidad Politécnica de Valencia, esta información extraída de un documento del Archivo Histórico de la Parroquia de la Asunción de Carcaixent.

⁷⁷ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. “Cruz procesional”. En: GARÍN LLOMBART, F.; PONS ALÓS, V. (com.). *La Gloria del Barroco*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat de Valencia, 2009. Ficha 182.

mencionado, algunos, seguramente de gran belleza y fama, pues, de lo contrario, no entendemos que se tomaran como referentes. No olvidemos que, cuando la Parroquia de Santa María la Mayor de Oliva contrata su guión, impone que sea igual al de la iglesia del Salvador de la ciudad de Valencia, hoy perdido.⁷⁸

Mención especial merece la *Cruz de Andilla*, que, aunque pensamos que es de una cronología muy semejante a la de Tuéjar, podría quizá pertenecer al primer cuarto del siglo XVIII. Este es un guión de gran suntuosidad y riqueza decorativa. Su estructura es la misma que la de las anteriores aunque su tamaño es algo mayor. La macolla es de tipo prismático, de seis caras, e incluye nichos flanqueados por columnas salomónicas muy esquematizadas. Está totalmente dorada a fuego a excepción del Crucificado. Su anónimo autor no reparó en utilizar un vocabulario decorativo diverso a la hora de labrarla: si de una parte maneja la columna salomónica, como ya se ha dicho, no duda en combinarla con los pináculos con bolas de fines del XVI y principios del XVII y que son una constante en las cruces barrocas valencianas. Junto a ellos hay óvalos, "ces", hojas y pequeñas flores de considerable volumen. El conjunto es una pieza de formas armoniosas, pero, cuyo vocabulario, debido a su exhuberancia, le da un aspecto más pesado que el resto de las anteriormente referidas.

La *Cruz de Agost*, obra del platero de la catedral de Valencia Gaspar Lleó (1700 - Valencia, 1742), cierra el ciclo de los guiones barrocos en Valencia. Es labrada entre 1729 y 1730 y cuesta cuatrocientas cincuenta libras.⁷⁹ La estructura de esta cruz, realizada por uno de los mejores artífices del setecientos valenciano, es la misma de un siglo antes: forma latina con crucero cuadrado unida por un cuerpo rectangular al nudo. Este, prismático de seis caras –la innovación del último cuarto del seiscientos–, mantiene las costillas y nichos donde se alojan las devociones de la villa. Decoración a base de hojas carnosas y cueros recortados muy diluidos así como cuadrados lisos en los brazos

donde, en la centuria anterior, Simó de Toledo colocaba los esmaltes. De plata blanca, con aplicaciones de cobre dorado –cromatismo que aumenta la suntuosidad de la pieza– no revela ninguna novedad. Si no fuera por los documentos aportados por Torregrosa, podría atribuirse a cualquier platero valenciano y no al genial Lleó que labró el espléndido *Copón de oro y esmeraldas* (1727) de la catedral de Murcia.

Las cruces rococó (siglo XVIII)

De momento es difícil saber cuándo hace su aparición la rocalla en el reino de Valencia. Como es conocido, el primer dibujo magistral de la serie valenciana que incorpora la rocalla es la *Mancerina* de Salvador Miquel, menor, de 1746.⁸⁰ Ese es el año en que se documenta la primera pieza rococó conocida por el momento en territorio valenciano: la *Cruz de altar* de la catedral de Orihuela, obra de Ignasi Llanzol, mayor (*1710? - Valencia, 1785).⁸¹ Sin embargo, y a pesar de estas dos obras de cronología común, pensamos que la rocalla debía de estar en Valencia desde la década anterior, pues los *Libros de Dibujos* no suelen aceptar las novedades inmediatamente, ya que son pruebas de exámenes y bastante fáciles, por cierto, para los aspirantes. Era necesario evitar las sorpresas y tropezones involuntarios en el magisterio. Bastante había ya con pagar el canon al Colegio.

En lo referente a las cruces procesionales, contamos, al menos, con siete ejemplares rococó, seis de ellas conservadas. Son las de Xixona, Borriol, Sueca, Carlet, Cocentaina, Algemesí y Orihuela. En esta secuencia vemos seis tipologías distintas donde la rocalla marca unas veces la estructura de la pieza y otras su decoración. La más antigua es la de Xixona (ca.1740), que ostenta las marcas de Josep Ribes (*1697? - 1761) y Lluís Vicente, mayor, (1676-1757).⁸² Su estructura está determinada por la de las cruces barrocas valencianas que ha evolucionado volviéndose más sinuosa sin cambiar ningún elemento formal. El árbol va unido al nudo por dos cuerpos exagonales, el inferior decorado

⁷⁸ COTS MORATÓ, Francisco. *Estudio histórico-artístico del templo de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, Ayuntamiento de Oliva, 1989, p. 106. Esta no presenta caña, fruto de una desafortunada restauración, y las imágenes son todas de después de la Guerra Civil.

⁷⁹ TORREGROSA BENEYTO, Antonio, *op. cit.*, s/p.

⁸⁰ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. *El examen de maestría en el Arte de Plateros de Valencia: Los Libros de Dibujos y sus artífices (1505-1882)*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 2004, pp. 389-390.

⁸¹ SÁNCHEZ PORTAS, Javier. "El platero Ignacio Llanzol, autor de la cruz para el Altar Mayor de la Catedral". *Revista Oleza*, 1983, Semana Santa, s/p.

⁸² LÓPEZ CATALÁ, Enrique. "Cruz procesional". En: SÁEZ VIDAL, J.; MARTÍNEZ GARCÍA, J. A. (com.) *La Luz de la Imágenes. Orihuela*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, pp. 464-465. Ficha 157.

con óvalos rehundidos. La macolla es “de templete” exagonal con nichos de medio punto sin imágenes. Entre ellos mantiene las costillas, esta vez decoradas con conchas, costillas que también aparecen en la parte baja del nudo, dividida por dos bocales. Los brazos tienen un perfil sinuoso y están enriquecidos por “ces”, conchas y rocallas. Estos no son sino una evolución de los que mostraban las cruces de Oliva (1691) y Agost (1730). Llama la atención el gran cuadrón del crucero y los ensanchamientos de los extremos de los brazos, ornamentados por una figura en forma de corazón liso que está en el lugar donde las cruces barrocas llevaban esmaltes u óvalos.

La *Cruz de Borriol* (ca.1750)⁸³ muestra un nudo “de templete” prismático de seis caras ornamentado con rocallas. El árbol, con crucero cuadrado del que parten cuatro incipientes grupos de haces de rayos labrados a bisel de diferente longitud y que serán una constante a partir de ahora, es mucho más novedoso pues adopta la rocalla como estructura en todos sus tramos incluso en las terminaciones de los brazos. Sin embargo, y a pesar del vigor de su rocalla, mantiene los brazos rectos aunque hace algunas concesiones a los abanicos rococó que se expanden un poco en el centro de los tres brazos superiores y, un poco más abajo, en el que se une con la manzana. Datamos esta cruz ca.1750 porque no hay ningún atisbo de ornamento barroco, sino que el anónimo platero ha hecho de este motivo ornamental francés el eje de su decoración. Llama la atención que las rocallas estén tan conseguidas aunque el aspecto general de la pieza, sobre todo el del nudo y la rectitud del árbol, sea arcaizante.

Otra tipología, esta de estructura y ornamentación mucho más novedosa, la representa la espléndida *Cruz de Sueca* (Fig. 7), desaparecida en la Guerra Civil, pero conocida por fotografía. Se la relaciona con un documento de 1753 –aludiendo a que ya estaba labrada en ese año– donde el fabricante paga una exigua cantidad por el *ymporte de el hasta nueva y verniz que ha hecho para la cruz de la Iglesia. Sueca y Abril 13 de 1753*.⁸⁴ A pesar de que esta referencia no indique claramente si es esta cruz la referida u otra, perfectamente

sus formas pueden corresponder ca.1750, cuando Valencia ya ha asumido y asimilado plenamente las estructuras y decoraciones del Rococó. Recordemos la Cruz de Orihuela, cercana a 1750, donde las formas son totalmente nuevas y figura el nudo cósmico, pieza que también está en el ejemplar de Sueca. Esta última, fue una obra de gran tamaño con asta decorada en el primer tramo, espléndida manzana cósmica que se enriquecía por seis figuras de bulto que trepan por el árbol. Los brazos, rematados por perillones, como las dos anteriormente estudiadas, son sinuosos con ensanchamientos en su parte central y en los extremos, a la manera de la *Cruz de Silla*, posterior en cronología. El dinamismo que desprende la *Cruz de Sueca* y la particularidad de sus imágenes, la relacionan con las “custodias escultóricas” de las que ya hemos hablado en más de una ocasión y hacen de ella una pieza singular y señera entre los guiones valencianos del setecientos. El nudo cósmico es de tradición italiana y aparece antes en Nápoles y Sicilia que en Valencia⁸⁵, aunque en nuestras tierras tendrá una pervivencia muy acusada hasta la segunda mitad del siglo XIX, recuérdense las custodias del napolitano Miguel Orrico (*Trecchina 1835? - Valencia, 1908), afincado en la ciudad de Turia desde la segunda mitad del ochocientos.

El cosmos adornado por ángeles como nudo también está en otras dos espléndidas cruces: la de la Parroquia de la Asunción de Cocentaina (Fig. 8) y la de la Basílica de San Jaime de Algemesí (Ambas ca.1775). Las dos son muy semejantes en forma y decoración y están labradas en plata blanca y dorada. Este nudo, adornado con dos angelitos de cuerpo entero a los lados y dos cabezas de serafines en el anverso y reverso, tiene mucho que ver con el de la *Custodia de Santa María de Oliva* (1770) y el de la *Custodia de la Minerva* de Xàtiva (1775), relacionadas, junto con muchos otros ostensorios, con el platero de la catedral de Valencia Bernardo Quinzá (1752 - Valencia, 1803), setabense de origen. Además, la marca del obrador de Quinzá, común para todos los plateros de este apellido que trabajan en la ciudad de Valencia, está en la *Cruz de Cocentaina*,⁸⁶ aunque en la de Al-

⁸³ No creemos que tenga ningún elemento perteneciente al siglo XVII como indica BREVA ÁLVAREZ, Celia. “Cruz procesional” En: SANAHUJA, J., SABORIT P. y MONTOLIO, David (com.). *Espais de Llum*. (Catálogo de Exposición). Valencia, Generalitat Valenciana, 2008. p. 642. Ficha 185.

⁸⁴ FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *La Parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca*. Sueca, Edición del autor, 1994, p. 413 y FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Arte y Arquitectura en Sueca. 1300-1900*. Valencia, Edición del autor, 1996, p. 221. Agradecemos a Andrés de Sales Ferri Chulio permitirnos reproducir la fotografía de la cruz.

⁸⁵ COTS MORATÓ, Francisco de Paula. “Las custodias valencianas: análisis de una tipología”..., *op. cit.*, p. 213.

⁸⁶ LÓPEZ CATALÁ, Enrique. “Cruz Procesional”. En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.; SÁEZ VIDAL, J. (com.). *La Faz de la Eternidad*. (Catálogo de Exposición). Valencia,, Generalitat Valenciana, 2006. pp. 568-569. Ficha 205.



Fig. 7. Anónimo. *Cruz mayor de Sant Pere de Sueca*. Ca. 1750 (Desaparecida). Foto Archivo A. Ferri Chulio.



Fig. 8. Bernardo Quinzà. *Cruz de la Asunción de Cocentaina*. Ca. 1775. Foto Fundación La Luz de las Imágenes.

gemésí no se han visto marcas.⁸⁷ Por el nudo y su vinculación a las "custodias escultóricas", calidad, empeño y cronología pensamos que el autor de estas dos cruces es Bernardo Quinzà. Enrique López Catalá ya sugirió una misma autoría para las dos, aunque las relacionaba con José Carlos Quinzà (1802-1847).⁸⁸ Ambos guiones utilizan el metal blanco y el dorado, logrando así un efecto de gran suntuosidad. Los brazos son sinuosos con ensanchamientos a lo largo de todo el árbol. Los ornamentan "ces" y rocallas muy diluidas, aunque la de Cocentaina también tiene acantos en el crucero, en ambas cuadrado. Los brazos presentan cuatro óvalos dorados sobrepuestos, de tradición clasicista, que, junto con los perillones de los extremos y las rocallas –la de Algemesí tiene toda el asta recubierta de plata y adornada por rocallas–, ubican las piezas en el último cuarto del siglo XVIII.

La *Cruz de la Parroquia de la Asunción de Carlet*, que proviene del convento dominico de dicha ciudad,⁸⁹ es un ejemplar un tanto extraño a la platería valenciana del rococó aparte de ser una pieza de difícil datación. No hemos hallado otra semejante en todo el reino de Valencia ni tampoco en España. Realizada en cobre y bronce plateados y

dorados, decoran la caña finas rocallas y "ces". Sobre esta se dispone la macolla prismática que alberga cuatro santos, entre ellos san José, muy venerado por los carmelitas, pero no por los dominicos. La parte baja la forman cuatro ménsulas "en ese", mientras que en la superior advertimos un estrechamiento del nudo constituido al unirse cuatro "eses" y cuatro "ces". El árbol es muy singular: un gran cuadrón del que parten cuatro cartelas con pie formadas por "ces", rocallas y abanicos rococó rematados por cuatro perillones. La rocalla, esta vez simétrica, constituye la forma y ornamentación de toda la cruz. Esta estructura, las anchas cartelas de rocalla, así como su poca finura en la composición, hacen pensar en un ejemplar muy restaurado. En su origen –brazos, chapa del cuadrón del reverso y caña– debió de ser obra de la década de 1760, pero el nudo, chapa del cuadrón del anverso y Crucificado son mucho más modernos, quizá de bien entrado el siglo XX. La ausencia de marcas y de ejemplares paralelos nos dificulta saber el obrador donde en un principio fue realizada.

Una tipología de corte más tradicional la constituye la *Cruz de la Parroquia de las Santas Justa y Rufina* de Orihuela. Labrada en 1783 por Miguel

⁸⁷ No hemos advertido marcas y en el obrador de Piró, donde la cruz fue restaurada en 2009, nos dicen que tampoco las han visto. Agradezco a María José y a Gabriel Piró toda su ayuda. No obstante, nos parece extraño que una pieza de esta envergadura y fabricada en estos años no lleve marcas.

⁸⁸ Véase nota 86.

⁸⁹ FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *La platería valentina –Art religiós a La Ribera*. Sueca, Vicaría Episcopal "La Ribera", 1992, p. 22.

Rovira (*Orihuela, 1734 - Orihuela, 1811),⁹⁰ recuerda ligeramente los ejemplares de la primera mitad de siglo. Nudo "de templete" que consta de dos partes. Una primera bulbosa sobre la que descansa un cuerpo cuadrado. Sobre este va la cruz, de brazos sinuosos prácticamente iguales, con extremidades abiertas decoradas por rocallas, "ces" y elegantes guirnaldas. Estos se rematan por tres perinolas. Se trata de un ejemplar precioso, que combina la plata blanca y la dorada, en una armonía y finura muy destacables. Al sur del reino, los plateros oriolanos, que muchas veces fueron competidores de aquellos de la ciudad de Valencia que trabajaron para su catedral –Llano, los Martínez o Perales–, demuestran estar al tanto de las novedades tanto formales como decorativas que gustan al final del setecientos, y labran piezas de gran elegancia como esta.

Las cruces clasicistas (siglo XVIII)

Conocemos un grupo de cruces, muy semejantes entre sí, que pertenecen al último cuarto del siglo XVIII y están relacionadas con el platero Lluís Tomàs Perales (1769-1804), pues básicamente deben de ser una creación suya. La más espléndida es la de Silla. De plata blanca, presenta nudo bulboso, adornado en los lados por dos cabezas de serafines dorados de los que parten guirnaldas también doradas, motivos todos que figuran en la *Urna del Monumento* de la catedral de Orihuela (1792), obra del mismo autor. Forman el árbol cuatro brazos que se abren ampliamente en sus extremos flanqueados por restos de "ces" muy anchas. En el centro de sus extremidades, que están rematadas por perillones, un rosetón dorado con hojas constituye parte de su ornamento. El crucero es un tondo sobre el que descansa la cabeza del Crucificado expirante. Esta pieza, que lleva la Cruz de la Orden de Montesa en la manzana, ya que Silla era encomienda de la misma,⁹¹ está marcada por Perales, con su apellido en tres líneas, la L coronada y otra marca sin identificar. Es una tipología muy novedosa que incorpora el lenguaje clasicista sin titubeos aunque conserva algún elemento rococó. Es un ejemplar espléndido de cruz procesional, de buen tamaño, técnica y decoración, que demuestra la pericia de un buen

artífice. Muy similar es la *Cruz de Montán*, algo menor y similar a la de Almussafes, por ser parroquias más modestas. De plata blanca con adornos dorados, sigue la tradición de las cruces hispánicas al combinar ese cromatismo. La de Montán muestra rocallas, guirnaldas y acanto, un vocabulario propio de fines de la centuria. Lo más novedoso es el nudo, en forma de cáliz, realizado por anchas y relevadas hojas de acanto. Semejante a esta, aunque más suntuosa, es la perteneciente a la Parroquia de Almussafes. Se ha escrito que es obra de Luis Perales (1769-1804),⁹² por llevar su marca, junto a otra, no identificada –LS.CO–, y la L de la ciudad de Valencia, opinión que compartimos. Aparte de las marcas comentadas, la de Perales está en solitario en algunos lugares de la cruz –parte que une el árbol con el nudo–⁹³ como marca de artífice. De plata blanca y metal dorado presenta, como la anterior, un nudo de cáliz ornamentado por acantos. Sobre él, cuerpos redondos, el último estrangulado en el centro, lo unen al árbol. Este tiene un crucero mixtilíneo ornamentado por "ces" muy enrolladas. Los brazos presentan extremidades abiertas adornadas por "ces" y "eses" muy diluidas que van rematadas por perillones adornados por acantos.

Las cruces de los siglos XIX y XX

A pesar de la Francesada, el siglo XIX nos ha dejado muchas cruces procesionales en Valencia. Es cierto que mucha plata se perdió, pero, por lo que hoy sabemos por documentos gráficos y labor de campo, la catedral valenciana conservó sus dos cruces, Santa María de Castelló la posee en nuestros tiempos y muchas parroquias del reino guardaron celosamente sus ajuares en esos turbulentos tiempos. No podemos decir lo mismo de los años de la Guerra Civil que sí fue motivo de muchas pérdidas en cuanto a platería se refiere. La propia seo valentina sufrió dos veces –Francesada y Guerra Civil–, mientras que otras instituciones pudieron salvar gran parte de su patrimonio mueble.

Entre ellas está el Real Colegio-Seminario de *Corpus Christi* de Valencia, fundado por el sevillano Juan de Ribera, hijo del III duque de Alcalá de los Gazules, –arzobispo de Valencia y patriarca de An-

⁹⁰ PENALBA MARTÍNEZ, José María; SIERRAS ALONSO, Manuel: *Plateros en la Orihuela del siglo XVIII*. Murcia, Universidad de Alicante, 2004, pp. 234-235.

⁹¹ SANCHIS SIVERA, José. *Nomenclátor Geográfico-Eclesiástico de los pueblos de la Diócesis de Valencia*. Valencia, Tipografía Moderna a cargo de Miguel Gimeno, 1922. (ed. facsimil, Valencia, 1980), p. 389.

⁹² FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *La platería...*, p. 134.

⁹³ Hay muchas marcas repartidas por toda la cruz: parte central del crucero, zona superior del nudo, etc.

tioquía-, que sufrió la Francesada, pero no la Guerra Civil. Con motivo de la pérdida de su platería en la Guerra del Francés –cruz procesional, custodia, urna mortuoria del fundador, gran parte de los relicarios, etc.– el Colegio encargó reponer poco a poco ese patrimonio. En 1883 Miguel Orrico (*Trecchina 1835? - Valencia 1908)⁹⁴ labró la *Cruz procesional* de esta institución.⁹⁵ Esta, de bronce dorado, es de estructura patriarcal, aludiendo a Juan de Ribera, y de estilo gótico. Es un *revival* medieval, de considerable tamaño y complicada iconografía, que no armoniza con el clasicismo de la arquitectura del Colegio ni con sus pinturas, aunque sí lo hace con los tiempos en los que se realizó.

A pesar de estos ejemplos de cruces que recuerdan estilos medievales y renacentistas, a veces de modo no muy ortodoxo, la tipología de cruz valenciana barroca es la que se impone en tierras valencianas durante el siglo XX. Así son las cruces de San Roque de Oliva o San Pascual Bailón de Valencia. La *Cruz procesional* de San Roque de Oliva, datada en 1949 y labrada por José Bonacho David.⁹⁶ Mantiene caña cilíndrica con estrías, nudo “de templete” exagonal con hornacinas aveneradas y brazos inspirados en las cruces de finales del primer cuarto del siglo XVII, como la del Pilar de Valencia. El crucero es cuadrado y tiene perinolas en los extremos de los brazos. También del obrador de José Bonacho hijo es la *Cruz de la Parroquia de Faura* datada en 1989.⁹⁷ En algunas de sus partes, intenta reproducir elementos estructurales de las cruces del siglo XVII y primer cuarto del XVIII, aunque conjuga motivos ornamentales datados desde el quinientos hasta el ochocientos. El conjunto, labrado en plata blanca, es muy suntuoso por los elementos decorativos que lo adornan, pero precisamente son esos elementos la causa de su falta de armonía.

Muy suntuosa, monumental y de gran calidad es la *Cruz de la Parroquia de San Pascual Bailón de Valencia* (Fig. 9) obra de Francisco de Paula Pajarón Suay datada en 1957, quien también hizo ese

año el sagrario de la misma iglesia.⁹⁸ En ese tiempo, el obrador de Pajarón era el más famoso de la ciudad, ya que había realizado la *Custodia del Corpus Christi* (1942-1955) de la catedral. La cruz, que está labrada en plata blanca y dorada, se inspira en los ejemplares de los siglos XVII y XVIII, pero Pajarón realiza una obra completamente original, aunque pueda catalogarse de “neobarroco del siglo XX”. El nudo, formado por cuatro grandes hornacinas, aloja a los evangelistas y, debajo de ellos, en la parte baja del templete, aunque sus formas distan de los que eran los templetos barrocos, pues más bien son cuatro hornacinas “al aire”, está la otra parte de la macolla que alberga los símbolos de los evangelistas que reposan sobre cuatro lóbulos unidos a la caña por tornapuntas. Es obra de mucho volumen –conseguido por el repujado y el cincelado– cuyos brazos se redondean con extremos formados por cogollos de hojas de acanto. Los motivos decorativos son “ces”, acantos, tornapuntas y otros tomados de la arquitectura que reproducen incrustaciones de mármoles.

La *Cruz del Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer* (Fig. 10) es de los Hermanos Piró diseñada por Antonio Piró López y labrada en el obrador familiar en 1993. Representa otra estética pues el autor se inspira en el evangelio de Juan (Jn 15, 1-7) y más concretamente en el versículo de esta obra “Yo soy la vid y vosotros los sarmientos”.⁹⁹ Es una pieza totalmente original y distinta de cuantas hemos analizado con anterioridad. Realizada en plata blanca, los extremos de los brazos se abren en tres ramas donde se incluyen pámpanos de vid. Una vez más, como pasaba en el árbol de la vida que se convertía en el astil de las custodias rococó, el símbolo da lugar a la forma. El Crucificado y la imagen de María, madre de la Humanidad, están hechos en plata dorada.

Como hemos visto, Valencia tuvo una gran cantidad de cruces procesionales, muchas de las cuales se conservan *in situ*, de gran calidad y cuya evolución formal se desarrolló a lo largo de los siglos

⁹⁴ Sobre algunos datos de la biografía de Orrico, puede consultarse COTS MORATÓ, Francisco de Paula; LÓPEZ CATALÁ, Enrique. “La platería en la iglesia parroquial...”, *op. cit.*, pp. 115-116.

⁹⁵ OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*. Madrid, Ediciones Giner, 1975, p. 496.

⁹⁶ DOMÍNGUEZ ORTIZ, José María; PONS MONCHO, Francisco. Sant Roc d’Oliva. *Apuntes Históricas. I Centenario del Templo Parroquial (1886-1986)*. Oliva, Junta pro I Centenario del Templo Parroquial de San Roque, 1989, p. 359. En esos momentos, el rector era Antonio Montagut, quien encargaba todas sus piezas al obrador de José Bonacho David, como luego haría al ser nombrado arcipreste de la iglesia de Santa María la Mayor de la misma población.

⁹⁷ MARTÍNEZ RONDAN, Josep. *L’església parroquial dels Sants Joan de Faura*. Sagunt, Publicacions Caixa Sagunt, 1992.

⁹⁸ Estoy en deuda con Loreto Pajarón Gamón, nieta del orfebre, por haber buscado la fecha de la cruz y del sagrario de San Pascual Bailón en los archivos de la Platería Pajarón.

⁹⁹ Agradezco a Antonio Piró López toda esta información

con influencias francesas, catalanas y aragonesas. Uno de de los períodos más creativos fue el barroco, los siglos XVII y XVIII, de los que se conservan ejemplares notables aunque se hayan perdido otros, como la *Cruz de la catedral metropolitana*, de 1547, pieza que demuestra la habilidad del

platero catedralicio Bernat Joan Cetina. Los plateros de la catedral fueron la mayoría de las veces de los mejores de la ciudad y ello no cabe duda al estudiar la *Cruz de L'Alcúdia de Carlet*, de Joan Calderón, y las de Cocentaina y Algemesí, de Bernardo Quinzà.



Fig. 9. Francisco Pajarón Suay. *Cruz de San Pascual Bailón*. Valencia. 1957. Foto F. Cots.

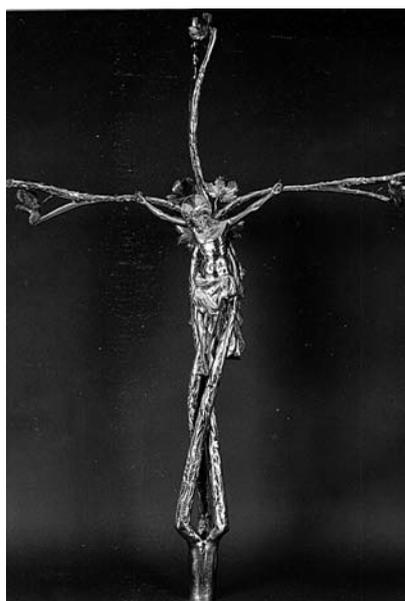


Fig. 10. Hermanos Piró. *Cruz del Colegio Imperial de Niños Huérfanos de San Vicente Ferrer*. 1993. Foto Archivo Orfebres Piró.