

SCRIPTA ARTIVM IN HONOREM

PROF. JOSE MANUEL CRUZ VALDOVINOS

Alejandro Cañestro Donoso (coor.)



CÁTEDRA ARZOBISPO LOAYZA
* UNIVERSIDAD DE ALICANTE *



CAÑESTRO DONOSO, Alejandro.

Scripta artium in honorem Prof. José Manuel Cruz Valdovinos; [prólogo de Alejandro Cañestro Donoso].- Alicante: Universidad de Alicante, 2018. –

p. 816, il. 263, 16 x 20 cm. –

ISBN: 978-84-1302-009-9

I. Cañestro Donoso, Alejandro. II. Alicante, Universidad de Alicante, ed.–

Cód. UNESCO 550601 Historia de la Arquitectura – 550602 Historia del Arte

– 550203 Monografías históricas – 550310 Historia local – 550505

Iconografía – 620306 Escultura – 620307 Pintura – 620303 Artes decorativas

– 620101 Diseño arquitectónico – 550403 Historia medieval – 550404

Historia moderna – 550402 Historia contemporánea.–

Reservados todos los derechos. De acuerdo con la legislación vigente, y bajo las sanciones en ella previstas, queda totalmente prohibida la reproducción y/o transmisión parcial o total de este libro, por procedimientos mecánicos o electrónicos, incluyendo fotocopia, grabación magnética, óptica o cualesquiera otros procedimientos que la técnica permita en el futuro, sin la expresa autorización por escrito del propietario del copyright.

© Alejandro Cañestro Donoso. Todos los derechos reservados.

© Los autores. Todos los derechos reservados.

1ª edición: diciembre de 2018.

ISBN: 978-84-1302-009-9

D.L.: A 481-2018

Imprime: Azorín, Servicios Gráficos Integrales (Elda, Alicante).

Impreso en España / Printed in Spain

Editado por: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

SCRIPTA ARTIVM IN HONOREM PROF. JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

Alejandro Cañestro Donoso (coor.)

ÍNDICE

Prólogo: Alejandro Cañestro Donoso.....	7
Noticia biográfica.....	9
Bibliografía del profesor José Manuel Cruz Valdovinos.....	37

Platería y plateros de plata

ARRUE UGARTE, Begoña: La platería en el Monasterio de San Millán de la Cogolla, de Yuso (La Rioja).....	56
BARRÓN GARCÍA, Aurelio: Actos de previsión social en Valladolid. La protección de viudas y ancianos en el oficio de contraste (1604-1752).....	78
CAÑESTRO DONOSO, Alejandro: La difusión de la platería madrileña en la provincia de Alicante.....	93
ESTEBAN LÓPEZ, Natividad: La plata en Molina de Aragón.....	108
GARCÍA ZAPATA, Ignacio José: El culto a San Eloy el patrimonio artístico de los gremios de platería en España.....	126
KAWAMURA, Yayoi: Un conjunto eucarístico de plata enviado desde Puebla (1748).....	140
LLENA DA BARREIRA, Juan José: Aproximación a los oficios públicos de la platería en Toledo. Marcadores y contrastes de los siglos XVI al XVIII.....	148
MARÍAS FRANCO, Fernando: Nicolás de Vergara y la lámpara de plata del Escorial....	163
MONTALVO MARTÍN, Francisco Javier: La platería modernista civil barcelonesa.....	179
RIVAS ALBALADEJO, Ángel: Sobre la plata del VI conde de Monterrey y los plateros que trabajaron para él.....	195
RIVAS CARMONA, Jesús Francisco: Platería monumental.....	227

Joyería

ARANDA HUETE, Amelia: Las joyas de María Cristina de Habsburgo-Lorena.....	242
LÁZARO MILLA, Nuria: El reparto de joyas tras la muerte de Isabel II, un proceso problemático.....	268

Pintura y pintores

ALBARRÁN MARTÍN, Virginia: Pintura de tema religioso de Agustín Esteve.....	297
BASSEGODA, Bonaventura: Los retratos en estampa de don Juan José de Austria (1629-1679).....	319
BLANCO MOZO, Juan Luis: Goya 1812: una dote olvidada, una mentira paterna y una huida precipitada.....	335
GARCÍA HEREDIA, María Dolores: Música y pintura – No es un clarinete.....	359
GARCÍA LÓPEZ, David: El pintor Giuseppe Ghezzi (1634-1721), lector de la ‘Vita de Michelagnolo Bvonnarroti’ de Ascanio Condivi en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid.....	367
LÓPEZ ORTEGA, Jesús: Francisco Tiller Folch de Cardona (1732-1808): notas para el estudio biográfico de un pintor de Cámara.....	375
MALLÉN HERRÁIZ, David: La biblioteca del III duque de Alcalá y el ambiente intelectual sevillano en el siglo XVII.....	387
MARTÍNEZ PLAZA, Pedro José: José de Madrazo (1781-1859), coleccionista y comerciante de obras de arte.....	405
PALACIOS MÉNDEZ, Laura María: Más virtud que vanidad: La esposa virtuosa ante la avaricia y la labor. Nuevas consideraciones sobre la <i>Vanidad del Mundo</i> de Tiziano....	423
REY RODRÍGUEZ, Mariana: Joaquín Sorolla: fortuna crítica y mercado del arte.....	438
ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús: Nuevas obras de Domingo Martínez y Juan de Espinal.....	452
SÁNCHEZ PORTILLO, Paloma: Cristóbal Suárez, arquitecto, escultor, entallador y ensamblador de retablos en Madrid durante el reinado de Felipe V.....	470
SERRANO SEGUÍ, Mónica: Paolo Uccello y el fresco del reloj de la Catedral de Florencia (1444): indagaciones y nuevas aportaciones.....	482

Varia

ÁVILA, Ana: Palacio de Cristal: Intervenciones artísticas (arquitectura y lugar).....	499
CORTÉS SANTAMARTA, David: El ciclo Bachcantata de Víctor Mira.....	517
D'AMICO, Claudia: Hijas sin madre: la problemática de la representación de los cuerpos de las mujeres.....	534
ELVIRA BARBA, Miguel Ángel: Un paseo iconográfico por los jardines de La Granja...	548
GARCÍA IGLESIAS, José Manuel: Pasado y presente del patrimonio artístico franciscano en Viveiro (Lugo).....	568
GARCÍA SEPÚLVEDA, Pilar: Mercedes y prebendas de los artífices palaciegos del siglo XVII en los documentos del Palacio Real y el Archivo de Simancas.....	586
GONZÁLEZ SERRANO, Ascensión: Arquitectura efímera del siglo XVIII: los túmulos reales de Juan Bautista Saqueti.....	598
HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria: Renovación y continuidad en la construcción de las catedrales góticas castellanas. El caso de San Antolín de Palencia.....	619
MORTE GARCÍA, Carmen: Piedad y prestigio de Hugo de Urriés y Veintemilla (+1605), señor de la baronía de Ayerbe y Marcuello en el Reino de Aragón y de la baronía de Rissi y Chipulla en el Reino de Sicilia.....	636
MUÑOZ DE LA NAVA CHACÓN, José Miguel: Federico Gassola Barrero (1859-1935): El maestro de música del Asilo de la Paloma.....	656
PASALODOS, Mercedes: La corte de Napoleón. La modista madame Pelaz y el teatro...	674
REYERO, Carlos: Velázquez en el humor gráfico (circa 1880-1930).....	690
RINCÓN GARCÍA, Wifredo: El patrimonio artístico de Cuba en los fondos fotográficos del CSIC: arquitectura religiosa en La Habana.....	706
ROSILLO FAIRÉN, Bárbara: Los archivos de protocolos como fuente para los usos indumentarios en la Edad Moderna.....	722
SÁEZ GONZÁLEZ, Manuela: El VII Conde de Lemos transmisor del arte italiano en Galicia.....	740
SANZ GAMO, Rubí: Hércules y Anteo en el Museo de Albacete.....	750
SEURAT GUERRERO, Teresa: La escuela de Artes y Oficios de Tetuán: un proyecto para reafirmar identidades.....	764

CANTERA MONTENEGRO, Jesús: El cuartel para una brigada de artillería montada del plan de acuartelamiento de 1847.....	784
---	-----

Online

ABAD VIELA, Javier: Conquistadores y plateros de nueva España. Juan y Pedro de Salcedo.....	803
AJELLO, Lucía: Antonio e Fabio Vendetti, due argentieri cosmopoliti. Novità e precisazioni tra Roma e la Spagna.....	826
BANGO TORVISO, Isidro: Un taller de orfebrería del siglo XI, donde trabajan germanos e hispanos. Consecuencias en la catalogación.....	840
CANTERA MONTENEGRO, Jesús: El cuartel para una brigada de artillería montada del plan de acuartelamiento de 1847.....	847
CASTILLO ÁLVAREZ, Silvia: Vida cotidiana, gusto y coleccionismo femenino en la España de la Edad Moderna: doña Catalina Ponce de León (1629-1701) y el inventario y la tasación de sus bienes en 1674.....	865
CRESPO CÁRDENAS, Juan: De la tierra al cielo: Josefa de San Felipe, una hija de los condes de Valdeparaiso en el priorato del convento de San José de Malagón, 1697-1739.....	880
DE FRUTOS, Leticia: Bernini después de Bernini. El papel del marqués del Carpio en la difusión del lenguaje berniniano.....	905
CONCETTA DI NATALE, Maria: Gli argentieri Memingher tra Sicilia e Spagna.....	929
GARCÍA-MÁIQUEZ, Jaime: Adrián Pulido Pareja, un Velázquez de los pies a la cabeza....	939
GARRIDO PÉREZ, Carmen: Luis Meléndez: Un autorretrato para un autorretrato.....	947
GONZÁLEZ MARTÍN DEL RÍO, Emilia: Las técnicas de cincelado descritas por Theophilus: Un ejemplo en la península ibérica.....	955
DE LUXÁN MELÉNDEZ, Santiago y HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes: La fábrica de tabacos de Sevilla durante la gestión de José Antonio Losada (1744-1764): Fiesta y corrupción.....	972
LUQUE TERUEL, Andrés: Cuatro piezas de orfebrería: los frutereros de Françoise Hugo diseñados por Picasso, en 1958-59.....	990
MARTINO ALBA, Pilar: La crítica de arte en las autobiografías de artista.....	1001
PÉREZ GRANDE, Margarita: La arquitectura como modelo en los diseños de la platería y de la joyería europea. Del renacimiento a la primera mitad del siglo XX.....	1013
PÉREZ VARELA, Ana: Del Rey al Apóstol: la cruz compostelana de Alfonso III como ex voto real en la Catedral de Santiago de Compostela y sus reproducciones en el siglo XX.....	1028

PUERTA ROSELL, María Fernanda: Una vivienda madrileña del siglo XVII. Los bienes que poseyó doña Juana de Borja y Hénin, marquesa de Montealegre, condesa de Grajal	1044
RIELLO, José: Las siete vidas de Velázquez (y la penúltima interpretación de Las meninas).....	1069
SAGUAR QUER, Carlos: Un proyecto inédito de Isidro Velázquez: nuevo cementerio y ermita de la Sacramental de San Isidro.....	1091
SIGÜENZA MARTÍN, Raquel: Reliquias y relicarios de san Juan Nepomuceno: un culto procedente de Centroeuropa.....	1116
CÁNOVAS DEL CASTILLO SÁNCHEZ-MARCOS, Soledad: El pintor Antonio González Velázquez en Roma: 1748-1752.....	1128

DEL REY AL APÓSTOL: LA CRUZ COMPOSTELANA DE ALFONSO III COMO EXVOTO REAL EN LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA Y SUS REPRODUCCIONES EN EL SIGLO XX

Ana Pérez Varela, *Universidad de Santiago de Compostela*
ana.perez.varela@hotmail.com

Le han robado a Santiago la aureola,
y han robado una cruz de oro y brillantes,
lo cual prueba, a mi ver, que las alhajas,
no están seguras ya en ninguna parte.
Han perdido el temor nuestros rateros
y se ejercitan en sus malas artes
lo mismo que en los paseos que en los templos,
lo mismo en el despoblado que en las calles.
Tenemos que dar gracias al Señor
los que sólo poseemos el ropage
porque ese ni a tirones lo soltamos
por mucho que el ladrón nos amenace¹.

Los exvotos reales en la colección de platería de la catedral de Santiago

El Camino de Santiago constituye la verdadera e inherente razón de ser de la ciudad compostelana. Esta población nació germinando en torno a un santuario de peregrinación y devoción, y como tal, su fábrica marca la pulsión de su desarrollo y su historia. A las puertas de la catedral románica siguen llegando todos los años miles de peregrinos, continuando la tradición que arranca nada más se descubre el cuerpo de Santiago. No es de extrañar pues, que entre los tesoros que alberga el templo, contemos con interesantes ejemplos traídos de todas las partes del mundo, como ofrendas por parte de los visitantes que fueron peregrinando a la Catedral a lo largo de los siglos. Entre éstos destacan por su suntuosidad aquellos entregados por los oferentes más pudientes, como los relacionados con la monarquía hispánica. Lamentablemente, el estudio del Tesoro de la fábrica jacobea transparente de forma contundente la gran cantidad de objetos que se ha perdido a lo largo de los años.

Desde el primer momento de fundación de la Catedral, Alfonso II supo aprovechar el feliz hallazgo para comenzar a sentar las bases del que se convertiría en uno de los centros clave de la cristiandad. El monarca favoreció la importancia del culto jacobeo tanto con privilegios de tipo económico y eclesiástico como las donaciones de valiosos objetos, comenzando así una colección de tesoros que continuó creciendo progresivamente a lo largo de los siglos².

¹ *El diario de Pontevedra*, 9 de mayo de 1906, p. 2.

² En la *Crónica Iriense* se relata la visita de este rey a Compostela, a donde viajó a venerar las reliquias del Apóstol recién descubiertas y a agasajar «al santo lugar con muchos dones y joyas». FILGUEIRA VALVERDE, José, *El Tesoro de la Catedral Compostelana*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos, 1959, p. 6

Las ofrendas de la época medieval fueron numerosas y de gran riqueza. Hemos de destacar el papel crucial que jugó el arzobispo Diego Gelmírez, sobradamente estudiado, en el levantamiento de la nueva catedral románica y su enaltecimiento con suntuosas empresas artísticas e incorporación de reliquias³.

Durante la edad media se inició la tradición de donar lámparas a la catedral que permaneciesen encendidas en el altar mayor. El *Códice Calixtino* describe una serie de lámparas donadas por diferentes reyes medievales como Alfonso I de Aragón, Fernando IV de Castilla, Santa Isabel y Manuel I de Portugal, a las que se unirán piezas de monarcas posteriores en la edad moderna. Sabemos que en 1572 había colgadas hasta veintitrés lámparas donadas por la realeza, la nobleza y peregrinos ilustres⁴.

De esta época también se ha perdido la mayor parte de ofrendas. Conservamos el relicario de santa Margarita, regalo de Felipe II; el relieve de san Cristóbal de don Juan José de Austria; y varias piezas donadas por Carlos II y su madre Mariana de Habsburgo⁵, entre las que destacan las magníficas cornucopias augsburguesas, dos de las obras más ricas e interesantes del tesoro catedralicio⁶.

Durante la agitada situación política del siglo XIX se fueron perdiendo más piezas importantes. Entre las que se añaden gracias a donaciones del círculo regio, destaca la copa regalada en 1852 por los duques de Montpensier, delegados de Isabel II. En el siglo XX, entre los exvotos ofrendados por los jefes de estado y gobierno, cabe reseñar el copón regalado en 1943 por el mariscal Petain⁷.

³ FLÓREZ, Henrique (ed.), *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey don Phelipe II, a los reinos de León, y Galicia, y principado de Asturias*, Madrid, Antonio Marín, 1765, p. 124; FALQUE, Emma (ed.), *Historia Compostelana*, Madrid, Akal, 1994, pp. 265-269; BARRAL IGLESIAS, Alejandro, «A ourivería sagrada na Compostela medieval. As doazóns e a devoción a Santiago nos séculos IX-XV», en SINGUL LORENZO, Francisco (com.), *Pratería e acibeche en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1998 [catálogo de exposición], p. 81; o CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, Manuel Antonio, *Compostela y Europa: la historia de Diego Gelmírez*, Santiago de Compostela, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, 2010 [catálogo de exposición].

⁴ BARRAL IGLESIAS, Alejandro, «A ourivería..», p. 83.

⁵ Sobre estas piezas, con bibliografía actualizada, ver: YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *Los tesoros de la Catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago-Teófilo Edicións, 2017, pp. 363, 383, 391-392, y 418-419.

⁶ PÉREZ VARELA, Ana, «Donaciones de platería de las reinas Mariana de Habsburgo y Mariana de Neoburgo en Santiago de Compostela y A Coruña», en RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada; FERNÁNDEZ VALLE, María de los Ángeles; y LÓPEZ CALDERÓN, Carme (eds.), *Iberoamérica en perspectiva artística. Transferencias culturales y devocionales*, Castellón, Universitat Jaume I, 2017, pp. 433-452.

⁷ Sobre estas piezas, con bibliografía actualizada, ver: YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *Los tesoros...*, pp. 406-407.

Alfonso III y la Cruz Compostelana

El avance musulmán a finales del siglo VIII hacía enfrentarse al reino astur a una situación política complicada, con sus fronteras continuamente amenazadas. La *inventio* del cuerpo de Santiago el Mayor en un lugar próximo a la diócesis de Iria Flavia, donde surgiría a partir de entonces la población de Compostela, supuso un soplo de aliento para la monarquía asturiana, que vio en la figura del *Hijo del Trueno* y su patronazgo, una protección divina para acometer con fuerza la tarea de la Reconquista. Este apoyo divino forja un vínculo entre la corona y la basílica jacobea que se mantuvo vigente durante siglos, viéndose favorecida la fábrica por las numerosas donaciones y privilegios que le fueron concedidos⁸.

No es de extrañar pues, que, a finales del siglo, Alfonso III decidiese erigir un nuevo templo en el *locus sancti iacobi*, que vendría a sustituir a aquél levantado por su padre Alfonso II, que resultaba demasiado pequeño para una iglesia que estaba comenzando a tomar el cariz de santuario de peregrinación⁹. Con anterioridad a la consagración del nuevo templo en el año 899, el monarca y su esposa doña Jimena habían regalado a la iglesia la que fue su joya más representativa y preciada hasta el siglo pasado, en el que fue robada. La Cruz Compostelana fue otorgada al santuario jacobeo por los reyes en tiempos del obispo Sisnando, en el año 874. Se trata de una estauroteca, es decir, un relicario que contiene un fragmento de la Vera Cruz.

Teniendo en cuenta que la pieza fue sustraída a principios del siglo XX, para su descripción y análisis formal, además de los estudios que la historiografía científica le ha dedicado hasta la fecha, y que constituyen el núcleo de nuestra bibliografía, contamos con varios tipos de fuentes. En primer lugar, los propios documentos del archivo catedralicio como las actas capitulares que recogen el robo, o los inventarios de alhajas.

En segundo lugar, los testimonios escritos en los libros de viajeros y guías de la Catedral, especialmente numerosos a partir del siglo XIX. Entre ellos destacan los de Ambrosio de Morales¹⁰, Mauro Castellá Ferrer¹¹, José Villaamil y Castro¹², José María Zepedano y Car-

⁸ Para ampliar sobre los privilegios concedidos, ver: NIETO ALCAIDE, V. (com.): *Santiago y la monarquía de España*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004 [catálogo de exposición]; y LÓPEZ ALSINA, Fernando, *Tumbo A. Índice de los privilegios reales, que contiene este libro intitulado de la letra A*, Santiago de Compostela, Archivo Biblioteca Catedral de Santiago, 2008.

⁹ Para ampliar sobre las basílicas prerrománicas, ver: CONANT, Kenneth John, *Arquitectura románica da Catedral de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1893, pp. 127-136; e YZQUIERDO PERRÍN, Ramón, *Galicia Arte, tomo X: Arte Medieval (I)*, A Coruña, Hércules, 1993.

¹⁰ FLÓREZ, Henrique (ed.), *Viage...*, pp. 125-126.

¹¹ CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia del Apóstol de Iesus Christo Sanctiago Zebedeo Patrón y Capitan General de las Españas*, Madrid, Alonso Martín de Balboa, 1610, ff. 442v-444v.

¹² VILLAMIL Y CASTRO, José, *Descripción histórico-artística-arqueológica de la catedral de Santiago*, Lugo, Imp. de Soto Freire, 1866, pp. 153-157; y VILLAMIL Y CASTRO, José, *El tesoro sagrado de la catedral de Santiago*, Madrid, Ed. José Gil Dorregaray, 1875, pp. 307-y 322-324.

nero¹³, José María Fernández Sánchez y Francisco Freire Barreiro¹⁴, Antonio López Ferreiro¹⁵ o Filgueira Valverde¹⁶.

En tercer lugar, contamos con una importantísima fototipia realizada por Hauser y Menet pocos meses antes del robo, que nos ofrece el aspecto que conservaba la cruz compostelana a principios del siglo XX [ILUSTRACIÓN 1].

Finalmente, tenemos las noticias recogidas de la prensa de la época, que se hacen eco del robo y del proceso de investigación inmediatamente posterior, además de vincular este robo con otros hurtos de alhajas similares en la Catedral.

Formalmente, se trataba de una cruz griega o *quadrata*, compuesta por cuatro brazos trapezoidales casi iguales, dos de los cuales miden 19 centímetros, y los otros 18,3 y 18 respectivamente. El grosor de la pieza era de 2 centímetros. Los brazos convergían en un disco central. La obra presentaba un alma de madera sobre la que se aplicaron finas planchas de oro batido que la recubrían en su totalidad, sujetas al núcleo lúneo mediante una serie de pequeños clavos de oro disimulados entre la ornamentación. Las técnicas que se emplearon para realizarla fueron variadas: batido, estampación, soldadura, cincelado, laminado, hilado, relevado, fundido, engastado y talle de pedrería¹⁷. Se utilizaron además entalles clásicos y un esmalte visigodo, de los que posteriormente hablaremos.

En cuanto a la ornamentación, no resulta sencillo adivinar qué ocupaba el medallón central del anverso, para lo cual se ha acudido a las fuentes testimoniales escritas que han llegado hasta nosotros y a la comparación con la Cruz de los Ángeles de Oviedo. Seguramente, el medallón central de la compostelana se componía en base a la disposición radial de doce piedras abrazando a otra central de mayor tamaño. La cruz original sufrió modificaciones en esta parte a lo largo del tiempo. Castellá Ferrer¹⁸ nos informa de que en este lugar colocó en el siglo XVII una cruz también de oro, que posiblemente se tratase del crucifijo llamado de

¹³ ZEPEDANO Y CARNERO, José María, *Historia y descripción arqueológica de la Basílica Compostelana*, Lugo, Imprenta de Soto Freire, 1870, pp. 186-188

¹⁴ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, José María; y FREIRE BARREIRO, Francisco, *Guía de Santiago y sus alrededores*, Santiago de Compostela, Imprenta del Seminario Conciliar, 1885, pp. 96-98.

¹⁵ LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, t. II, Santiago de Compostela, Imp. y Enc. del Seminario Central, 1898, pp. 169-173.

¹⁶ FILGUEIRA VALVERDE, José, *El Tesoro...*, pp. 6, 26-27, y 43-44.

¹⁷ GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio Jesús, «Cruz de Alfonso III», en CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (et. alt.), *Luces de peregrinación*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2003 [catálogo de exposición], p. 116.

¹⁸ CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia...*, ff. 442v-444v. Ver también: SINGUL LORENZO, Francisco, «Réplica de la perdida cruz de Santiago de Compostela», en: GARCÍA DE CASTRO Y VALDÉS, César (coord.): *Signum Salvotis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo, Gobierno del Principado de Asturias, 2008, pp. 147-151.

Ordoño II¹⁹. A finales del siglo XIX, López Ferreiro²⁰ da cuenta de la retirada de este crucifijo, aplicándosele una cruz de cristal con un pequeño fragmento del *lignum crucis* sobre una patena dorada que posiblemente imitase, torpemente, el patrón ornamental del medallón original. Este es el estado en el que aparece en la fototipia mencionada.

Con respecto al reverso, la compostelana presentaba una peculiaridad que la diferenciaba de la ovetense, la aplicación de un bellísimo broche o fibula visigoda probablemente de ejecución anterior y reutilizada en la pieza. Se trataba de un precioso esmalte realizado con la técnica del campo cercado o *cloisonné*²¹, un procedimiento preciosista que requería de un taller especializado, y que suponía una novedad con respecto a los gustos carolingios, mirando en este caso al norte de Italia²². La escena estaba compuesta simétricamente por dos palomas blancas con manchas rojas picando un racimo de uvas azulado, en una clara alusión eucarística, todo ello sobre un campo verde. Quedaba así subrayado el preciosismo de la obra mediante el empleo de vivos colores contrastantes. Esta placa esmaltada estaba enmarcada en un rico medallón del que se separaba mediante una cenefa de dieciséis perlas, un finísimo cordoncillo de oro en filigrana y un contario perlado. El medallón estaba organizado por ocho piedras engarzadas alternando con campos de riquísima filigrana que varían en dos patrones, uno de palmetas de haces apretados y otros de estructuras geométricas que recuerdan a diseños textiles²³. Remataba este medallón en su borde otro fino contario perlado.

Por su parte, los brazos contaban con un anverso que estaba protagonizado por un preciosista e insistente uso de la filigrana, que cubría toda su superficie, siguiendo un patrón en el que un hilo de oro sogueado creaba formas en zigzag coincidiendo con las piedras, generando así campos de triángulos y rombos completamente cubiertos de caprichosos patrones arborescentes y geométricos. Las piedras preciosas, engastadas en alveolos o cabujones de plato, subrayaban y reforzaban esta estructura rítmica y debieron crear un efecto de riqueza cromática extraordinario. Contaba con diez en cada uno de sus lados iguales, y nueve en

¹⁹ En el Tesoro de la Catedral se conserva un pequeño crucifijo que según la tradición, se atribuye a una donación del rey Ordoño II. Esta filiación fue cuestionada por Moralejo, quien apuntó que no se tenía noticia de crucifijos de bulto en el ámbito hispano antes del de San Isidoro de León, regalado por Fernando I en el año 1063. Con anterioridad al historiador, el propio Filgueira Valverde ya había dudado de la relación de la cruz con el rey asturiano. MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín, «Cruz de Ordoño II» en MORALEJO ÁLVAREZ, Serafín (com.), *Santiago, camino de Europa: culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1993 [catálogo de exposición], pp. 269-270.

²⁰ LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *Historia...*, t. II, pp. 170-171.

²¹ Esta técnica consiste en dibujar los motivos de la composición sobre una laminilla de metal, para posteriormente soldar pequeños tabiques, generando así una serie de celdas que se rellenan con pasta vítrea. GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio José, «La Cruz de Santiago: una donación del rey Alfonso III al Apóstol y a su sede compostelana en el año 874», *Compostellanum* (Santiago de Compostela), 38 (1993), p. 306.

²² ABELLEIRA MÉNDEZ, Sagrario; y CASTIÑEIRAS, Manuel Antonio, «Réplica de cruz de Afonso III o Magno», en NEIRA CRUZ, Xosé Antonio (ed.), *A viaxe a Compostela de Cosme III de Médicis*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004 [catálogo de exposición], p. 630.

²³ GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio José, «La Cruz...», p. 307.

el que era ligeramente mayor. Se trataba de topacios, amatistas, turquesas, cornerinas, perlas, melatinas, cristales de roca, y gotas de vidrio sobre cabujones coloreados que otorgaban un efecto similar al de la piedra preciosa sin resultar un material tan caro. Cotarelo Valledor apunta a que en su aspecto original ofrecía por lo menos setenta y nueve piedras²⁴.

Según Castellá Ferrer, dos de estas cornerinas estaban grabadas con caracteres latinos, y contrastando la mencionada fototipia hasta donde es posible, parece que ostentaban las palabras REII y ADFONS/DOM(I)NO/REII²⁵. El autor menciona además otros dos topacios grabados en los que leyó inscripciones en árabe —YA ALLAHU ALHAMIDINA, YA AGUDANCIUA²⁶— y árabe/hebreo —HAHU, HU / Y HAU; Y HAU²⁷—.

El reverso de los brazos contrastaba con este *horror vacui* del anverso, encontrándonos aquí a las inscripciones como protagonistas sobre campos lisos. Las frases, dispuestas de un modo axial con respecto al centro —lo que suscita diferentes interpretaciones—, parecen corresponderse con el orden propuesto por López Ferreiro: +OB HONOREM SANCTI IACOBI APOSTOLI / OFFERVNT FAMVLI DEI ADEFONSVS PRINCPS CVM CONJVGE / SCEMENA REGINA HOC OPVS PERFECTVM EST / IN ERA DCCCCA DVODECIMA HOC SIGNO TVETVR PIVS / HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS²⁸.

El reverso presenta una problemática mayor con respecto a los entalles que sabemos que tenía. Sólo contamos con el testimonio de Castellá Ferrer sobre uno de ellos, y se refiere a una figura en relieve, boca abajo con respecto al centro de la cruz, que presenta un adorno en la cabeza, un paño en una mano, un bastón en la otra, y está junto a un perro y un ramo o arbusto. Presenta, según el escritor, la leyenda ARAB. REX. Es de destacar que la única fi-

²⁴ COTARELO VALLEDOR, Armando, *Alfonso III el Magno: último rey de Oviedo y primero de Galicia*, Madrid, Gráficas Góngora, 1933, p. 209.

²⁵ Castellá Ferrer las interpreta como REY y ALFONSO MAGNO REY (CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia...*, ff. 442v-444v). Para los autores posteriores, no hay discusión en la primera inscripción, REII, mientras que la segunda puede interpretarse como ADFONS/DOM(I)NO/REII (GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio José, «La Cruz...», p. 310); o ADFONS/DOM(I)NO/FECI (ABELLEIRA MÉNDEZ, Sagrario; y CASTIÑEIRAS, Manuel Antonio, «Réplica...», p. 629).

²⁶ Según Castellá Ferrer: «*Oh Dios, que tus siervos no adoren a otro que a ti*» (CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia...*, ff. 442v-444v). Según Perea Yébenes: «*Oh, Dios de los que alaban*», excluyendo la palabra *agudanciua*, que señala como la palabra latina *abundantia* (PEREA YÉBENES, Sabino; y VIGUERA MOLINS, María Jesús, «Inscripciones árabes en la perdida cruz de Alfonso III», *Qurtuba: estudios andalusíes* (Córdoba), 5 (2004), pp. 307-309).

²⁷ Según Castellá Ferrer: «*Lo que tiene ser permanente / Lo que fue, será siempre*» (CASTELLÁ FERRER, Mauro, *Historia...*, ff. 442v-444v). Según Perea Yébenes, la segunda inscripción sería en griego, y se trataría de la invocación mística-gnóstica «*a law*» (PEREA YÉBENES, Sabino; y VIGUERA MOLINS, María Jesús, «Inscripciones...», pp. 307-309).

²⁸ «*+En honor al apóstol Santiago / ofrécenla los siervos de Dios, el príncipe Alfonso y su esposa / la reina Jimena. Esta obra se concluyó / en la Era 912 (año 874) Con este signo se ampara al justo. / Con este signo se vence al enemigo*».

gura conocida en la cruz de los Ángeles de Oviedo también esté colocada *cabeza abajo*. Parece tratarse de un cazador mitológico. Estos engarces estarían resaltados con cenefas ovales de perlas perforadas y mantenidas juntas por un hilo de oro. El resto de la superficie de oro batido de los brazos se decoraba con cruces, probablemente estampadas, y unas ramitas de hojas en los extremos. Estas soluciones aparecen también en la Cruz de los Ángeles y con posterioridad en la Cruz de la Victoria, donada también a San Salvador de Oviedo por Alfonso III y doña Jimena en el año 908²⁹.

Sabemos que en el contorno liso, coincidiendo con sus brazos *horizontales*, se dispusieron dos anillas que seguramente sirvieron para prender de ellas el alfa y la omega, una solución que podemos observar en la cruz de Santiago de Peñalba³⁰. Probablemente en la de los Ángeles prendían *pendilia*, y no sabemos si aparecían también las mencionadas letras apocalípticas³¹.

La Cruz Compostelana y la Cruz de los Ángeles de Oviedo

Como apuntan González Millán o Cid Prego, las cruces compostelana y ovetense se encuadran dentro de una tradición al culto a la Vera Cruz que debió de ser muy fuerte en el reino astur, y cuya difusión se extiende en los siglos IX y X³², aunque ya tenemos noticias de éste desde el siglo VIII³³. Se basan en un modelo formal visigodo y asturiano, de raíz bizantina, que deja paso al esquema de cruz latina en tiempos de Ordoño II (914-924).

²⁹ Sobre estas dos piezas asturianas, con bibliografía, ver: HEVIA BLANCO, Jorge; y ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira, «La reconstrucción de las joyas de la Cámara Santa», en HEVIA BLANCO, Jorge (dir.), *La intervención en la arquitectura prerrománica asturiana*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1997, pp. 281-285; RUIZ DE LA PEÑA, Isabel, «Cruz de los Ángeles» y «Cruz de la Victoria», en: BANGO TORVISO, Isidro, *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2001, pp. 218-220; ARBEITER Achim; y ARIAS PÁRAMO, Lorenzo, «Condicionantes histórico-artísticos de las cruces de Oviedo y su posterior restauración», *Territorio, sociedad y poder* (Oviedo), 4 (2009), anejo 2, pp. 401-416; GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César, «Cruz de los Ángeles, Oviedo» y «Cruz de la Victoria», en: GARCÍA DE CASTRO Y VALDÉS, César (coord.): *Signvm...*, pp. 120-127 y 156-165; y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Etelvina: «Entre simbolismo y técnicas artísticas de las cruces asturianas en la Alta Edad Media», en *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano*, vol. 1, Murcia, Universidad de Murcia, 2010, pp. 229-250.

³⁰ GRAU LOBO, Luis, «Cruz votiva de Santiago de Peñalba», en GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (ed.), *Las Edades del Hombre. La música en las iglesias de Castilla y León*, León, Junta de Castilla y León, 1993, pp. 85-87; y GRAU LOBO, Luis, «Cruz de Santiago de Peñalba, León», en GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, César (coord.), *Signvm...*, pp. 166-169.

³¹ GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio José, «La Cruz...», p. 315.

³² GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio José, «La Cruz...», p. 326.

³³ La primera noticia documental data del año 737, fecha en la que Favila, hijo de Pelayo, levanta una iglesia advocada a la Vera Cruz en Cangas de Onís. CID PRIEGO, Carlos «Las narraciones en torno a las dos cruces prerrománicas asturianas», *Príncipe de Viana* (Pamplona), 192 (1991), p. 58.

La Cruz de los Ángeles fue otorgada por el monarca Alfonso II a San Salvador de Oviedo en el año 808, casi setenta años antes de que su hijo Alfonso III done la pieza a la iglesia compostelana. Como aquélla, la cruz ovetense presenta una inscripción, que en este caso reza: SVSCEPTVM PLACIDE MANEAT HOC IN HONORE DI OFFERT ADEFONSVS HVMILIS SERVVS XPI / QVISQVIS AVFERRE PRAESVNERIT MIHI FVLGINE DIVINO INTEREAT IPSE / NISI LIBENS VBI VOLVNTAS DEDERIT MEA HOC OPVS PERFECTVM EST IN ERA DCCCXLVI / HOC SIGNO TVETVR PIVS HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS³⁴.

Las similitudes entre ambas son tantas que pueden hacernos pensar en un mismo taller: la misma forma, medidas, materiales, patrones decorativos y ubicación de las inscripciones. Y desde luego, ambas cruces presentan un trabajo técnico muy similar: la sustitución de piedras finas por gotas de pasta vítrea sobre fondo coloreado; la técnica de engaste; los patrones decorativos en la disposición de las piedras; las soluciones ornamentales de la filigrana: el esquema en zigzag del cable sogueado, la espiguilla, el gusanillo, los cordones perlados, las palmetas, las soluciones geométricas de sabor textil, los roleos y espirales, etc., todo organizado en torno a patrones en *horror vacui* que cubren el anverso, y superficie en su mayor parte lisa, de oro batido, con las inscripciones y la cruces estampadas en el reverso.

Con esto, el detalle más significativo del ejemplo compostelano lo constituye el esmalte del reverso. En el caso de la cruz ovetense, ésta ostentaba un camafeo romano de ágata, también rodeado por un círculo de perlas, que sería sustituido por otro, realizado en Alemania tras la restauración que se llevó a cabo en 1985. Los camafeos romanos engastados en la cruz presentaban iconografía clásica, como el único del que tenemos noticia en Santiago. En este caso encontraríamos a una joven campesina romana, la diosa Atenea, una cabeza de cabra con cuerpo de serpiente y a Eneas abandonando Troya³⁵.

Según González Millán, quien ha estudiado sobradamente ambas cruces, es comúnmente aceptado que la pieza ovetense no fue obra de un taller estable, basándose en la tradición de que fue construida por unos ángeles peregrinos que desaparecen. El historiador apunta a la posible mano de artistas extranjeros, llamados a la capital del reino por el monarca. En cuanto a la realización de la compostelana, Yarza se decanta por la existencia, entonces sí, de un taller áulico estable del que salió la santiaguesa³⁶. González Millán señala que el único taller conocido hasta la fecha coincidente en cronología era el de la fortaleza de Gauzón, donde más tarde se llevaría a cabo la Cruz de la Victoria³⁷. Las comparaciones formales con

³⁴ «Permanezca en honor de Dios esto, realizado con complacencia. Alfonso, humilde siervo de Dios, lo ofrenda / Cualquiera que presumiere llevarme fuera de donde mi buena voluntad la dedicó, parezca espontáneamente con el rayo divino / Esta obra se concluyó en la era 846 (año 808). Con este signo se ampara al justo. / Con este signo se vence al enemigo».

³⁵ HEVIA BLANCO, Jorge; y ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira, «La reconstrucción...», pp. 281-285.

³⁶ YARZA LUACES, Joaquín, *Arte y Arquitectura en España, 500-1250*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 64.

³⁷ GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio Jesús «La Cruz...», p. 317.

éstas no proceden, ya que se trata de una cruz latina —que aloja en su interior la cruz lígnea de Covadonga— con brazos de remates trilobulados, y está en su mayor parte esmaltada. Las técnicas empleadas sí son similares, y podría tratarse del mismo taller.

Resulta prácticamente inverosímil aceptar la hipótesis de López Ferreiro y Balsa de la Vega³⁸, que apuntan a la posibilidad de que fuese una de las primeras obras autóctonas de los talleres de orfebrería compostelana, cuya existencia a finales del siglo IX resulta muy difícil de probar.

La cruz ovetense presenta una empuñadura para mostrarla en las procesiones, aunque se trata claramente de un añadido posterior. Es muy probable que la cruz compostelana se emplease en ritos procesionales, y por lo tanto tuvo que tener algún tipo de solución para engancharse a una estructura de exhibición. González Millán apunta a una caja oculta por el laminado de metal que debió servir para encajar un astil o espigo³⁹.

El robo en la capilla de las Reliquias (1906) y la reproducción de Ricardo Martínez Costoya (1917)

Las actas capitulares recogían, el 7 de mayo de 1906, el robo de varias alhajas entre las que se encontraba la cruz de Alfonso III, y la posterior inspección de la capilla por parte de la guardia civil:

Dióse cuenta del robo perpetrado la noche anterior en la capilla de las Santas Reliquias, donde se notó la falta de los objetos siguientes / 1. La cruz de oro de brazos iguales, de cuarenta y seis centímetros de alto por cuarenta y cuatro de ancho y dos de grueso regalada en el siglo IX por el Rey D. Alfonso III / 2. El nimbo de plata con más de 20 piedras de distintos colores perteneciente a la imagen de Santiago Apóstol en Forma de Peregrino / 3. El crucifijo de plata, adornado con varias piedras preciosas, donativo del Ilustrísimo Sr. Cardenal Spinola, arzobispo de esta Santa Iglesia Catedral / 4. Una imagen de San Sebastián / Inmediatamente se advirtió del triste y sacrílego acontecimiento, se dio parte al Sr. Juez de instrucción y jefe de la Guardia Civil, los cuales constituidos e la mencionada capilla, practicaron un registro minucioso, el cual dio por resultado notar en la doble reja que cierra la ventana que da luz a la capilla, se había abierto una portezuela que estaba cerrada con candado, y en la reja interior había sido serrada una barra de hierro, dejando un hueco de veinte centímetros de ancho por cuarenta de alto. Sobre el tejado apareció una cuerda con nudos, y en la parte interior unas rayas irregulares en sentido vertical, desde el chaflán hasta la cornisa / En el instante el jefe de la guardia civil telegrafió a varios juntos, acordándose que el Sr. Deán y el Sr. Chantre encarguen al jefe de policía —ofreciéndole la remuneración correspondiente— practique las diligencias conducentes al descubrimiento del robo, poniéndose de acuerdo con el Sr. Juez⁴⁰.

³⁸ Balsa de la Vega alude a López Ferreiro directamente al recoger esta hipótesis. Sin embargo, la referencia del historiador no se corresponde con la página citada de López Ferreiro. Balsa de la Vega, Rafael, *Orfebrería gallega. Notas para su historia*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1912, p. 135.

³⁹ GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio Jesús: «Cruz de...», p. 120.

⁴⁰ Archivo de la Catedral de Santiago (ACS). Actas Capitulares. Libro 82. 1902-1916 (IG 637), 7 de mayo de 1906.

Al día siguiente, las actas se hacían eco del deseo por parte del cabildo de difundir en la prensa la recompensa que se ofrecía por algún dato o pista sobre el paradero de las piezas y la identidad de las personas que habían cometido el hurto:

Gratificación de 5.000 pesetas / Se acordó anunciar durante ocho días en los tres periódicos locales que ‘El Excelentísimo Cabildo, grandemente impresionado por el robo que acaba de perpetrarse en esta Santa Iglesia, acordó gratificar con cinco mil pesetas a la persona que descubra el autor o autores del mencionado robo, o que dé datos suficientes por los que llegue a descubrirse, pero la cantidad asignada no se entregará hasta que consten judicialmente la verdad de la denuncia y el paradero de los objetos sustraídos. Se garantiza al denunciante que se reservará su nombre’ / Comisionóse a los señores Deán y Chantre para conferenciar con el Sr. Juez de instrucción acerca de lo que consideren más oportuno al esclarecimiento del robo⁴¹.

Ese mismo mes se decidió no volver a mostrar las joyas de la capilla de las Reliquias a los visitantes como se venía haciendo hasta ahora, reservándose un día para hacerlo de modo seguro y controlado⁴².

La prensa de la época reseñó el robo los días posteriores. Cabe señalar la importancia que tuvo la obra de Castellá Ferrer para que la documentación periodística. Los diarios incluyeron una descripción de la cruz basada en la del cronista gallego del siglo XVI. Sirvan como ejemplo las palabras de *El Correo Gallego*:

Al ir el canónico encargado de la capilla de las reliquias a abrir aquélla, se encontró con varias joyas esparcidas por el suelo. / Sospechando que se trataba de un robo, empezó a examinar los objetos artísticos que en aquella capilla se guardan, y observó que faltaba una cruz griega de brazos trapeziformes, que medía de largo, cerca de medio metro por poco menos de ancho, regalo de Alfonso III el Magno al Apóstol, como reconocimiento del triunfo alcanzado sobre los agarenos a las orillas del Duero. Había sido construida en 874 y era de madera con chapas de oro, lo mismo que el crucifijo y los clavos, conteniendo delicadísimas labores de filigrana, habiendo ostentado en algún tiempo numerosos topacios, amatistas, turquesas, cornerinas, perlas grandes y cristales, según Castellá Ferrer, de las que sólo conservaba en la actualidad, seis en el brazo más largo, tres en el corto y cinco en cada uno de los otros dos, avalorando su mérito, un fragmento del madero en que fue crucificado Jesús, y la inscripción latina [...]. / Según los inteligentes, esta magnífica cruz, es muy semejante a la llamada *Cruz de los Angeles* que se guarda y venera en la catedral de Oviedo. / También se apropiaron de una aureola o nimbo de una imagen del Apóstol, y de otra cruz de plata y metal, joyas que datan del siglo XV, ambas de inestimable mérito para los anticuarios y los que se dedican a la conservación de prendas, que tan bien pagadas son en los museos [...]⁴³.

Por su parte, *El diario de Pontevedra* añade:

Puesto en movimiento el personal de la Basílica, se vio que de la doble reja que guarda el ventanal de la capilla estaban rotos los barrotes de hierro, por cuyo hueco puede pasar perfec-

⁴¹ ACS. Actas Capitulares. Libro 82. 1902-1916 (IG 637), 8 de mayo de 1906.

⁴² ACS. Actas Capitulares. Libro 82. 1902-1916 (IG 637), 14 de mayo de 1906.

⁴³ *El Correo Gallego*, 10 de mayo de 1906, p. 2.

tamente el cuerpo de un hombre [...]. / El Juzgado subió al tejado de la Basílica para reconocer el ventanal de la capilla por donde se suponía entraran los cacos. / Allí vio que los barrotes estaban serrados, pero que en la reja todavía permanecían unas telarañas que no existirían si por allí hubiese pasado una persona. / También encontró en el tejado una cuerda con nudos en análoga forma de aquella otra que se encontró cuando el robo de la aureola. / El valor intrínseco de esta cruz con todo ser de oro, no es grande porque el oro son chapas y el peso de éstas no puede ser mucho, pero, en cambio, su valor artístico es grande y el histórico más grande todavía [...]»⁴⁴.

Pese al empeño de la Catedral en encontrar las alhajas, éstas no aparecieron y la Cruz Compostelana continúa, ciento diez años después, en paradero desconocido. Curiosamente, la Cruz de los Ángeles de Oviedo también fue robada en 1977, aunque se recuperó posteriormente, restaurándose los daños y reponiéndola en la Cámara Santa de la Catedral en 1985⁴⁵.

Ricardo Martínez Costoya fue el platero oficial de la Catedral desde 1886 —año en el que sucede a José Losada— hasta 1924⁴⁶. Sus nutridas facturas emitidas a la Catedral revelan una relación larga y prolífica, en la que realizó todo tipo de piezas, a la vez que mantenía la plata existente. La gran cantidad de noticias que mencionan a Martínez en la prensa de la época, que se cuentan por centenas, da buena cuenta de la importancia que tuvo el artífice en la Compostela del cambio de siglo.

En 1917, once años después del robo de la cruz, cuando la Catedral ya debió dar por perdida la posibilidad de que apareciese la original, el cabildo encarga a este platero una reproducción facsímil de la pieza, como corrobora la documentación del archivo catedralicio. La copia, con las medidas aproximadas de la original, está realizada en bronce en parte sobredorado, y presenta piedras de colores engastadas [ILUSTRACIÓN 2]. También ostenta la misma inscripción que la original en el anverso, mientras que en su brazo inferior reza: FACSIMIL DE LA CRUZ REAGALADA POR ALFONSO III EL MAGNO (SIGLO IX), y la firma del orfebre: R. MARTINEZ FECIT 1917 [ILUSTRACIÓN 3].

Para llevarla a cabo, el platero se basa en la tan comentada fototipia, de la que precisamente guardaba una copia⁴⁷. Martínez reproduce la cruz tal y como se conservaba en el momento en que se fotografió, incorporando en el disco del anverso la patena con la cruz de cristal que contenía el *lignum crucis*, en lugar del disco original con trece piedras y filigrana.

⁴⁴ *El diario de Pontevedra*, 9 de mayo de 1906, p. 2.

⁴⁵ HEVIA BLANCO, Jorge; y ADÁN ÁLVAREZ, Gema Elvira, «La reconstrucción...», pp. 281-285.

⁴⁶ PÉREZ VARELA, Ana, «Obras de José Losada en la colección de platería de la catedral de Santiago de Compostela. Fuentes para su estudio y análisis de las piezas», en RIVAS CARMONA, Jesús (coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, 2016, p. 512.

⁴⁷ Hemos hallado una copia de la fototipia de Heuser y Menet entre las pertenencias personales de Ricardo Martínez. El archivo del platero fue puesto en nuestro conocimiento por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos del propio Martínez, a quien agradecemos enormemente su amabilidad y el interés por difundirlo y permitir que fuese estudiado.

La copia, moldeada y fundida, no reproduce de modo tan primoroso la preciosista filigrana de la original [ILUSTRACIÓN 4]. Incorpora piedras coloreadas en todos los huecos en los que supuestamente tendría la del siglo IX —excepto en el disco central, como ya hemos señalado—, pero sin embargo no presenta el esmalte del reverso, que simplemente se dibuja en relieve [ILUSTRACIÓN 5], y tampoco incorpora ninguna de las cenefas de perlas que ostentaba la original ni los entalles de los brazos del reverso, que también solamente aparecen dibujados. Así mismo, tampoco añade el alfa y la omega prendidas de los brazos.

Creemos que la cruz es una reproducción digna teniendo en cuenta que en 1917 Ricardo Martínez solo contaba con la fototipia de Hauser y Menet, en la que la obra aparece muy deteriorada y no hay manera de imaginar las partes que faltan. De haber sido dirigido o asesorado por una persona que hubiese leído a Castellá Ferrer y los testimonios sobre la visión directa de la cruz original, seguramente la reproducción hubiese sido de mejor calidad.

La cruz facsímil se registra en las facturas de Ricardo Martínez entregadas a la Catedral en 1917, en las que se especifica que «*la cruz de don Alfonso [...] la pagó un devoto*». Por la obra se le libraron 365 pesetas y 25 céntimos, pesó 27 onzas, y se especifica que contaba con «*95 clavazones y clavado de otras tantas piedras*»⁴⁸.

El platero también repuso otro de los objetos robados ese mismo día, al que las fuentes se refieren como «nimbo de una figura del Apóstol». Se trata de la aureola del Santiago Peregrino conocido como «de don Álvaro de Isorna», pieza del artífice napolitano Francesco Marino realizada en el siglo XV⁴⁹. Barral Iglesias identifica la esclavina, el bordón y la aureola con una actuación del siglo XVII. Sin embargo, la documentación de Ricardo Martínez, en donde se señala «*resplandor de plata dorada y 46 piedras para el Santo Apóstol de la capilla de las Reliquias*», nos indica que intervino en ella de algún modo en 1908, pagándosele 54 pesetas, equivalentes a 216 reales⁵⁰. Esa cantidad certifica que la actuación fue importante y no una mera *compostura*, por lo que creemos que fue repuesta íntegramente por el platero tras ser robada un año antes. Efectivamente, la aureola actual de dicha figura ostenta cuarenta y seis piedras.

Las noticias del robo de la Cruz Compostelana en la prensa que acabamos de reproducir ponen en relación el suceso con el hurto perpetrado un año antes, en 1905, en el que se había sustraído de un modo similar la aureola de la figura del Apóstol peregrino del altar mayor. En ese caso también había sido Ricardo Martínez el encargado de realizar una nueva reproducción de plata sobredorada y treinta onzas de peso, por la cual se le habían pagado

⁴⁸ ACS. Fábrica. Comprobantes de cuentas (CB 196), separata de «1916-1917».

⁴⁹ En la pieza aparece su marca, FM. Este orfebre, activo en la primera mitad del siglo XV, era el platero del arzobispo don Lope de Mendoza. Sobre esta pieza, con bibliografía actualizada, ver: YZQUIERDO PEIRÓ, Ramón, *Los tesoros...*, pp. 348-349.

⁵⁰ ACS. Cuentas de Fábrica II. Recibos o comprobantes de cuentas (CB 466), separata de «1907-1908».

246 pesetas, equivalentes a 984 reales⁵¹. La aureola original había aparecido poco después sobre el tejado de la fábrica⁵², y no sabemos si Martínez terminó la obra que ya se le había encargado o arregló la que había aparecido, muy deteriorada, fundiéndola y creando una nueva. No hubo la misma suerte con la Cruz Compostelana.

La reproducción de Joyería Ángel (2004)

En 2004, casi cien años después de que se cometiese el robo, se encargó a los talleres Ángel de Santiago de Compostela una nueva reproducción de la cruz [ILUSTRACIÓN 6]. Siguiendo un exhaustivo proceso de documentación, la pieza obtenida resulta de una calidad envidiable y presenta una fidelidad a la original mucho mayor que la obra de Martínez. Reproduce las medidas de la original, está realizada con los mismos materiales —alma de madera, lámina de oro, gemas, cristal de roca y esmalte—, y presenta los punzones ÁNGEL, el anagrama del Xacobeo y la ley de oro de 22k.

El proceso de elaboración se llevó a cabo en cuatro fases en las que participaron un equipo de orfebres, documentalistas e historiadores del arte. En la primera, se desarrollaron los patrones esquemáticos mediante el uso de técnicas de escaneado y delineado informático de la fototipia de Hauser y Menet.

En la segunda fase se analizaron comparativamente los ejemplos conservados que tienen alguna vinculación formal y técnica con la desaparecida pieza: las cruces de los Ángeles y la Victoria o la de Santiago de Peñalba; y las fuentes documentales a las que ya hemos aludido.

La tercera se llevó a cabo en los obradores de la joyería Ángel, donde se reprodujo la pieza mediante técnicas tradicionales no mecanizadas, entre las que se emplearon el fundido, el batido y el modelado, para transformar a mano más de cien metros de hilo de oro en ocho mil piezas de filigrana, soldadas una a una. De esta manera el resultado fue la cruz tal y como se había plasmado en la fototipia, y así se exhibió en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid entre noviembre de 2003 y marzo de 2004.

⁵¹ ACS. Cuentas de Fábrica II. Recibos o comprobantes de cuentas (CB 466), separata de «1905-1906».

⁵² «[...] El muy ilustre señor Deán dio cuenta [de] que el maestro de obras, [el] señor Larramendi, le comunicase que la aureola sustraída de la imagen del Santo Apóstol apareció sobre el tejado de la catedral, inmediato a las galerías del presbiterio hacia la Quintana. Inmediatamente se pasó aviso al señor juez de instrucción [...], habiendo recogido la aureola, en la cual se notó la falta de una piedra preciosa que antes tenía, como también se observaron las huellas que el ratero dejó en las tejas rotas, violentando la reja de la ventana por donde se introdujo en las galerías, encontrándose debajo de unas tejas una cuerda con varios nudos que se supone ha servido para bajar al presbiterio o a la capilla mayor [...]. ACS. Actas Capitulares. Libro 82. 1902-1916 (IG 637), 5 de agosto de 1905.

La cuarta consistió en reconstituir ese modelo con los elementos decorativos y formales perdidos hasta el momento en el que se realizó la fototipia, consiguiendo así una réplica lo más exacta posible de la pieza en el momento en el que Alfonso III la donó a la fábrica jacobea. De este modo, se repuso el diseño original del disco del anverso, el esmalte visigodo del reverso [ILUSTRACIÓN 7], se incluyeron todas las piedras y engastes perdidos hasta el momento del robo, y las letras alfa y omega que prendían de los brazos⁵³.

Mitificada o no por el irresoluble hurto, no hay duda de que la cruz de Alfonso III constituye una pieza emblemática dentro del tesoro de la fábrica compostelana a lo largo de su historia. Permaneció hasta el año 1906, como testimonio material y vivo de una cultura áulica de promoción, como riquísima herramienta suntuaria de un ideal de prestigio y de afirmación y propia vinculación de la monarquía con la protección, la intermediación, y el patronato divino del apóstol Santiago.

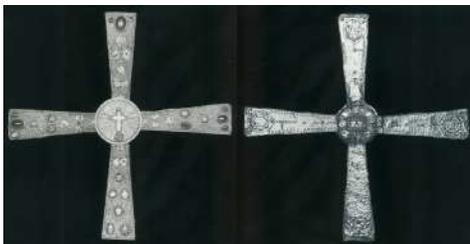


ILUSTRACIÓN 1: Hauser y Menet, *Fototipia de la Cruz Compostelana de Alfonso III*, 1906, Catedral de Santiago de Compostela, fototipia conservada en el archivo de Ricardo Martínez Costoya, cedida por los hermanos de Diego Agudo, bisnietos del platero.

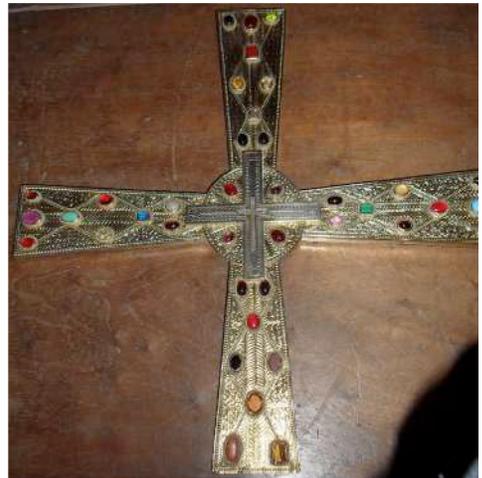


ILUSTRACIÓN 2: Ricardo Martínez Costoya, *Reproducción facsímil de la Cruz Compostelana (anverso)*, 1917, Catedral de Santiago de Compostela, fotografía de la autora.

⁵³ El proceso de reproducción del original está descrito en: GONZÁLEZ MILLÁN, Antonio Jesús «Cruz de...», pp. 116-130; y MÉNDEZ, Sagrario; y CASTIÑEIRAS, Manuel Antonio, «Réplica...», pp. 625-632.



ILUSTRACIÓN 3: Ricardo Martínez Costoya, *Reproducción facsímil de la Cruz Compostelana* (inscripción), 1917, Catedral de Santiago de Compostela, fotografía de la autora.



ILUSTRACIÓN 4: Ricardo Martínez Costoya, *Reproducción facsímil de la Cruz Compostelana* (detalle), 1917, Catedral de Santiago de Compostela, fotografía de la autora.



ILUSTRACIÓN 5: Ricardo Martínez Costoya, *Reproducción facsímil de la Cruz Compostelana* (disco del reverso), 1917, Catedral de Santiago de Compostela, fotografía de la autora.



ILUSTRACIÓN 6: Joyería Ángel, *Reproducción facsímil de la Cruz Compostelana* (anverso y reverso), 2004, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, fotografía en: www.caminodesantiago.gal



ILUSTRACIÓN 7: Joyería Ángel, *Reproducción facsimil de la Cruz Compostelana* (detalle del reverso), 2004, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo, fotografía en: www.caminodesantiago.gal