

# Reflexiones sobre dos cruces procesionales conservadas en *Casa-Museu Medeiros e Almeida* y *Museu do Dinheiro*: entre el Gótico tardío y el primer Renacimiento

## Reflections on two processional crosses preserved in *Casa-Museu Medeiros e Almeida* and *Museu do Dinheiro*: between Late Gothic and Early Renaissance

Nuno Cruz GRANCHO

ARTIS-IHA/FLUL

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Alameda da Universidade, 1600-214 - Lisboa

ngrancho@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1457-6639>

Fecha de envío: 5/5/2023. Aceptado: 12/7/2023

Referencia: *Santander. Estudios de Patrimonio*, 6 (2023), pp. 247-266.

DOI: <https://doi.org/10.22429/Euc2023.sep.06.07>

ISSN 2605-4450 (ed. impresa) / ISSN 2605-5317 (digital)



**Resumen:** El total desconocimiento acerca de dos cruces procesionales que forman parte de instituciones museísticas portuguesas, hasta su adquisición, en la segunda mitad del siglo pasado, hace inviable cualquier investigación archivística, condicionando el conocimiento sobre estas cruces. Nuestros esfuerzos se centran, pues, en un estudio comparativo, considerando para eso ejemplos de producción portuguesa y española correspondientes al periodo comprendido entre finales del siglo XV y la centuria siguiente. Ciertas características evidenciadas parecen corresponder a un modelo “europeo”; al mismo tiempo, muestran particularidades de carácter más regional, que nos acerca, con las reservas necesarias, hacia la producción de los centros españoles.

**Palabras clave:** cruces procesionales; plata; Tardogótico; primer Renacimiento; Portugal; Casa-Museu Medeiros e Almeida; Museu do Dinheiro; mercado del arte.

**Abstract:** The complete lack of information on the trajectory of two processional crosses, prior to their acquisition in the second half of the last century, makes any archival research unfeasible, directly conditioning the understanding of these crosses. Therefore, our efforts are focused on a comparative study, considering examples of Portuguese and Spanish production from the late 15th century to the following century. Certain characteristics demonstrated by the two processional crosses included in our study seem to correspond to a certain “European” model. Despite some necessary reservations, these characteristics show regional peculiarities linked to the production of Spanish centres.

**Keywords:** Processional crosses; silverwork; Late Gothic; Early Renaissance; Portugal; Medeiros e Almeida House-Museum; Money Museum; Art market.

\*\*\*\*\*

## 1. LA CRUZ COMO SÍMBOLO DEL CRISTIANISMO: BREVES NOTAS SOBRE SU EVOLUCIÓN EN LA LITURGIA CRISTIANA

Entre los objetos litúrgicos, y en particular los relacionados con las procesiones, destaca la cruz procesional como símbolo por excelencia de los cristianos, en la que se exalta el Misterio de la Salvación desde tiempos de Constantino, en el siglo IV, cuando se rompe con las dificultades para la devoción pública de ciertos símbolos cristianos<sup>1</sup>. Esta demostración se habría producido por primera vez en las procesiones estacionales romanas, al asumir una doble función —cruz procesional y cruz de altar— que perduraría hasta finales de la Edad Media, cuando, según Rivera de las Heras, se separarían las distintas funciones<sup>2</sup>.

Todo este simbolismo convirtió a la cruz procesional en la pieza más emblemática de la celebración litúrgica<sup>3</sup>, ya que estas suelen destacar por su riqueza iconográfica y decoración, debidas en gran parte a las generosas superficies puestas a disposición de los plateros, donde podían demostrar su habilidad técnica<sup>4</sup>. Para todas las cuestiones planteadas anteriormente, las cruces se convierten en piezas de referencia por su tamaño y la riqueza asociada a ellas<sup>5</sup>, sobre todo en lo que había sido la singular realidad conocida desde finales del siglo XV y mediados del siguiente, a pesar de las numerosas prácticas contra el lujo implantadas en Portugal y España.<sup>6†</sup>

1 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel “El esplendor de la liturgia” en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, p. 41. También los estudios de COTS MORATÓ, Francisco de Paula, “Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (ss. XIV-XX)”, *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 48-49 y VELADO GRAÑA, Bernardo, “Cruz-procesional” en MELÉNDEZ ALONSO, María (coord.), *Encrucijadas*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 2000, p. 337.

2 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “El esplendor de...”, p. 41 y COTS MORATÓ, Francisco de Paula, “Símbolo y visualidad...”, p. 50.

3 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “El esplendor de ...”, p. 43. También VELADO GRAÑA, Bernardo, “Cruz-procesional...”, p. 337 y COTS MORATÓ, Francisco de Paula, “Símbolo y visualidad...”, p. 47.

4 RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, “El esplendor de ...”, p. 42.

5 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, “Diócesis de Salamanca” en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en...*, p. 218, PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990, p. 76 y MARTÍN ANSÓN, María Luisa, “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 de los Caminos de Astorga (León)” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III (1991), p. 22.

6 De entre todas las pragmáticas, la más “notable que todas estas es la pragmática de 19 de Maio de 1593”, como nos cuenta Juan Sempere y Guarinos en su obra; SEMPERE Y GUARI-

Sin embargo, la veneración hacia las cruces procesionales favoreció en ciertas ocasiones la práctica de algunos excesos, como se pone de manifiesto en el episodio dado a conocer durante una visita emprendida en la Iglesia de Nuestra Señora de la Plaza, en la ciudad de Elvas, en el año 1541, de la que resultaría la siguiente advertencia: “Mandamos ao tesoureiro que não ponha na cruz de prata quando for as procissões mais Rosas e flores sob pena de cem reis por cada vez que o contrario fizer e as penas desta visitaçãõ serão para a chancelaria e mordomo de Sua Alteza”<sup>7</sup>.

Independientemente de los excesos, la cruz siempre ha ocupado un lugar central en las celebraciones religiosas, objeto de todas las reverencias<sup>8</sup>, y más que cualquier otra pieza religiosa, tenía el don de comunicar el mensaje de la muerte de Cristo y la esperanza de la Salvación, o, si preferimos, la idea de principio y fin, como afirma Leonor d’Orey<sup>9</sup>, antigua conservadora de la colección de orfebrería del Museu Nacional de Arte Antiga.

Los dos ejemplos que trataremos a continuación cumplieron esta centralidad en su itinerario religioso, aunque nos es desconocida y sólo se nos permite reconstruir su trayectoria desde el momento cuando ambos ejemplares fueron adquiridos en el mercado del arte portugués, parte actualmente de la Casa-Museu Medeiros e Almeida y del Museu do Dinheiro, ambas instituciones museológicas lisboetas.

## 2. CRUZ PROCESIONAL: CASA-MUSEU MEDEIROS E ALMEIDA

Cruz procesional. España (?). h. 1530-1540. Casa-Museu Medeiro e Almeida (Lisboa). Plata en su color, cincelada, relevada, fundida y calada. 90 cm de altura, 47 cm de anchura.

El ejemplar incluido en la colección de orfebrería de la Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225), fue adquirido por su fundador António Medeiros e Almeida (1895-1986) (Fig. 1), posiblemente en anticuarios portu-

---

NOS, Juan, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1788, pp. 80-82.

7 Arquivo da Sé de Elvas, *Livro das Visitas de Nossa Senhora da Praça (1541)*, Livro 25, f. 14.: En traducción libre: “Ordenamos al tesorero que no ponga en la cruz de plata más flores y rosas cuando tengan lugar las procesiones, bajo pena del pago de cien reis, cada vez que se desobedezcan las disposiciones de las visitas, y dicho dinero revertirá a la Cancillería y mayordomo de Su Majestad”.

8 Arquivo da Ordem Terceira de São Francisco, *Cerimonial da missa cantada conforme o rito da Santa Igreja Bracharense*, Cx. 4, Mç 231, f. 5.

9 D’OREY, María Leonor Borges de Sousa, *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Metais, Cruzes Processionais séculos XII-XVI*, Lisboa, Ministério da Cultura-Instituto Português de Museus- Inventário do Património Cultural, 2001, pp. 56 y 60.



Fig. 1. Retrato de António Medeiros e Almeida. Henrique Medina. 1974. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 400). Lisboa. © Pedro Mora

gueses, de los que era asiduo visitante. La cruz procesional que aquí se analiza es una de las dos que forman parte de la colección de orfebrería religiosa de la citada institución, abierta al público a principios del siglo XXI (Fig. 2).

Se expone en el espacio-capilla<sup>10</sup> situado en la nueva ala, creada específicamente en los años setenta del siglo pasado —entre otros espacios— para exponer las cada vez más numerosas y valiosas piezas<sup>11</sup> recogidas por su propietario. En la colección de arte sacro existente en este espacio, cobran especial importancia los utensilios litúrgicos de plata, en total comunión con otras innumerables artes suntuarias como la talla, el azulejo, el mobiliario, la escultura y la pintura, entre otras expresiones artísticas.

La cruz que ahora contemplamos forma parte del grupo de cruces latinas a las que Juan de Arfe y Villafañe se refería como aquellas: que se “hacen de chapas cinceladas y clavadas sobre madera, y esta es obra muy frágil<sup>12</sup>”, contemplando además brazos rectos en los que se desarrollan extensiones cuadrilobuladas, y terminaciones trilobuladas de perfil conopial, modelo

10 GRANCHO, Nuno Cruz, *Ourivesaria religiosa espanhola em Portugal (1580.1640)*, [Tesis doctoral], Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, Vol. I, 2022, pp. 150-151.

11 ALMEIDA, João de y VILAÇA, Teresa de Seabra Cancela, *Um Tesouro na Cidade*, Lisboa, Fundação Medeiros e Almeida, 2002, p. 95.

12 ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura (Libros III y IV)*, Madrid, Ministerio de Cultura / Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1978, p. 32.



Fig. 2. *Cruz procesional*. H. 1530-1540. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225). Lisboa. © Pedro Mora

menos común en comparación con el tipo flor de lis, con implantación en toda Europa<sup>13</sup>.

Este modelo se conoce en Portugal en número residual, uno de ellos de producción española<sup>14</sup> y otros dos en territorio transmontano, una zona especialmente permeable a las influencias artísticas españolas, sobre todo en

13 Las cruces procesionales con brazos de terminaciones en flor de lis, modelo "europeo", han seguido un camino muy similar en Portugal y España. Así, si consideramos la realidad portuguesa, las encontramos en la mayoría de los ejemplos conocidos entre los siglos XIII y XVI, con tendencia al crecimiento, hasta alcanzar su apogeo en los siglos XV y XVI, en una geografía ampliada a todo el territorio, incluso cuando consideramos los ejemplos de cobre y cristal. Creemos que para el universo español la realidad no es muy diferente, donde el dicho modelo se conoce desde el siglo XII, y muestra un crecimiento exponencial en el siglo XV, cuando permanece durante toda la centuria siguiente, como nos indica María Jesús Sanz. En el caso de Burgos, donde se conocen numerosos ejemplos con esta característica, los siglos XIV y XV son el periodo por excelencia, y tal como ocurre en Portugal, las terminaciones en flor de lis están presentes en la generalidad del territorio español. Véase SANZ, María Jesús, "Cruces de original diseño a comienzos del siglo XVI", *Laboratorio de Arte*, 15 (2002), p. 45.

14 SOUSA, Ana Cristina, "O tesouro da igreja de Valverde (Alfândega-da-Fé). Relações transfronteiriças no universo da prata", en SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e, PANIAGUA PÉREZ, Jesús, SALAZAR SIMARRO, Nuria (coords.), *Áurea quersoneso. Estudos sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, León, Centro de Investigaçã em Ciencia e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa; [León]: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica; [México]: CONACULTA: INAH, 2014, pp. 411-424.

el caso de la platería. En España, el mismo modelo de terminación se limita prácticamente al siglo XVI; la provincia de Segovia destaca como receptora de este modelo, aunque es posible identificar ejemplos en diócesis como las de Badajoz, Salamanca, Zamora, Valladolid, Burgos y Plasencia, a pesar de su presencia en otros lugares, aunque en menor número. Teniendo en cuenta los ejemplares españoles que nos han sido dados a conocer, creemos que el modelo de terminaciones trilobuladas con perfil conopial asume un carácter más regional, más probable en el territorio de Castilla y León y en las comunidades autónomas vecinas de Navarra y País Vasco<sup>15</sup>.

En cuanto a la superficie de los brazos, ya se aprecia una simetría en la decoración vegetal, que es similar a la que encontramos para la iglesia de San Ildefonso de Zamora, de Antonio de Burgos, fechable del primer tercio del siglo XVI, como las ramas vegetales que terminan en elementos florales en relieve<sup>16</sup>. Una doble crestería, compuesta por volutas afrontadas, recorre las aristas de la cruz, más coherente con la gramática decorativa del primer Renacimiento<sup>17</sup>, mientras que los tres arcos conopiales del extremo de los brazos están rematados por bola.

En cuanto a los dos pequeños medallones en los brazos, existe un ejemplo de cruz procesional de la iglesia de Zamayón (Salamanca), del segundo cuarto del siglo XVI<sup>18</sup>, con la que encontramos cierta similitud en el diseño de estos, o en los ejemplos burgaleses renacentistas.

También destacamos la existencia en la superficie de los brazos de una particularidad decorativa como es el escamado que cubre el fondo, y que encontramos fácilmente en la producción española, sobre todo en el siglo XVI, aunque es posible identificarlo antes y después de dicho periodo cronológico<sup>19</sup>, como atestigua el ejemplar perteneciente al Victoria & Albert Museum (Inv. M.386-1956) (Figs. 3 y 4).

---

15 Nos gustaría brindar un agradecimiento especial a la profesora Doctora Rosa Martín Vaquero, por el intercambio de ideas durante el proceso de investigación.

16 NAVARRO TALEGÓN, José, *Plateros zamoranos de los siglos XVI y XVII*, Zamora, Ediciones del Autor, 1985, s/p., PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *La platería de la ciudad de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1999, pp. 111-112 y NAVARRO TALEGÓN, José, "Diócesis de Zamora", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en...*, pp. 374-375.

17 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 78.

18 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 99.

19 La decoración de los fondos de las superficies de los objetos de plata en España se da con bastante frecuencia y prácticamente en todos los periodos artísticos. Puede adoptar diferentes rellenos como el punteado, el rayado o el escamado; mientras que en Portugal casi todas las piezas son punteadas, el resto de las decoraciones de los fondos son casi inexistentes. Así, la decoración escamada es tanto más interesante cuando se revela de diferentes maneras, como cuando simula un revestimiento como los que encontramos en estructuras arquitectónicas,



Fig. 3, izq. *Cruz procesional, detalle del escamado*. H. 1530-1540. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225). Lisboa

Fig. 4, der. *Cruz procesional, detalle del escamado*. Mediados del siglo XVI. Victoria & Albert Museum (Inv. M.386-1956). Londres

Desde el punto de vista de la iconografía, la complejidad de los programas se mantiene, empezando por el cuadrón central, espacio que normalmente es ocupado por Cristo crucificado, principal tema iconográfico que, según la lectura de Louis Réau, representa el tercer momento de la muerte de Cristo, o, si lo preferimos, el acto consumado<sup>20</sup>. La representación de Cristo muerto, que surgió a partir del siglo XI, iría inevitablemente acompañada de un conjunto de características físicas acordes con ese estado, que pueden identificarse en la cruz de la Casa-Museu Medeiros e Almeida. Por ejemplo, los ojos cerrados, la cabeza colgando sobre el hombro derecho, así como el cuerpo caído y flexionado, características que exaltan gran compasión entre los fieles<sup>21</sup>.

La posición de los brazos, más bien extendidos, como nos es dado observar, supone la denominación del “Cristo católico” por haber muerto para

---

como incensarios y arquetas eucarísticas. Más discreto es el uso destinado a rellenar los fondos de las superficies, lo que permite realzar, por medio del contraste, las superficies lisas. Se encuentra en un rango cronológico que se extiende desde al menos el siglo XV hasta el XIX para una panoplia de piezas, incluidas las cruces procesionales.

20 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento*, Tomo I/ Vol. I, Barcelona, Ediciones de Serbal, 2008, pp. 480 y 492.

21 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte...*, p. 494

salvar a la humanidad, a la que Cristo pretende abrazar<sup>22</sup>; así como la superposición de los pies que se fijan con un solo clavo es una característica ya señalada por Leonor d'Orey en ejemplares del siglo XIII del Museu Nacional de Arte Antiga en la ciudad de Lisboa<sup>23</sup>.

El fondo del cuadrón central se llena con una cruz patada, elemento que se encuentra con especial asiduidad en las cruces procesionales entre los siglos XII y XV en la producción portuguesa y española, en cuyos ángulos superiores se hallan la luna y el sol, de tipo antropomórfico, dentro del esquema referencial.

En los brazos de la cruz, los elementos iconográficos se distribuyen por las extensiones cuadrilobuladas, características del gótico tardío<sup>24</sup>, como el símbolo zoomorfo de san Juan Evangelista (águila), que suele encontrarse en los ejemplares portugueses y españoles. Como afirma Carla Varela Fernandes, consiste en una fórmula bastante estandarizada y estrechamente relacionada con la iluminación medieval<sup>25</sup>. Este programa iconográfico presenta cierta originalidad, al huir del esquema más clásico que encontramos, por ejemplo, en la cruz del Museu do Dinheiro, del que nos ocuparemos más adelante.

En la extensión cuadrilobulada del brazo inferior, la presencia de una figura humana sosteniendo un cáliz es una sugerencia eucarística que se rodea de elementos florales, los cuales encontramos fácilmente en la producción segoviana del siglo XVI<sup>26</sup>, a veces con un perfil antropomórfico. En el otro brazo de la cruz, encontramos las extensiones cuadrilobuladas más cerca de los extremos, una característica de las cruces góticas, y que en este caso concreto se rellena con motivos vegetales. Sobre estos hay medallones que encierran cabezas de ángeles alados, más acorde con la nueva gramática renacentista (Fig. 5).

Respecto a estos últimos elementos, no podemos dejar de mencionar el grado de similitud encontrado respecto a otros tres ejemplos de producción española de mediados del siglo XVI, como en el ejemplar de Victoria & Albert Museum (Inv. M.368-1956)<sup>27</sup>, y también en Meadows Museum (Inv.

22 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte...*, p. 500.

23 D'OREY, María Leonor Borges de Sousa, *Inventário do Museu Nacional...*, p. 17.

24 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 82.

25 FERNANDES, Carla Varela, "Cruz procesional", en NEVES, Eva Raquel (coord.), *Catedral e Museu Diocesano de Santarém*, Santarém, Museu Diocesano de Santarém, 2021, p. 311.

26 LOZOYA, Juan de CONTRERAS y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de, "XXIV Exposición sobre arte antiguo: cruces parroquiales y otros objetos de orfebrería religiosa, pertenecientes a la Diócesis de Segovia", *Estudios Segovianos*, XXIII/67-69 (1971), pp. 238, 245 y 248-249.

27 Queremos brindar un agradecimiento a la conservadora de la colección de orfebrería del Victoria & Albert Museum, Dra. Kirstin Kennedy, por compartir sus perspectivas sobre la





Fig. 5. Cruz procesional, detalle de un medallón. H. 1530-1540. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225). Lisboa

MM.2015.03)<sup>28</sup>, o en un ejemplo de cruz procesional perteneciente al pueblo de Zamayón (Salamanca)<sup>29</sup>, en este caso, similar sólo en la presencia de los medallones circulares.

En el reverso, el cuadrado central está atravesado por la misma crestería con volutas afrontadas, reservándose el cuadrón central para la imagen en relieve de la *Maiestas Domini*, otro elemento típico de las cruces procesionales góticas, como nos recuerda Manuel Pérez Hernández<sup>30</sup>. Reconocemos que el ejemplar portugués muestra menos destreza técnica en la ejecución del elemento escultórico en relieve, lo que se traduce en una cierta desproporción de este, lo que le resta realismo y acerca a una expresividad semejante a las figuras románicas. Esto resulta aún más evidente si se compara con la interpretación de Dios en Majestad que encontramos en el reverso de la cruz del Victoria & Albert Museum, ya mencionada<sup>31</sup>, o incluso el ejemplar per-

---

cruz procesional mencionada anteriormente, lo que nos ha permitido comprobar las similitudes que reconocemos entre las cruces de Lisboa y Londres.

28 "Processional Cross"; disponible en: <https://meadowsmuseumdallas.org/collections/pages/objects-1/portfolio/?records=9&query=mfs%20any%20%22processional%22&sort=0>.

29 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 99.

30 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 80.

31 "Processional Cross"; disponible en: <https://collections.vam.ac.uk/item/O91722/processional-cross-unknown/?carousel-image=2021MU6779>.



Fig. 6. Cruz procesional, detalle de la *Maestas Domini*, reverso. H. 1530-1540. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225). Lisboa

teneciente a la Catedral de Ciudad Real, atribuido a Sebastián de Córdoba, ambos pertenecientes la primera mitad del siglo XVI<sup>32</sup> (Fig. 6).

En las expansiones cuadrilobuladas del reverso, la representación de los evangelistas, con Lucas y Marcos en los brazos izquierdo y derecho respectivamente; en la parte inferior, Mateo; ocupando el superior, y de forma inusual, el pelícano alimentando a sus crías. Como nos dice Ana Pérez Varela, al ser el pelícano un símbolo eucarístico, su uso se puede encontrar en diferentes tipos de piezas de platería, siendo la cruz procesional la predilecta, aunque reproducirlo sea casi siempre poco realista<sup>33</sup>. La representación de este último elemento es bastante peculiar, ya que el esquema habitual de organización iconográfica lo remite al anverso, ocupado en este ejemplar por el símbolo de san Juan Evangelista.

El nudo del tipo arquitectónico presenta una solución híbrida, marcada aún por un vocabulario gótico, distribuido en dos plantas que se organizan de forma hexagonal. Entre los elementos típicos del estilo gótico, destacan los contrafuertes —un elemento de apoyo que acentúa la idea de verticalidad—, los pináculos y los arcos de perfil conopial.

Desde el punto de vista de la ornamentación, observamos un vocabulario más conforme con la gramática proto-renacentista, con el inicio de la desintegración de las formas góticas que acontece a partir del primer cuarto del

32 CRESPO CÁRDENAS, Juan, *Plata y plateros. Ciudad Real, 1500-1625*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 2006, pp. 80 y 151-154.

33 PÉREZ VARELA, Ana, "La iconografía eucarística del pelícano: ejemplos en plata" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería: San Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 421-438.



Fig. 7, izq. *Pie de cruz procesional*. H. 1530-1540. Casa-Museu Medeiros e Almeida (Inv. FMA 1225). Lisboa. © Pedro Mora  
 Fig. 8, der. *Detalle del pie de cruz anterior*

siglo XVI<sup>34</sup>. Entre los elementos del primer Renacimiento, cabe destacar la decoración de los doseletes colocados sobre los contrafuertes, rematados por querubines alados, trabajo del siglo XVI, sobre los que se sitúan diferentes figuras, algunas vestidas con hábito, pero, a excepción de Santiago el Mayor, como peregrino, el resto no nos ha sido posible identificarlas.

Otros ejemplos son los ventanales que se abren en ambos niveles, entre contrafuertes, cerrados por columnas abalaustradas, como ya mencionó Nuno Cruz Grancho en su tesis doctoral<sup>35</sup>. Según Aurelio Barrón García, la forma de balaustre es un elemento introducido en la platería española por Juan de Horna el Mozo, platero burgalés, en los años veinte del siglo XVI, como lo demuestra el portapaz de su autoría, realizado para la cartuja de Miraflores en 1524<sup>36</sup>, aunque actualmente se encuentra en el Victoria & Albert Museum (Inv. M.204-1956)<sup>37</sup> (Figs. 7 y 8).

34 PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, p. 75.

35 GRANCHO, Nuno Cruz, *Ourivesaria religiosa espanhola...*, p. 151.

36 BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La época dorada...* Vol. I, pp. 304-305. Vol. II, p. 132. BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Archidiócesis de Burgos", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en...*, p. 133 y BARRÓN GARCÍA, Aurelio A., "La platería en Castilla y León", en MARTÍN, Fernando (dir.), *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, La Coruña, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, p. 45.

37 "Pax"; disponible en: <https://collections.vam.ac.uk/item/O129262/pax/>.



Fig. 9. *Museu do Dinheiro*. Segunda mitad del siglo XVIII y siglo XXI. Lisboa. © Francisco Nogueira

### 3. CRUZ PROCESIONAL: MUSEU DO DINHEIRO

Cruz procesional. España (?). c. 1545-1555 (cruz), finales del siglo XVI (nudo). Museu do Dinheiro (Lisboa). Plata en parte dorada, cincelada, relevada, fundida y calada. 57,7 cm de altura, 48,5 cm de anchura.

El segundo ejemplo que analizamos en este estudio pertenece al Banco de Portugal y está expuesto en el Museu do Dinheiro, situado en la antigua iglesia de San Julián<sup>38</sup>. El proyecto museológico, diseñado por Providência Design, en colaboración con el Banco de Portugal, se caracteriza por una fuerte apuesta por el multimedia, dividido en varios núcleos temáticos. La cruz procesional que trataremos a continuación está expuesta en la segunda planta, en la sección dedicada a “La moneda en Portugal - Edad Media y Edad Moderna<sup>39</sup>” (Fig. 9).

La adquisición del citado ejemplar tuvo lugar en el mercado nacional del arte, a través de la casa de subastas Dinastía, a finales del siglo pasado,

38 De forma muy resumida, nos referimos a un espacio que cimienta sus orígenes en el período posterior al terremoto de 1755, cuando se reconstruyó la Iglesia de San Julián en el lugar donde antes había estado la conocida Iglesia Patriarcal de D. Juan V de Portugal. La decisión del Consejo General del Banco de Portugal de adquirir el edificio y sus respectivos anexos se materializó en 1933, tras negociaciones con la Archicofradía de San Julián, al término de las cuales el templo fue desacralizado. A esto siguió la conversión del espacio para el ejercicio de numerosas valías, lo que hizo necesario esperar hasta el siglo XXI para una intervención de rehabilitación y restauración (2007-2012) que permitió acoger el Museu do Dinheiro a partir de 2016. “Antiga Igreja de S. Julião”; disponible en: <https://www.museudodinheiro.pt/conhecer/antiga-igreja-s-juliao>.

39 “Museu do Dinheiro”; disponible en: <https://msites-dcm-npmd-prod.azurewebsites.net/museu/museu-do-dinheiro>.



Fig. 10. Cruz procesional. H. 1545-1555, la cruz. Museu do Dinheiro. Lisboa

según consta en el respectivo catálogo, por aquel entonces descrita como “Bonita e rara cruz procesional, do século XV e cabaço<sup>40</sup>”, sin atribución alguna en cuanto a su autoría y centro de producción.

El ejemplar que nos ocupa presenta algunas de las características formales y decorativas reconocidas en el anterior, como la estructura tardogótica y las extensiones cuadrilobuladas, diferenciándose en los extremos trilobulados, que aquí carecen de un perfil conopial. La existencia de este modelo de terminación aparece ocasionalmente en la platería portuguesa, aunque podamos encontrarlo en otras representaciones artísticas, concretamente en la pintura, el estuco decorativo y la arquitectura. En España se conoce un número reducido, sobre todo si se compara con las cruces con terminación en flor de lis o incluso con las de perfil conopial (Fig. 10).

En todo el ejemplar hay doble crestería, como en el cuadrón central, donde los vértices aparecen rematados por pináculos, mientras que la ornamentación es más concordante con el vocabulario del primer Renacimiento, lo que confiere a la pieza cierta hibridez. Esta característica, que puede en-

40 *Catálogo de Antiguidades, Pintura Portuguesa, Moderna e Contemporânea, Pratas Portuguesas dos séculos XVII, XVIII e XIX, Porcelanas da China e Companhia das Índias, Faianças Portuguesas e Espanhelas século XVI e XVIII, Boas e Raras Esculturas, Joias*, (Quinta-feira, dia 21 de Maio de 1998), Lisboa, Dinastia – Antiquários, leiloeiros e Galeria de Arte, Lda, 1998, pp. 73-74.

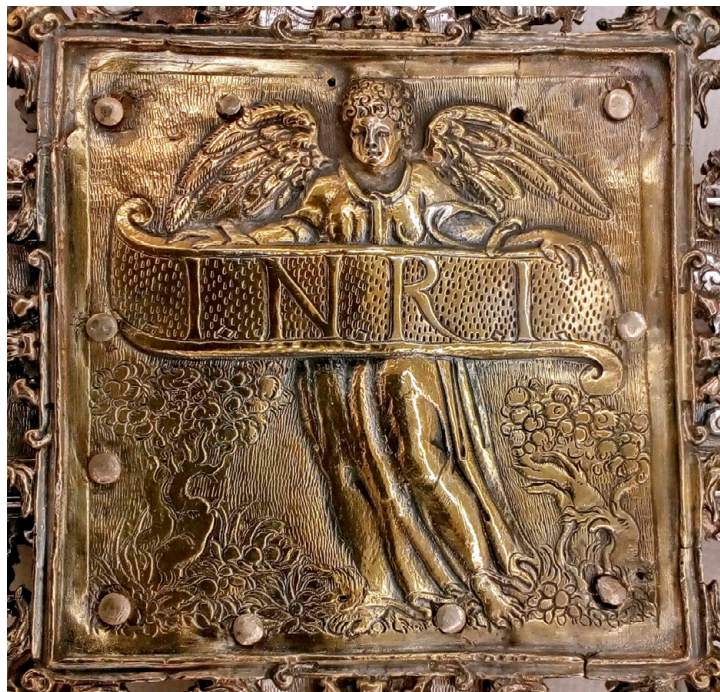


Fig. 11. Cruz procesional, detalle del cuadrón central del anverso. H. 1545-1555. Museu do Dinheiro. Lisboa

contrarse hasta las dos últimas décadas de la primera mitad del siglo XVI<sup>41</sup>, coincide con los dos ejemplos que estamos examinando.

La superficie de los brazos está cubierta de ornamentación *a candelieri* y labores de lazos y guirnaldas, elementos de filiación renacentista - que subrayan aún más el eclecticismo de la pieza -, a los que se añade un programa iconográfico clásico. Así, en las expansiones cuadrilobuladas, hacia la mitad de los brazos podemos ver las cabezas de ángeles alados en relieve sobre un fondo naturalista, algo similar a lo que encontramos en el prototipo de la Casa-Museo Medeiros e Almeida, aunque de menor calidad, en comparación con el trabajo que ahora se analiza.

En el cuadrón central, habitualmente reservado a la imagen de Cristo crucificado, ausente en este ejemplar, se sustituye por el arcángel que sostiene una tarjeta con la inscripción I[esus]N[azarenus]R[ex]I[udaeorum], sobre un fondo naturalista (Fig. 11).

En los extremos trilobulados, la iconografía sigue el esquema tradicional de la escena de la crucifixión con los cuatro actores esperados, la Virgen y san Juan Evangelista, a derecha e izquierda de Cristo, respectivamente, re-

41 MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Contribución al estudio de la platería medieval alavesa", *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales. Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, 15 (1996), p. 523.



Fig. 12. Cruz procesional, detalle del cuadrón central del anverso. H. 1545-1555. Museu do Dinheiro. Lisboa

servando la imagen de Dios Padre para el extremo superior y María Magdalena en el brazo inferior. Según la interpretación de Louis Réau, estamos ante la representación histórica, ya que estos son los personajes con intervención directa en los acontecimientos<sup>42</sup>.

El reverso, en el cuadrón central, muestra una imagen de perfil de la Virgen en plata dorada, rodeada por un cerco de nubes del que salen rayos rectos, conjunto que es coronado por el Espíritu Santo, que creemos corresponde al final del siglo XVI, por lo que lo consideramos un añadido posterior. En las terminaciones encontramos la representación de cuatro evangelistas acompañados de sus respectivos símbolos, que se distribuyen de la siguiente manera: san Juan Evangelista (águila), en el brazo superior; reservándose el inferior para san Mateo (ángel); a los que se unen la representación de san Lucas (toro), a la derecha; y de san Marcos (león), a la izquierda (Fig. 12).

En cuanto al nudo, hay que resaltar que su estructura es de templete de planta hexagonal de dos cuerpos escalonados, de igual disposición, en seis tramos separados por columnas abalaustradas en el nivel inferior, y dóricas en el superior. Todas las secciones tienen hornacinas bajo venera que albergan imágenes en bajorrelieve de personalidades vinculadas a la Iglesia, que identificamos casi en su totalidad.

42 RÉAU, Louis, *Iconografía del arte...*, pp. 512 y 518.



Figs. 13 y 14. Pie de cruz procesional y detalle. H. 1545-1555. Museu do Dinheiro. Lisboa

Para el primer registro inferior encontramos la representación de seis apóstoles, entre los que se reconoce a san Bartolomé (pisando un demonio), san Andrés (sosteniendo una cruz en X), san Juan Evangelista (sosteniendo un cáliz), san Pedro (sosteniendo una llave), san Pablo (sosteniendo una espada) y Santiago el Mayor (peregrino). En la parte superior sólo hemos podido reconocer a san Juan Bautista (sosteniendo una cruz), Santiago el Menor (sosteniendo un libro), san Judas Tadeo (sosteniendo un hacha) y santo Tomás (sosteniendo una escuadra), quedando otros dos por identificar.

También con respecto al nudo cabe destacar la existencia de seis volutas en la parte inferior, con una función estabilizadora. Este elemento es desconocido en piezas de platería portuguesa, pero podemos encontrarlo fácilmente en ejemplos españoles, capaz incluso de asumir diferentes formas, desde las más simples hasta otras antropomorfas o forma de animales fantásticos, especialmente visibles en las custodias (y sus variables), en cruces procesionales, varales e incluso en navetas. Aparecen en torno a la segunda mitad del siglo XVI y de manera más abundante en territorios de Castilla-León, Castilla-La Mancha<sup>43</sup>.

43 Entre otros ejemplos de brazos antropomorfos que encontramos similares al ejemplo del Museu do Dinheiro; PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa...*, pp. 98-99, CRESPO



No podemos dejar de mencionar la diferencia estructural-decorativa entre la cruz y el nudo, que nos lleva a considerar la posibilidad de que este último elemento se introdujera en un momento posterior, posiblemente durante la segunda mitad del siglo XVI. Por otra parte, el elemento de encaje situado en la parte superior del nudo muestra una superficie de decoración grabada sin relación con el trabajo en relieve de los brazos de la cruz, y que parece sugerir distintas fechas. Parece corroborar esta misma sospecha la información que nos proporcionó el doctor João Pedro Vieira, resultante de la intervención a la que fue sometida la cruz procesional en 2015, cuando se llevó a cabo el refuerzo de la espiga de encaje de la cruz, con el fin de corregir la inestabilidad que presentaba el ejemplar. Creemos que esta ausencia de solidez podría resultar de la unión de componentes de diferentes piezas, como ya habíamos mencionado, del mismo modo que consideramos igualmente posterior la representación de la imagen de la Virgen, en el cuadrón central del reverso (Figs. 13 y 14).

#### 4. CONCLUSIÓN

En los ejemplares pertenecientes a la Casa-Museu Medeiros e Almeida y al Museu do Dinheiro, a pesar de las dificultades enumeradas al inicio de nuestro estudio, como consecuencia de haber sido adquiridos en el mercado del arte – y carecer, de documentación -, podemos todavía encontrar un conjunto de similitudes, comunes a la producción de platería portuguesa y española.

Sin embargo, es en las diferencias entre ambas realidades artísticas donde encontramos los elementos susceptibles de un acercamiento a los centros de producción españoles. Entre este conjunto de particularidades a las que tuvimos oportunidad de referirnos en el transcurso del presente estudio, debemos destacar, como ejemplos estructurales, los extremos trilobulados de perfil conopial que encontramos en el ejemplar adquirido por António Medeiros e Almeida, o el modelo de nudo arquitectónico que posee el ejemplar de la colección del Museu do Dinheiro. Los casos que se acaban de citar se encuentran en mayor número en las cruces procesionales españolas, al contrario de lo que ocurre en la platería portuguesa, donde son casi inexistentes.

También, cuando nos fijamos en los elementos ornamentales, parece evidente la decoración escamada que rellena los fondos de las superficies de los brazos, como puede verse en el prototipo de la Casa-Museu Medeiros e Almeida. Por otra parte, las volutas antropomorfas que se encuentran en la parte inferior del nudo del ejemplar del Museu do Dinheiro suponen un

---

CÁRDENAS, Juan, *Plata y plateros...*, pp. 100-101 y 205-208 y CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época...*, pp. 324-329, 332-333. 336 y 340-347.

ejemplo notable de una aproximación a la producción española, alejando una posible atribución a plateros portugueses.

### BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA, João de y VILAÇA, Teresa Seabra Cancela, *Um Tesouro na Cidade*, Lisboa, Fundação Medeiros e Almeida, 2002.
- ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Arquitectura (Libros III y IV)*, Madrid, Ministerio de Cultura / Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1978 [facsimil].
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., *La época dorada de la platería burgalesa, 1400-1600*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos y Junta de Castilla y León, 1998, 2 vols.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "Archidiócesis de Burgos", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 127-151.
- BARRÓN GARCÍA, Aurelio Á., "La platería en Castilla y León", en MARTÍN, Fernando (dir.), *El Arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, [catálogo de exposición], La Coruña, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000, pp. 41-59.
- CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999.
- COTS MORATÓ, Francisco de Paula, "Símbolo y visualidad en las cruces procesionales valencianas (ss. XIV-XX)", *Laboratorio de Arte*, 24 (2012), pp. 47-74.
- CRESPO CÁRDENAS, Juan, *Plata y plateros en Ciudad Real, 1500-1625*, Ciudad Real, Diputación Provincial de Ciudad Real, 2006.
- D'OREY, Maria Leonor Borges de Sousa, *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de Metais, Cruzes Processionais séculos XII-XVI*, Lisboa, Ministério da Cultura-Instituto Português de Museus - Inventário do Património Cultural, 2001.
- GRANCHO, Nuno Cruz, *Ourivesaria religiosa espanhola em Portugal (1580.1640)*, [Tesis de Doctorado], Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Vol. I, 2022; disponible: <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/56032>.
- LOZOYA, Juan de CONTRERAS y LÓPEZ DE AYALA, Marqués de, "XXIV Exposición sobre arte antiguo: cruces parroquiales y otros objetos de orfebrería religiosa, pertenecientes a la Diócesis de Segovia", *Estudios Segovianos*, XXIII/67-69 (1971), pp. 232-252; disponible: [https://estudiossegovianos.es/?page\\_id=4208](https://estudiossegovianos.es/?page_id=4208).
- MARTÍN, Fernando (dir.), *El Arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V*, [catálogo de exposición], La Coruña, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.
- MARTÍN ANSÓN, María Luisa, "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 de los Caminos de Astorga (León)", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, III (1991), pp. 21-29.

- MARTÍN VAQUERO, Rosa, "Contribución al estudio de la platería medieval alavesa", *Ondare. Cuadernos de artes plásticas y monumentales. Revisión del Arte Medieval en Euskal Herria*, 15 (1996) pp.515-525; disponible: <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/contribucion-al-estudio-de-la-plateria-medieval-alavesa/art-10886/#>.
- MELÁNDEZ ALONSO, María (coord.), *Encrucijadas*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre - Junta de Castilla y León, 2000. Catálogo de la Exposición celebrada en la catedral de Astorga.
- NAVARRO TALEGÓN, José, *Plateros Zamoranos de los siglos XVI y XVII*, Zamora. Edición del Autor, 1985.
- NAVARRO TALEGÓN, José, "Diócesis de Zamora", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 247-258.
- NEVES, Eva Raquel, (coord.), *Catedral e Museu Diocesano de Santarém*, Santarém, Museu Diocesano de Santarém, 2021.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca (siglos XV al XIX)*, Salamanca, Diputación de Salamanca, 1990.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, *La platería de la ciudad de Zamora*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1999.
- PÉREZ HERNÁNDEZ, Manuel, "Diócesis de Salamanca", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 205-222.
- PÉREZ VARELA, Ana, "La iconografía eucarística del pelícano: ejemplos en plata" en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de Platería: San Eloy 2015*, Murcia, Universidad de Murcia, 2015, pp. 421-438; disponible: <https://publicaciones.um.es/publicaciones/public/obras/ficha.seam?numero=2410&edicion=1>.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento*, Barcelona. Ediciones de Serbal, 2008. Tomo I. Vol. I.
- RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel Rivera de, "El esplendor de la liturgia", en CASASECA CASASECA, Antonio (coord.), *La platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1999, pp. 19-55.
- SANZ, María Jesús, "Cruces de original diseño a comienzos del siglo XVI", *Laboratorio de Arte*, 15 (2002), pp. 45-60; disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=748192>.
- SEMPERE Y GUARINOS, Juan, *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*, Tomo II, Madrid, Imprenta Real, 1788; disponible: <https://bibliotecadigital.aecid.es/bibliodig/es/consulta/registro.do?id=10397>.
- SOUSA, Ana Cristina, "O tesouro da igreja de Valverde (Alfândega-da-Fé). Relações transfronteiriças no universo da prata", en SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e; PANIAGUA PÉREZ, Jesús y SALAZAR SIMARRO, Nuria (coords.), *Áurea quersoneso. Estudos sobre la plata iberoamericana: siglos XVI-XIX*, León, Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa; [León]: Instituto de Humanismo y Tradición Clásica; [México]: CONACULTA: INAH, 2014, pp. 411-424; disponible: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=569053>.

VELADO GRAÑA, Bernardo, "Cruz-procesional", en MELÉNDEZ ALONSO, María (coord.), *Encrucijadas*, Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 2000, p. 337.