

Algunas precisiones en torno a la "Creu de Pau". De la importación del arte mobiliario italiano y su adaptación a lo catalán

M.^a Luisa Martín Ansón
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(UAM), Vol. V, 1993.

RESUMEN

El estudio del arte mobiliario resulta, a veces, bastante complejo. Por su carácter y tamaño son piezas fácilmente transportables y, en determinados momentos, muy codiciadas tanto por los materiales en que están realizadas, como por su significado religioso. Los siglos de la Baja Edad Media fueron especialmente intensos en el traslado de obras. El comercio, los viajes, las campañas militares y religiosas, etc. incidieron en que numerosos objetos circularan por las diferentes vías de comunicación. Con frecuencia, al llegar al país de destino eran acopladas y montadas por artistas locales. Esto ha llevado, en no pocas ocasiones, a un confusionismo en las atribuciones.

SUMMARY

Portable art research turns out to be rather complicated at times. As far as their kind and size is concerned, the pieces are easily carried, and when the time comes, they are much desired not only for their materials (they are made of) but also for their religious meaning. Low Middle Ages were particularly important because of the moving of works. Trade, travelling, military and religious campaigns, etc. made a large number of items move in several means of transport. They often were fitted together and set up by local artist. Sometimes this has led to confusions in attributions.

El estudio de las obras muebles dentro de la historia del arte resulta, con frecuencia, en extremo complejo. Su tamaño las ha convertido, desde tiempos antiguos, en objetos fácilmente transportables y, el empleo habitual de materiales nobles, en piezas codiciadas. Además, es necesario, así mismo, destacar su movilidad por diversas razones de índole económica o religiosa. Particularmente en el medievo y, en especial en los siglos del gótico, período de alto grado de internacionalidad, el comercio, las embajadas, los viajes, las estancias temporales por razones de estudio y otras muchas causas favorecieron el intercambio de productos. Tapices, piezas de orfebrería, vidrios, bordados, alabastros, etc., procedentes de Francia, diversos puntos de Italia, Gran Bretaña, Montpellier, Países Bajos, etc. circularon por numerosas vías¹.

A todo esto hay que añadir que, dado el carácter internacional del momento, la mezcla de diversas corrientes estilísticas que en ellas concurren dificultan, salvo excepciones documentadas, su exacta filiación. Además, era norma bastante generalizada que artistas locales retocasen y reinterpretasen las obras importadas, según sus gustos o los dictados de los comitentes. Por todo ello, observamos que, en más de una ocasión, estos factores han llevado a una catalogación equivocada.

Posiblemente sea este el caso de la pieza que alberga el Museo de Gerona, de la que a continuación vamos a ocuparnos. Se trata de una obra de gran interés que, reiteradamente, ha atraído la atención de los investigadores. Sin embargo, son numerosos los aspectos que de ella permanecen sin clarificar. Me refiero, evidentemente, a la Creu de Pau.

¹ F. ESPAÑOL I BERTRAN, "Clients i promotors en el gòtic català", en *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, pp. 217-231.

El nombre con que se conoce responde a su lugar de procedencia. Pau es una localidad próxima a Figueras, en el Alto Ampurdán. Ya en 822 es documentada como "Villa Pau" y, en 1279, se conoce como "Pavo". Precisamente este animal figura en el blasón de los barones cuyo linaje dio notables personajes en la Edad Media².

Los primeros nombres registrados son Berenguer de Pau, que vivía en 1073 y Guillem Ramón de Pau, que aparece nombrado de 1128 a 1138. Entre sus miembros más destacados hay que resaltar a Pere de Pau, que acompañó en algunas empresas a Pedro III; Guillem de Pau i d'Oms (T. hacia 1338) que, en 1329, era lugarteniente general del rey de Mallorca en el Rosellón, Cerdeña y Vallespir y Francesc de Pau, caballero camarlengo de Joan I (1389) y mayordomo de la reina Violante (1396). Este último, tras un proceso del que salió absuelto, entró al servicio de Benedicto XIII. Le preparó una armada (1398) y le sirvió de embajador (1404). Finalmente, Hugo de Pau fue comendador de Bajoles en la Orden de San Juan, en 1418.

Otros personajes más habría que destacar en el campo de las armas, ya que su vinculación con la realeza fue estrecha, así como su participación en sucesivas campañas³. En la iglesia de San Martín de Pau se encuentra el sepulcro de los barones que data de 1348, con blasones y una larga inscripción.

Del mismo modo, hubo también miembros importantes en el campo religioso, como Bernat de Pau (1394-1457), hijo de Joan de Pau i de Rubio, barón de Pau y señor de las Abelles, al que se destinó a la carrera eclesiástica. En 1414 era ya canónigo y en 1436 fue nombrado obispo de Gerona donde estuvo hasta su muerte. En la Seo de Gerona tiene su capilla funeraria con un magnífico sepulcro⁴. Berenguer de Pau i de Perapertusa, también fué obispo de Gerona, y murió hacia 1506. La presencia de la cruz, vinculada a este linaje, se supone en la citada población desde la segunda mitad del siglo XV, ya que se ha venido identificando con una de las que figuran en las actas de visita pastoral de la parroquia, entre los siglos XV y XVI.

Según los datos publicados por Marqués i Casanovas⁵, en 1436 el visitador encuentra dos cruces de plata. En la visita del año 1447, sobre el altar mayor, había una "creu solemne". En 1474, dos cruces de plata pequeñas con extremos de cristal y otra con un "vericle" donde había, reliquias de la vera cruz y otras muchas reliquias⁶. En la

visita de 1483 se dice que "va trobar dues creus petites, una amb una pedra maragda gran i al mig hi ha moltes reliques, amb els seus títols i amb un cristall i s'hi troba (part) del Lignum Crucis. Item una creu petita, en la qual hi ha Lignum Crucis".

En el año 1511, el obispo Boyl hizo la visita y encontró "una creu de plata suficiente" provista de cristal, con una reliquia de la Vera Cruz. También encontró una cruz grande de plata. En 1529 se describe "A l'altar major hi trobà una custòdia de plata amb creu, en la qual hi ha del Lignum Crucis i una maragda. També hi trobà una creu de plata en la qual hi ha del Lignum Crucis". En 1545 se referencian dos cruces de plata en las cuales se guardaba parte del Lignum Crucis. En 1557 se alude a "dues creus de plata" de las cuales una estaba rota y el visitador manda que se repare bien y decorosamente.

A pesar de que el autor la identifica con la cruz de la "maragda", le sorprende que se fijen en esto y no haya ninguna mención al esmalte, que es lo que en verdad enriquece la cruz. La explicación que apunta estaría en el hecho de que el objeto de las actas de visita era inventariar las piezas, sin hacer descripción artística especial.

Si efectivamente es extraño que no se aluda al esmalte desde el punto de vista artístico, o meramente llamativo, lo que podría responder a la justificación anterior, es aún más sorprendente que no se haga referencia alguna a la escena de la Natividad que representa. Teniendo en cuenta la ausencia de Crucificado, el tema central sobre el que, lógicamente, debía recaer la atención, era esta escena. Además hay otros elementos que llevan a cuestionar la identificación de la Creu de Pau con las descritas anteriormente.

Centrándonos en la visita de 1483, que es la más explícita y descriptiva, se nos dice que en el medio hay muchas reliquias, con sus títulos y con un cristal..., si esto era así, con la forma actual, las reliquias no podían ser visibles, puesto que la cruz por el reverso lleva el disco central trabajado del mismo modo que los brazos y oculta completamente la parte posterior de la cápsula⁷. La única posibilidad es que estuviese montada al revés. De ese modo, el esmalte quedaría tapado por el reverso de la cruz y las reliquias visibles, a través del cristal, por el anverso.

Este supuesto, sin embargo, es poco probable ya que, en realidad, parece tratarse de un pequeño relicario de los llamados "místicos" que eligen la expresión pictórica para

² Escudo de plata con un pavo de azul; véase F.DOMENECH Y ROURA, *Nobilitari General Català*, 3 vols. Barcelona 1925, vol.II, lám. CXLI.

³ Véase al respecto: A.DE FLUVIA, *Gran Enciclopedia Catalana*, Barcelona 1978, vol.11, pp. 373-375.

A. GARCÍA CARRAFFA, *Enciclopedia Heráldica y Genealógica Hispano-americana*. Madrid-Salamanca, 1951, t. 69, p. 93.

⁴ THESAURUS/ESTUDIS, *L'Art als Bisbats de Catalunya 1000/1800*. Barcelona 1986, p. 202.

⁵ J. MARQUÉS I CASANOVAS, "El naixement de la Creu de Pau". *Los Sitios, Diari de Girona*, 5, gener, 1986. Dice que algunos datos parecen suficientes para identificarla con la cruz descrita en las visitas pastorales como la cruz de la "maragda". Según él, la maragda es el título de la cruz intercalada entre las letras INRI, y, el círculo del medio contenía reliquias tapadas con un cristal por la parte posterior del esmalte. Asimismo considera que el pie postizo debió colocarse con motivo de la reparación decretada en 1557.

⁶ El "vericle", como apunta el citado autor, puede referirse al vidrio protector de la caja de reliquias, pero también la palabra "viril" designa un relicario o estuche, formado generalmente por dos cristales circulares y paralelos, entre los cuales se coloca la Sagrada Forma para ser expuesta a pública adoración en el centro de una custodia.

⁷ Dada la entidad como objeto independiente del relicario, no parece probable que el disco posterior de la cruz, que además presenta una labor unitaria al resto, fuese anteriormente de cristal.



Fig. 1—Cruz de Pau. Gerona. Anverso.

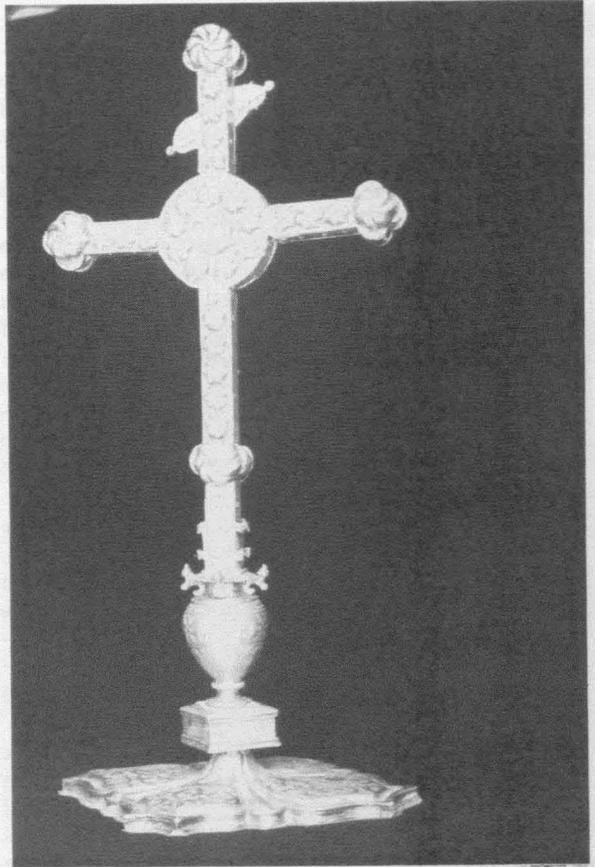


Fig. 2.—Cruz de Pau. Gerona. Reverso.

captar mejor la antítesis entre restos e imágenes⁸. Respecto a la citada esmeralda, obviamente no se conserva. Cabría pensar que se refiere al color verde que esmalta el título, pero la expresión "pedra maragda" no deja lugar a dudas.

Por otra parte, el título podría interpretarse como el tradicional anagrama INRI; sin embargo, hay que llamar la atención sobre la primera letra. Puede ser el resultado de la fusión de "IN" o por el contrario ¿se trata de una M que, con otras letras desaparecidas y las finales, podría formar una palabra relativa a María?. Con ello la alusión a la escena central sería mas evidente. Me inclino por esta segunda hipótesis ya que por su trazo, creo que no ofrece duda la primera letra en su interpretación como una "M". Además, son visibles las huellas de la colocación de otros caracteres que se han perdido.

Intentando una posible reconstrucción de los mismos, observamos que todos ellos probablemente formaban la palabra "MATRI", referente a María como madre. La alu-

sión a la maternidad de la Virgen es bastante frecuente en inscripciones explícitas en mosaicos, miniaturas, etc., no sólo en escenas de la Natividad sino también en otras de diverso signo.

El análisis pormenorizado de las piezas —cápsula-relicario, cruz y pie— muestra, evidentemente, cronologías diferentes. El relicario se inserta en el centro de la cruz y queda sujeto por un marco circular con doble orla de sogueado, entre la que una decoración vegetal quiere recordar una corona de espinas. Este marco ha perdido actualmente su sujección y eso posibilita ver cómo va encajado el relicario, así como su posible extracción.

De su observación se deduce que la cruz corresponde a fecha posterior al relicario. Tal vez, con anterioridad guardaba otras reliquias que, en un determinado momento, se sustituyeron por el esmalte. Sin embargo, parece más factible, dadas sus características, que se hiciese en función del relicario que iba a contener.

⁸ M. M. GAUTHIER, "Reliquaires du XIIIe. siècle entre le Proche Orient et l'Occident latin", en *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso C.I.H.A.* Bologna, 1982, p. 64.

La cruz, de brazos trebolados, (52,5 cm. x 20,5 cm. x 25,5 cm.), apoya sobre un pie, de factura posterior, lobulado, con gruesa manzana de forma ovalada y un cuerpo intermedio cuadrangular. El contorno de los brazos y del medallón central están recorridos por una decoración sogueada, del mismo signo que la que bordea el relicario. Los brazos se ornamentan con una serie de florones en relieve, de apariencia helicoidal, que sirven para disimular las cabezas de los clavos de sujeción. Este mismo tema cubre el reverso de la cruz incluyendo el medallón central. En ninguno de sus frentes introduce escultura figurativa. Su factura corresponde a los comienzos del siglo XVI, dentro de un tipo de cruz-relicario relativamente frecuente en la Corona de Aragón. Quizás en función del relicario o el fragmento de reliquia que iba a alojar, el artífice diseñaba caprichosamente la forma, como señala Cruz Valdovinos, no llegó a codificarse ningún tipo⁹.

El medallón del crucero, objeto principal de nuestra atención, es un pequeño relicario de 5,8 cm. de diámetro, trabajado en plata y cubierto con esmaltes traslúcidos de bellísima ejecución. A pesar de que el color en buena parte se ha perdido, la gama cromática incluye básicamente el verde, ámbar, amarillo y violeta, de gran intensidad y brillo. La composición muestra, en tan reducido espacio, varios episodios diferen-

tes centrados en la Natividad y la Epifanía de los Magos. De este modo, en palabras de Grabar¹⁰, se expresa la tendencia de los iconógrafos bizantinos de la Edad Media, indiferentes al tiempo y al espacio reales, presentando como un acontecimiento único distintos actos que el relato describe separada y sucesivamente.

En el centro, dentro de una cueva simulada, con una estrella en la parte alta, la Virgen está recostada en su lecho. Su cabeza aparece enmarcada en un nimbo zigzagueante¹¹, decoración que recuerda los alos solares de los personajes clásicos y responde a la costumbre extendida en Italia y Grecia de ornamentarlos más¹². Su

actitud, casi levantada, mirando enfrente de ella; sus brazos, a lo largo del cuerpo, con una mano apoyada en el pecho y la otra sobre la rodilla, no muestra la fatiga posterior al parto. Se trata de una fórmula común en Bizancio y en Occidente. Sin embargo parece que domina particularmente en las miniaturas alemanas y en los monumentos de Italia. Es la misma actitud que muestra, por ejemplo, en la escena similar de la Natividad, de Pietro Cavallini, en Santa María in Trastevere. Nos conduce por Italia a los tipos del Monte Athos¹³.

Por encima de la Virgen, el recién nacido está acostado en su cuna, apoyada en una arquería que simula el altar, prefigurando así su sacrificio¹⁴. Los dos animales le dan calor con su aliento. A la izquierda, retirado de la escena, San José, sentado, apoya el rostro en su mano izquierda en actitud pensativa, en tanto el brazo descansa en un bastón que sujeta con la mano derecha. Se trata de un bastón de los conocidos con el nombre de "misericordia" y es un tipo de objeto litúrgico usado en el rito griego. Era utilizado por los monjes de edad avanzada o fatigados, para apoyar sus brazos mientras tenían que permanecer de pie, durante las largas salmodias del oficio¹⁵.

En la parte inferior se incluye el baño del Niño, con las dos comadronas que cita el evangelio del Pseudo-Mateo (cap.XIII). Al igual que la cuna se asimila al altar, la bañera toma la forma de un cáliz. De este modo, abunda en la idea sacrificial de Cristo.

A la derecha se sitúa el grupo de los Reyes Magos, ricamente ataviados. Los tres llevan sus presentes. Los dos que están de pie, coronados, sostienen la caja de incienso y el bote de mirra respectivamente. Este último porta un cetro rematado en flor de lis y una capa de armiño. El de mayor edad ofrece una copa llena de monedas de oro, prosternado y habiendo dejado la corona en el suelo¹⁶. Por encima de la línea que simula la gruta, dos ángeles, uno cada lado, que elevan una mano con júbilo hacia la nube que, en la parte alta, cierra la composición.

⁹ J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería en la época de los Reyes Católicos*. Madrid, 1992, p. 50.

¹⁰ A. GRABAR, *Les voies de la Création en Iconographie Chretienne*. París, 1979, p. 149.

¹¹ En fecha posterior, un nimbo similar se puede observar en la figura de María con el Niño que, formando parte de diversas escenas, ocupa algunos paneles de la custodia-sagrario de la catedral de Ibiza, obra mallorquina atribuida a Francesch Martí y fechada por Llopart en 1399. Ver al respecto: LLOPART, G. *La orfebrería mallorquina en torno a 1400*, Trabajos del Museo de Mallorca, Palma de Mallorca, 1969, p. 105.

¹² M. DIDRON, *Iconographie Chretienne. Histoire de Dieu*. París, MDCCCXLIII, p. 51.

¹³ G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIVe-XVe. et XVIIe. siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macedoine et du Mont-Athos*. París, 1960, p. 101.

¹⁴ La influencia del drama litúrgico de Navidad donde la cuna era colocada sobre el altar mayor, iluminado por una estrella que se hacía deslizar a lo largo de una cuerda, está presente en la escena; véase L. REAU, *Iconographie de l'Art Chretien*, París, 1957, t. II, p. 219.

¹⁵ F. CABROL y H. LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archeologie chretienne et de liturgie*. París 1948, t. 2º, 1ª part., col. 623. Recoge la representación de un monje griego (fig. 1462, según los *Echos d'Orient*, t. I, 1897, p. 232), un eremita que vive a imitación de los anacoretas, en los alrededores del convento de Koziba y lleva en su mano unos bastones similares.

Este modelo de bastón en tau estuvo bastante difundido. Sólo algunos ejemplos, escogidos al azar, muestran su expansión cronológica y geográfica. Así lo observamos en la escena de la Natividad, concebida también según modelo bizantino, del púlpito de Nicolás de Verdún, en la abadía de Klosterneuburgo (fines del s.XII); del mismo tipo es el bastón que porta Hugo Lacerta, discípulo de Esteban de Muret, con quien aparece, en una placa del altar mayor de Grandmont, en el Museo de Cluny (fines s.XII); en obras posteriores también se mantiene, como es el caso de San José, en la escena de la Natividad, de la Cruz de los Esmaltes de Gerona (mitad del s.XIV) o en pinturas de Borrassá (S.José, de la Natividad del retablo del convento de San Francisco de Vilafranca del Penedés) y de Jaime Huguet (Milagros póstumos de San Vicente, retablo de la iglesia de San Vicente de Sarriá, mediados del s.XV).

¹⁶ Véase al respecto: I. G. BANGO TORVISO, "Sobre el origen de la Prosquinesis en la Epifanía a los Magos". *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología. Arte y Literatura*.

Alrededor de la cajita se dispone una inscripción donde, sobre fondo granulado y en griego se lee: "Ihesvs Xpistvs + Tetragramaton"¹⁷. Si tenemos en cuenta que Tetragramaton significa "el de las cuatro letras" y es la forma de designar a Dios entre los hebreos, observamos cómo la alocución viene a incidir en el tema representado. Considerando la palabra griega Epifanía en su sentido de "aparición" o "manifestación", tal como se recoge en las Etimologías de San Isidoro¹⁸, la Natividad y la Adoración de los Magos suponen la primera Epifanía donde se nos muestra que aquel Niño, adorado por Reyes, es el Hijo de Dios, consustancial con Él. El Hijo sustituye no sólo con todo el poder sino también con toda sabiduría al Padre.

El tratamiento iconográfico del tema es claramente de origen bizantino, interpretado a la manera del sur de Italia (napolitana o siciliana). El propio carácter de la inscripción apunta en la misma dirección. Es frecuente que las imágenes (marfiles, miniaturas y mosaicos especialmente¹⁹) vayan acompañadas de textos en lengua griega, si bien, como apunta Grabar²⁰, el arte bizantino en Italia Meridional no es sinónimo del arte de los griegos o, al menos, sólo lo es parcialmente. Hubo griegos que practicaron un arte latinizante, pero también hubo italianos que recurrieron al arte bizantino. De este modo, el empleo del griego o del latín para las inscripciones, no es una indicación perentoria sobre la nacionalidad del o de los que encargan o ejecutan la obra. Numerosas veces la iconografía es bizantina pero el estilo se latiniza por lo que la tradición bizantina perdura durante más tiempo.

En el desarrollo del arte religioso en Italia Meridional juegan un papel importante tanto los monjes orientales como los latinos. Tras la conquista normanda, las diócesis del sur de Italia prestaron obediencia a Roma. A pesar de ello, incluso después de la consumación del Cisma de Miguel Cerulario, la mayoría de los monasterios basilianos sobrevivieron, unos libres y otros como vasallos de alguna abadía benedictina. Al mismo tiempo, se fundaron nuevos monasterios griegos y el griego continuó siendo, en muchos distritos, la lengua oficial de los actos públi-



Fig. 3.—Cruz de Pau. Gerona. Títulos.

cos. Esta situación se mantuvo hasta la llegada de la dinastía angevina. Incluso después de la lucha que se libró durante el siglo XIV contra el rito griego y los fieles de la antigua disciplina basiliana, la lengua griega sobrevivió en algunas zonas²¹.

¹⁷ S. ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Ed. de J. OROZ RETA, B.A.C., Madrid, 1982, Libro VII, Acerca de Dios, los ángeles y los fieles, 1, p. 627, dice que el noveno nombre de Dios es Tetragrámmaton, es decir "el de las cuatro letras" porque precisamente entre los hebreos se designa así a Dios: yod, he, yod, he, es decir, dos veces "ia", que, duplicada, representa al inefable y glorioso nombre de Dios. Decimos "inefable", no porque no pueda pronunciarse, sino porque en modo alguno puede ser definido por la inteligencia y la razón humanas. Y precisamente porque no puede decirse nada que exprese todo lo que es, Dios resulta inefable. En su sentido estricto, el nombre de Dios es propio de la Trinidad, y pertenece tanto al Padre, como al Hijo, como al Espíritu Santo.

Dios sólo ha recibido un nombre individual el día en que se reveló a Moisés sobre el Sinaí (Exodo 3,13)... "Dios dijo a Moisés: Yo soy el que soy. Tu dirás a los hijos de Israel: El que se llama "Yo soy" me ha enviado a vosotros". A partir de este momento, Dios, el Dios de las cuatro letras, es designado en la Biblia por el tetragrama sagrado J.H.V.H... Ver: L. REAU, *op. cit.*, t. II, p. 4.

¹⁸ La palabra griega Epifanía significa en latín "aparición" o "manifestación". Ese día, sirviéndose de la señal de una estrella, Cristo se manifestó a los Magos para ser adorado. Esto fue símbolo de la fe de los primeros gentiles. Epifanías se consideran también aquellas en que Cristo, recién nacido, se manifestó a los pastores judíos, mediante el anuncio del ángel, el bautismo de Cristo y el milagro de las bodas de Caná. SAN ISIDORO, *op. cit.*, Libro VI, 18, t. I, p. 607.

¹⁹ Por ejemplo, los mosaicos de Monreale utilizan conjuntamente la grafía latina y griega. Véase E. KITZINGER, *I mosaici di Monreale*. Palermo, 1960. La mayoría de los mosaicos que cubren la cúpula, los ábsides y el coro de la Capilla Palatina de Palermo están acompañados únicamente de inscripciones griegas. Sin embargo, en los mosaicos de las naves, son latinas. Véase CH. DIEHL, *L'Art Byzantin dans l'Italie Meridionale*. Rome, 1967, p. 233.

²⁰ A. GRABAR, "La part byzantine dans l'art du Moyen Age en Italie Meridionale", en *L'Art du Moyen Age en Occident. Influences byzantines et orientales*. London, 1980, p. 233 y sgts.

²¹ E. BERTAUX, *L'Art dans l'Italie Meridional*, t. I, De la fin de l'Empire Romain à la Conquête d'Anjou, París, 1904, p. 117 y sgts.

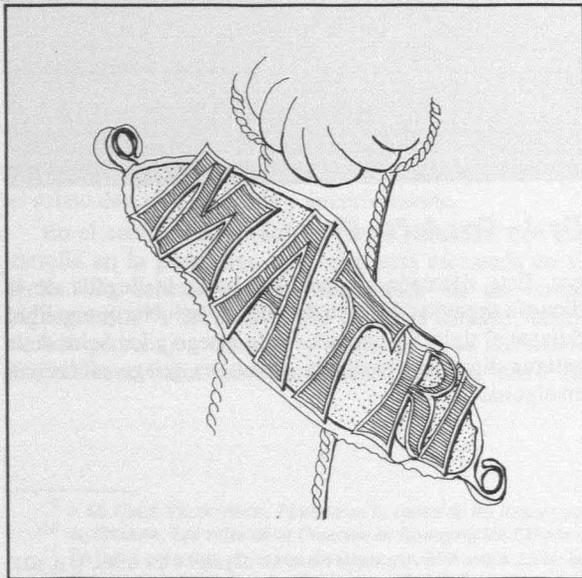
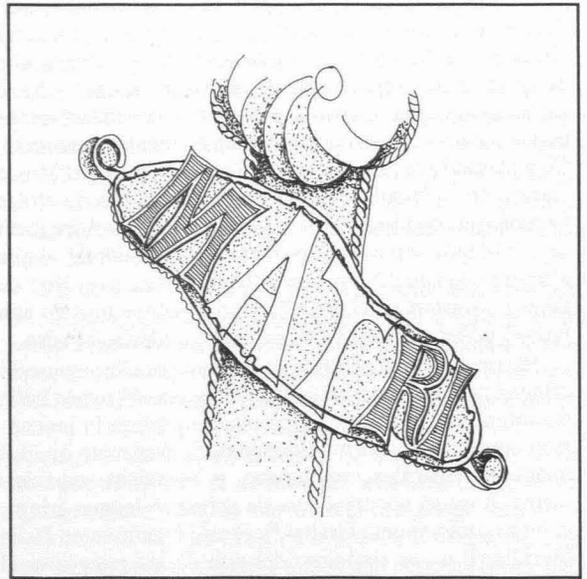
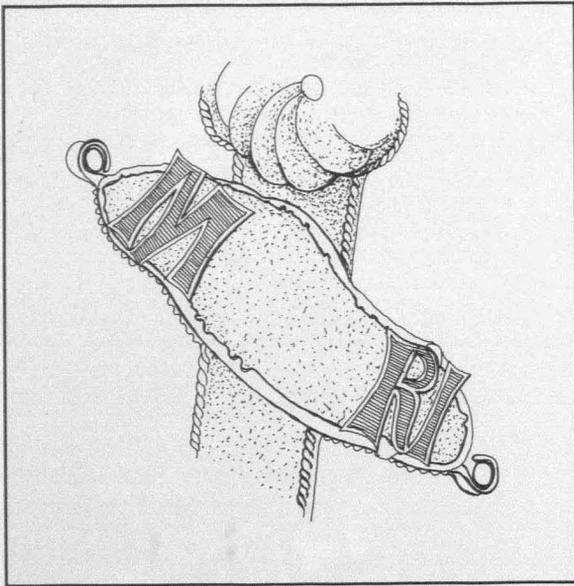


Fig. 4.—Títulos y reconstrucción del mismo (dibujos números 1, 2 y 3).

A este panorama cultural, al que habría que añadir el elemento árabe, se suman, a partir del siglo XIII, las nuevas influencias aportadas por el goticismo que se irradiaba desde Francia. Especialmente la pintura y miniatura de Italia meridional se van a ver envueltas en la atmósfera gótica del arte de París y de la Isla de Francia, si bien, durante la época angevina y la primera edad aragonesa se producirá también una vuelta a los mosaicos de Monreale, tal vez con un sentido de orgullo nacional²².

Por otra parte, no hay que olvidar el papel desempeñado por el Reino de Aragón en la política italiana y sus relaciones comerciales. Recordemos simplemente algunos hechos históricos como el matrimonio de Pedro III con Constanza de Suabia, hija de Manfredi y heredera directa de Sicilia, sometida desde 1266 a Carlos de Anjou. Asimismo, la lucha de Federico II de Sicilia (hermano de Jaime II de Aragón) con Carlos II de Anjou, así como su posterior matrimonio con Leonor, hija de su adversario, son otros hitos importantes.

De este modo, en el Reino de Aragón se dan cita diversos elementos culturales que se van a entremezclar en numerosas ocasiones produciendo obras relevantes. En torno a los años veinte del siglo XIV empiezan a conocerse obras italianas, primero en Mallorca y luego en Cataluña. La prosperidad de Barcelona atraerá a una gran variedad de artistas italianos. El influjo italiano se extenderá a las más diversas manifestaciones artísticas y, evidentemente, al esmalte²³. El conocimiento de la técnica del traslúcido sienés debió producirse, en fechas relativa-

²² Véase al respecto: A. DANEU LATTANZI, *Lineamenti di Storia della Miniatura in Sicilia*. Firenze, 1966, p. 52 y sgts.

²³ M. L. MARTÍN ANSÓN, "Sobre algunas obras con esmaltes traslúcidos italianos en España". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. XXI, 1. Pisa, 1991, pp. 293-313.



Fig. 5.—Cruz de Pau. Detaller central.

mente tempranas del siglo XIV tanto a través de los artífices como de las obras, en esta zona geográfica que entra de lleno en lo que Leone de Castris considera como el área de circulación mediterránea de productos e ideas²⁴. Ya en el primer cuarto de la citada centuria, sabemos de algunos orfebres procedentes de Siena, Génova, Florencia y otras ciudades italianas que se establecen en Barcelona, Montpellier, Avignon, Perpiñan o Valencia. Junto a esto hay que valorar también el influjo francés. A pesar de ello, a este respecto, hay que señalar que todavía hay cierta confusión en torno a la fase inicial de los talleres de esmalte traslúcido en Cataluña y la producción de sus primeras obras²⁵.

Aunque es muy fuerte y sugestiva la tentación de ver en este relicario una de las piezas más antiguas de la esmaltería traslúcida, surgida de talleres catalanes, pienso que un análisis detenido, considerando todos sus caracteres, apunta en otra dirección.

Ciertamente, podemos observar una mezcla de elementos, en la que confluyen básicamente el sur de Italia y Francia. La interacción de estos y su presencia en distintas zonas al mismo tiempo, dificulta la asignación concreta con plena garantía: si el grupo central responde a modelos del sur de Italia, con paralelos evidentes en mosaicos y miniaturas, la figura de San José y, especialmente, el conjunto de los Reyes Magos, está claramente vinculado con la miniatura parisina del siglo XIV. A la corpulencia de María y al Niño de tipo napolitano, se contraponen figuras estilizadas, de mayor refinamiento y lujo



Fig. 6.—Cruz de Pau. Cápsula-relicario inserta en la cruz sin el marco.



Fig. 7.—Cruz de Pau. Cápsula-relicario extraída de la cruz.

en sus vestiduras, dentro de un estilo cortesano. De trazo nervioso y elegancia en su dibujo, recuerdan a las miniaturas de Jean Pucelle, quien, por otra parte, no hay que olvidar que conoce a su vez la pintura italiana.

²⁴ P. LEONE DE CASTRIS, "L'Area di diffusione commerciale del prodotto traslucido senese. 1290-1350: Lo stato della Questione". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, vol. XXI, 1, 1991, p. 351

²⁵ Problemas similares se producen en otras manifestaciones artísticas como es el caso de la miniatura. J. Yarza señala como "el descubrimiento reciente de un Libro de Horas (Bib. Marciana, Venecia) fechable en los años cuarenta y próximo al estilo de las miniaturas del Salterio de la Biblioteca Nacional de París, permite replantear toda la historia del comienzo del italianismo en Cataluña y el excelente nivel técnico de sus protagonistas". J. YARZA LUACES, *Baja Edad Media. Los siglos del gótico*. Madrid, 1992, pp. 115-116.



Figs. 8-9-10-11.—Inscripción a lo largo del borde de la cápsula-relicario. Cruz de Pau.

Así pues se trata, sin duda, de una pieza de difícil catalogación. Los escasos autores que se han ocupado de ella con cierto detalle, o no se cuestionan su procedencia o parecen inclinarse por Gerona, haciendo constar las diversas influencias²⁶. La interpretación de los diferentes elementos estilísticos, a mi modo de ver, llevan a pensar que se trata de una pieza procedente del Sur de Italia, en torno a la primera mitad del siglo XIV. Recordemos que en Nápoles se desarrolló un ambiente rico y culto en la corte angevina. Las colonias francesa y provenzal se vieron incrementadas, a fines del siglo XIII y principios del siguiente, con otras procedentes de países bañados por el Mediterráneo Occidental y basadas en el comercio, como la genovesa y la catalana. Mercaderes y banqueros florentinos y romanos vinieron a sumarse a ellas. Sin embargo, como apunta Leone de Castris²⁷, la corte hablaba en todos los sentidos francés.

A comienzos del siglo XIV, al parecer con motivo de la canonización de San Luis de Tolosa²⁸, junto a la Pala conmemorativa de Simone Martini, llegan piezas de orfebrería sienesa. A partir de 1310, se incrementa la presencia de pintores, arquitectos, escultores y orfebres sieneses y florentinos en la Corte de Roberto y su hijo Carlo de Calabria.

Junto a esto, los registros angevinos de Nápoles dan a conocer una serie de orfebres franceses a fines del siglo XIII y principios del siglo XIV. El último de ellos al servicio de los reyes angevinos parece ser Jacques de Saint Omer, citado por primera vez en los registros a fines del reinado de Roberto, en 1341²⁹. Además, como señala Lipinsky³⁰, las tendencias francesas en el arte napolitano, especialmente en el campo de la orfebrería, debieron prolongarse hasta los primeros años del Quattrocento, según testimonian algunas piezas de excepcional interés conservadas en Nápoles, Roma, etc.

²⁶ M. M. GAUTHIER, *Emaux du Moyen Age Occidental*. Friburg, 1972, p. 256, n.º 203, la sitúa con interrogante, en el segundo cuarto del siglo XIV, en Gerona, a la manera parisina.

N. DE DALMASES y A. JOSÉ PITARCH, *Historia de l'Art Català*, vol. III. L'Art Gotic s. XIV-XV. Barcelona, 1984, p. 109. Afirman que el esmalte de la Epifanía es una de las primeras y escasísimas muestras de esta técnica en Cataluña, del primer tercio del siglo XIV. Reaprovechado en una cruz del siglo XVI, dicen que es una prueba del predominio de la corriente europea en las artes plásticas, con mezcla de formas —la Virgen— que denotan la ascendencia italiana mucho antes de que esta corriente llegue a imponerse en la década de 1340-1350. Asimismo, subrayan su vinculación con la miniatura parisina.

Figuró en la Exposición de Arte Medieval celebrada en Figueras en 1957, donde se describe: "Cruz de plata dorada, con pte del siglo XVI (la cruz es del XV)". "...en el centro, en el lugar del Cristo clavado en la cruz un medallón con un muy bello esmalte que representa el Nacimiento de Jesús y la Adoración de los Reyes. Es una pieza muy singular y original de orfebrería. El esmalte pertenece a últimos del siglo XIV". M. OLIVA PRAT, *Catálogo de la Exposición de Arte Medieval*. Excmo. Ayuntamiento de Figueras. Figueras, 1957, n.º 20. (Agradezco la fotocopia de la publicación al Sr. Alcalde de Figueras).

R. TORRENT, "Magna Exposición de Arte Medieval". *Canigó*, n.º 40. Figueras, 1957, pp. 10-11, dice de ella: "La Cruz de plata dorada, de Pau, obra del siglo XIV con pie del XVI, ofrece la particularidad de tener sustituida la imagen del Crucificado por un bellissimo esmalte que representa el Nacimiento de Jesús y la Adoración de los Reyes".

En el siglo "XIV o XV" la sitúa J. SUBIAS GALTER, «En torno a la Cruz de Mayo. Figueras y la "Creu de la Ma"». *Canigó*, n.º 135, 1965, pp. 5-7.

²⁷ P. LEONE DE CASTRIS, *Arte di Corte nella Napoli Angioina*, Firenze, 1986, p. 155.

²⁸ P. LEONE DE CASTRIS, "Oreficeria e smalti primo-trecenteschi nella Napoli Angioina: evidenze documentarie e materiali". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s. III, XVIII, 1988, p. 130.

²⁹ E. BERTAUX, "Les artistes français au service des rois angevins de Naples". *Gazette des Beaux Arts*, XXXIII, 1905, p. 279.

³⁰ A. LIPINSKY, "La Croce degli Orsini del 1344 e l'arte orafa napoletana". *Napoli Nobilissima*, vol. VI, 1967, p. 126.



Fig. 12.—Reconstrucción de la inscripción que recorre la cápsula-relicario (dibujo n.º 4).

A pesar de que, por el momento sea difícil hablar de un arte orfèbre napolitano como un fenómeno estilísticamente homogéneo e históricamente reconocible³¹, dadas las características, podríamos considerar una procedencia próxima para el relicario que nos ocupa. Probablemente fuese traído a Pau por alguno de los miembros de la citada familia que participase con los reyes aragoneses en las campañas italianas. Tal vez

haya que pensar en Francesc de Pau i Perapertusa (antes de 1511) que era capitán de galeras en Nápoles en 1496.

El relicario sería montado en una cruz, seguramente hecha con tal finalidad por artistas locales, en los primeros años del siglo XVI. Como ya se apuntó al principio, esto era una práctica bastante habitual siendo numerosos los ejemplos que podemos constatar³².

³¹ S. ROMANO, "Fatti e Personaggi nel Regno di Napoli". *Bollettino d'Arte*, 43, suppl. 1987, p. 103.

³² Sólo a modo de ejemplo, recordemos el Relicario del Lignum Crucis de la catedral de Pamplona, de principios del siglo XIV, adaptado a comienzos del siglo XV, para incorporar las reliquias que Manuel Paleólogo envió a Carlos III el Noble. Del mismo modo, la cruz relicario de la Vera Cruz, en la catedral de Toledo, mandada hacer por el arzobispo de Toledo, en 1326, para colocar un fragmento de la Vera Cruz enviado por San Luis, etc.