

El Árbol DE LA CRUZ

LAS COFRADÍAS DE LA VERA CRUZ
HISTORIA, ICONOGRAFÍA, ANTROPOLOGÍA Y PATRIMONIO



S
ACCIPE
G
N
SALUTIS
M



S
ACCIPE
G
N
SALUTIS
M

**D
E
El Árbol
L
A
C
R
U
Z**

**Museo Etnográfico de Castilla y León
2009**



Junta de Castilla y León

Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León

PRESIDENTE DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
Juan Vicente Herrera Campo

CONSEJERA DE CULTURA Y TURISMO DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
María José Salgueiro Cortiñas

VICECONSEJERO DE CULTURA DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
Alberto Gutiérrez Alberca

SECRETARIO GENERAL DE LA CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN
José Rodríguez Sanz-Pastor

DIRECTORA GENERAL DE PROMOCIÓN E INSTITUCIONES CULTURALES
Luisa Herrero Cabrejas

DIRECTOR GENERAL DE LA FUNDACIÓN SIGLO PARA LAS ARTES DE CASTILLA Y LEÓN
José Luis Fernández de Dios

EXPOSICIÓN

Dirección
Carlos Piñel Sánchez

Coordinación técnica y diseño de la Exposición
Ruth Domínguez Viñas

Montaje de la Exposición
Okelo S.L.

Transporte de la Exposición
Sentido Común S.L., Okelo S.L., Museo Etnográfico de Castilla y León y Cofradía de la Santa Vera Cruz. Disciplina y Penitencia (Zamora)

Documentación y Difusión
Emilio Ruiz Trueba

CATÁLOGO

Edita
Museo Etnográfico de Castilla y León

Coordinación Científica
Chano Lorenzo Sevillano (Cofradía de la Santa Vera Cruz. Disciplina y Penitencia. Zamora), José-Andrés Casquero Fernández (Archivo Histórico Provincial de Zamora), Carlos Piñel Sánchez, José Luis Hernando Garrido (Museo Etnográfico de Castilla y León) y José Ángel Rivera de las Heras (Delegado Diocesano para el Patrimonio y la Cultura. Obispado de Zamora)

Selección Gráfica y Bibliográfica
Museo Etnográfico de Castilla y León

Coordinación y supervisión
Museo Etnográfico de Castilla y León y Robustiano Lorenzo Sevillano

Textos
VV. AA.

Fotografía:
José María Gamazo, Enrique Gamazo, Museo Etnográfico de Castilla y León, Chano Lorenzo Sevillano, MYNT y Fundación MAPFRE

Revisión y Corrección de Textos
Eva Belén Carro Carbajal y José Luis Hernando Garrido

Diseño
Carlos Piñel Sánchez y Luis Vincent

Maquetación
Luis Vincent

Impresión
Impresores de la Iglesia, Zamora

ISBN:
978-84-92572-07-6

Depósito legal:
ZA

Autores de las fichas

Eduardo Azofra [E. A.]
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Salamanca

Manuel Benito Ramos [M. B. R.]

José-Andrés Casquero Fernández [J. A. C. F.]
Archivo Histórico Provincial de Zamora

Antonio Cea Gutiérrez [A. C. G.]
Instituto de Lengua, Literatura y Antropología
Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid

José Carlos de Lera Maíllo [J. C. L. M.]
Archivo Histórico Diocesano de Zamora

Ricardo Flecha Barrio [R. F. B.]

Francisco Javier García Bueso [F. J. G. B.]

Miguel Ángel Jaramillo Guerreira [M. A. J. G.]
Jefe del *Servicio de Archivos* de la Universidad de Salamanca

Ángel J. Moreno Prieto [A. J. M. P.]
Archivo General de Simancas (Valladolid)

José Luis Hernando Garrido
Museo Etnográfico de Castilla y León [M. E. C. L.]

Manuel Pérez Hernández [M. P. H.]
Facultad de Geografía e Historia
Universidad de Salamanca

Sergio Pérez Martín [S. P. M.]

Carlos Piñel Sánchez [C. P. S.]
Director del *Museo Etnográfico de Castilla y León*

José Ángel Rivera de las Heras [J. A. R. H.]
Delegado Diocesano para el Patrimonio y la Cultura
Obispado de Zamora

Santiago Samaniego Hidalgo [S. S. H.]
Cronista Oficial de Fuentesauco (Zamora)

Luis Vasallo Toranzo [L. V. T.]
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Valladolid

Colaboran:
Deborah Chimeno Yeguas, Carmen Crespo Encinas,
Rubén García Alonso, Víctor Miranda Moreno,
Herika Pedrero García y Laura Sánchez López.

Agradecimientos

Robustiano Lorenzo Sevillano, presidente de la Cofradía de la Santa Vera Cruz. Disciplina y Penitencia. Zamora
Cofradía de la Santa Cruz de Villalarbo (Zamora)
D. Carlos Piñel Sánchez, director del *Museo Etnográfico de Castilla y León*. Zamora
D. José Ángel Rivera de las Heras. *Delegado Diocesano para el Patrimonio y la Cultura*. Obispado de Zamora
D. Antonio González. Parroquia de Argujillo (Zamora)
D. José María Joaquín Rodríguez. Parroquia de Bretó de la Ribera (Zamora)
D. Isaac Prieto. Parroquia de Fermoselle (Zamora)
D. Anastasio Covarrubias. Parroquia de Venialbo (Zamora)
D. César González. Parroquia de Fuentesauco (Zamora)
D. Timoteo Marcos Gamazo. Parroquia de Muga de Alba (Zamora)
D. Francisco-Ortega Vicente Rodríguez. Parroquia de Nuez (Zamora)
D. José Antonio Prieto Rodríguez y D. Luis-Fernando Toribio Viñuela. Parroquia de San Torcuato. Zamora
D. José Álvarez Esteban y D. Volusiano Calzada Fidalgo. Parroquias de San Vicente y San Juan Bautista. Zamora
D. Miguel Bártulo Cortés. Parroquia de Villardiegua de la Ribera. Zamora
D. Antonio-Jesús Martín de Lera y D. Plácido Isidro Álvarez. Parroquias de Toro y Villalarbo. Zamora
D. Marcelino Gutierrez Pascual. Parroquia de Pobladura de Aliste. Zamora
D. Matías Pérez Diego. Parroquia de Palazuelo de las Cuevas. Zamora
Convento del Tránsito o del Corpus Christi (Clarisas). Zamora
Monasterio de Santa María la Real de las Dueñas (Dominicanas). Zamora
Convento de la Purísima Concepción (Concepcionistas Franciscanas). Zamora
D. José-Andrés Casquero Fernández. *Archivo Histórico Provincial de Zamora*
D. Florián Ferrero Ferrero. *Archivo Histórico Provincial de Zamora*
D. José Carlos de Lera Mailló. *Archivo Histórico Diocesano de Zamora*

D. Antonio Cea Gutiérrez. *Instituto de Lengua, Literatura y Antropología*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid
D. José Navarro Talegón. *Fundación González Allende*. Toro (Zamora)
Dña. Rosario García Rozas. *Museo de Zamora*
D. Alberto del Olmo Iturriarte. *Museo de Zamora*
D. José Antonio Vacas. *Museo de Zamora*
D. Ignacio González Casanovas. *Fundación Mapfre*. *Instituto de Cultura*. Madrid
Hermanos García Alonso. Zamora
Hermanos Alonso Rueda. Zamora
D. Félix Gómez García y familia. Zamora
D. Chano Lorenzo Sevillano y familia. Zamora
Dña. Rosa Martín Vaquero. Vitoria
D. Ángel Crespo Aragón. Zamora
Dña. Eva Belén Carro Carbajal. Zamora
D. Rafael Ángel García Lozano. Zamora
D. Rubén García Alonso. Zamora
D. José Manuel Pedrosa Bartolomé. *Universidad de Alcalá de Henares*
D. Javier Burrieza Sánchez. Valladolid
Biblioteca Pública del Estado en Zamora
Archivo Histórico Diocesano. Zamora
Biblioteca Diocesana. Zamora
Institut Amatller d' Art Hispànic. Barcelona
Fundación Santa María la Real. *Centro de Estudios del Románico*. Aguilar de Campoo (Palencia)
Museo Arqueológico Nacional. Madrid
Museo del Prado. Madrid
Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid
Museo Nacional de Escultura. Valladolid
Museo de Zaragoza
Museo de Zamora
Museo de Burgos
Museo de Semana Santa. Zamora
Museo de las Ferias. Medina del Campo (Valladolid)
Centro Etnográfico Fundación Joaquín Díaz. Uruña (Valladolid)
Biblioteca Nacional. Madrid
Hispanic Society of America. Nueva York
Biblioteca Municipal. Aranda de Duero (Burgos)

La ciudad de Zamora, amén de la seña bermeja, porta siempre orgullosa el blasón de sus procesiones de Semana Santa. Singular reclamo pietista y cultural que ha difundido su vocación espiritual por toda la geografía hispana y hasta más allá de nuestras fronteras. Con épocas de gran pujanza y otras de franca decadencia, las cofradías zamoranas han mantenido viva la llama de la devoción popular.

La principal razón de ser de una cofradía era ayudar a bien morir, de asistencia solidaria entre todos los hermanos llegado el postrer momento. Consuelo que no podía faltar a la hora del velo, entierro, rezo, responso y memoria. *Padrenuestros* y *Ave María*s acompañarían el cortejo cofrade, bien pertrechado de velones de cera, cruz alzada y pendón negro al frente. Pero hubo pobres de solemnidad y fallecidos en fatal desgracia que eran amortajados y enterrados graciosamente. Para los hermanos se celebraban aniversarios anuales y respingos de vigilia y misa sobre la sepultura del deceso.

Pero en el curso de la vida cofrade, fuera de luz o disciplina, no todo resultaba tan trágico y desgarrador porque estas hermandades –es la otra cara de la moneda– también celebraban las fiestas de la Cruz y de sus correspondientes patronos. Brotaba entonces la música de ministriles, trompas, clarines y campanas, sacaban a la calle las imágenes de los santos y los estandartes de damascos y tafetanes, se montaban galanos altares urbanos, se concertaban bailes, se ornaban carros triunfales y se ofrecían mojigangas, castillos de fuegos artificiales que iluminaban torres y fachadas, representaciones ecuestres, dramas calderonianos y hasta funciones taurinas.

Llegada la Semana Santa, los muñidores y algunos oficiales avisaban a los hermanos cofrades, los mayordomos asignaban el porte de los crucifijos e insignias mientras los visitantes disponían vino, romero, polvos y paños para enjuagar las heridas de los disciplinantes. Los niños, vestidos con albas, además de los hermanos de luz con hachas de cera, portaban faroles y linternones. Con el tiempo procesionaron niños vestidos de ángeles con los símbolos de la Pasión, nazarenos con las cruces a cuestras y se adoptaron los grupos de papelón y tela encolada, las tallas del Santo Cristo y los soberbios pasos que han hecho de nuestra tierra la cuna o el centro de asentamiento de excelentes imagineros.

Exposiciones como *El Árbol de la Cruz* organizada por la cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora, la Diócesis de Zamora y el *Museo Etnográfico de Castilla y León* pulsan realidades con plena actualidad que hunden sus raíces en tiempos muy lejanos. En efecto, la vida de las cofradías asistenciales y penitenciales constituye un rico patrimonio histórico y humano digno de registrar, documentar e investigar. La perennidad del fenómeno sigue sorprendiéndonos y hace que todos nos congratulemos.

María José Salgueiro Cortiñas

Consejera de Cultura y Turismo de la *Junta de Castilla y León*

Para la *Cofradía de la Santa Vera Cruz, Disciplina y Penitencia*, de Zamora resultará gratamente memorable el año 2008, en especial los meses de otoño, constituyendo un hito relevante en su ya dilatada trayectoria plurisecular. Así, a finales de septiembre esta cofradía tuvo el honor y la responsabilidad de ser la anfitriona de un congreso y un *Encuentro Nacional de las Cofradías y Hermandades de la Vera Cruz*. Uno de los momentos más destacados de aquellas intensas jornadas fue la venida a Zamora, desde el Monasterio lebaniego de Santo Toribio, del "Lignum Crucis", el fragmento más extenso y más venerado del madero santo de la Cruz de Jesucristo.

En este contexto esta cofradía, bajo la coordinación de la *Delegación Diocesana para el Patrimonio y la Cultura*, organizó una exposición iconográfica bajo el título: *"El Árbol de la Cruz"*. En esta exposición se mostraron varias decenas de bellas piezas artísticas que representan la Cruz de Cristo. La cual en la comprensión cristiana se considera como el "Árbol de la Vida", en contraposición al "árbol de muerte" en que, según el relato bíblico, tuvo origen la situación de pecado que, desde los primeros padres, afecta a toda la humanidad. Así para la fe cristiana la Cruz constituye el "árbol" que restablece la amistad y la comunión con Dios que se habían fragmentado por la desobediencia de los primeros hombres al tomar del fruto del "árbol prohibido", sucumbiendo a la tentación.

Por la muerte de Jesucristo en la Cruz, Dios ha realizado el cambio más radical del valor de esta realidad, ya que lo que era instrumento de muerte ignominiosa, lo ha convertido, por la entrega amorosa de su Hijo, en el signo esplendoroso y vigoroso de la vida eterna de Dios. Así, desde el Crucificado la Cruz ha recibido un valioso significado que le permite ser considerada como la más apropiada y la más extendida representación de Cristo, y lo que de Él proviene: la Iglesia y toda la realidad cristiana.

Denominarla como "árbol de vida" supone reconocer que la Cruz contiene un potencial vivificador, ya que Dios en Jesús ha estado en ella, acogiendo todo el poder destructivo humano y otorgando su vida, que reconstruye y eleva la dignidad humana.

Representar la Cruz ha sido una constante en la historia del cristianismo, ya que muestra su origen y su fuerza sustentante, por eso la abundancia y diversidad de sus representaciones que visten la corporalidad humana, identifican los hogares, inundan las iglesias y embellecen los edificios y espacios públicos de nuestros pueblos y ciudades.

Cuando la sensibilidad actual nos está proponiendo la conveniencia de luchar contra la deforestación que lleva a la desaparición del paisaje arbóreo y promueve una constante plantación de árboles, los cristianos reclamamos que se abandone la pretensión, desde motivaciones poco respetuosas, de una "deforestación" radical de este "árbol de vida" que es la Cruz, y que se reconozca que la presencia de la Cruz constituye el recuerdo de una vida real entregada hasta el límite a Dios y para el bien de todos los hombres.

Que la lectura de este catálogo nos aliente a acercarnos sedientos de vida a la Cruz para sentirnos cobijados por la sombra benefactora del "árbol de la vida" y así sigamos "plantando" la Santa Cruz como el verdadero símbolo del amor más grande.

+ Gregorio Martínez Sacristán
Obispo de Zamora

Las cofradías constituyen una parte esencial de nuestro legado histórico y cultural. Su permanencia a lo largo de los siglos ha permitido establecer fuertes vínculos entre los ciudadanos. Y su existencia ha contribuido a enriquecernos desde el punto de vista espiritual, conservando y difundiendo, al mismo tiempo, tradiciones y valores como elementos sustantivos de nuestra identidad.

En este marco histórico, la Cofradía de la Santa Vera Cruz, la más antigua de las que procesionan en la Semana Santa de Zamora, se convierte en un referente de extraordinario valor para el estudio, la conservación y la difusión de ese fértil patrimonio y de los valores que impulsaron su creación, muchos de los cuales mantienen plena vigencia en la actualidad.

Todo ello se puso de manifiesto durante el *IV Congreso Nacional de la Cofradías y Hermandades de la Vera Cruz* celebrado en Zamora durante el mes de octubre del año 2008. Con motivo de este congreso, Zamora, como ciudad anfitriona tuvo el honor de acoger la *Peregrinación Anual de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz* y con ella el *Lignum Crucis* de Liébana, la reliquia más grande de la Cruz de Cristo, que se venera en el monasterio cántabro de Santo Toribio de Liébana.

La presencia en Zamora de este fragmento de la Cruz de Cristo fue uno de los momentos más intensos de aquel encuentro, y el eje central de la exposición *El Árbol de la Cruz* organizada en torno al símbolo más universal de nuestra cultura cristiana: la Cruz.

El presente catálogo rememora aquella exposición y recoge una selección de este cúmulo de acontecimientos como testimonio de un símbolo que identifica a la extensa comunidad cristiana y que representa valores como la generosidad, el perdón y la entrega a los demás. La Cruz, a la que rinden culto las cofradías de la Vera Cruz, encarna todos esos valores pero es también un símbolo de belleza y diversidad cultural y un elemento de enorme interés para el análisis y el estudio de la historia, la iconografía, la antropología y el patrimonio.

Desde estas líneas quiero trasladar mi reconocimiento a la Cofradía y mi felicitación a todos cuantos han hecho posible este trabajo que sin duda contribuirá a profundizar en el mejor conocimiento de la historia y de nuestro patrimonio artístico y cultural

Rosa Valdeón
Alcaldesa de Zamora

LAS COFRADÍAS DE LA VERA CRUZ: HISTORIA, ICONOGRAFÍA, ANTROPOLOGÍA Y PATRIMONIO

“Adórote, Santa Cruz,
puesta en el Monte Calvario,
que aunque fuiste perseguida
siempre saliste triunfando”



Cofrades de la Santa Vera Cruz. Bercianos de Aliste (Zamora)

A la cruz corresponde una significación trascendente como símbolo redencional y salvífico por excelencia, alcanzando notable celebridad tras la aparición del espadañado en el cielo a Constantino, la leyenda “in hoc signo vinces”, el edicto de Milán y la invención de la cruz por Santa Elena. Santa Elena conseguiría descubrir el escondite donde estaban ocultas las tres cruces del Calvario, los tres clavos de la crucifixión (a veces se la invoca para encontrar lo perdido: “Helena que al monte/ Tabor subiste,/ a Jesús los tres clavos/ le quitaste/ Uno se lo diste/ a tu hermano Constantino;/ otro a la mar/ lo tiraste;/ el tercero clávalo/ en lo que se me ha perdido”) y la corona de espinas

gracias a un puñado de monedas (en realidad, piezas bizantinas altomedievales que se han utilizado engastadas en plata como amuletos). Desde antiguo, la cruz presidirá la liturgia, el calendario, los documentos públicos, los hitos funerarios, la toponimia, el refranero, el ciclo vital y hasta las identidades territoriales, los términos y las lindes.

Quevedo decía de una muchacha que: “hacía que bostezaba adrede, sin tener gana, por mostrar los dientes y hacer cruces en la boca” y para Ramón J. Sender: “Los campesinos de mi tierra tienen miedo al aire, por eso cuando bostezan se hacen con la mano una cruz sobre la boca; pero yo creo que eso lo hacían ya antes de la era cristiana, y que la cruz no es cruz, sino un signo cabalístico” (José Manuel FRAILE GIL, *Conjuros y ple-garias de tradición oral*, Madrid, 2001, pp. 6-7).

La cruz aparecerá en los dijeros infantiles, pues resultaba un potente antídoto contra el mal de ojo. Aparecía pintada y forjada en los umbrales de las casas, ventanas, dinteles y rejas, se representaba con ramos de laurel y de olivo para evitar tormentas, incendios y perros rabiosos. Era trazada sobre las cenizas de la lumbre o rememorada dejando cruzadas tenazas y paletón para impedir el acecho de los espíritus malignos: “Tápote, lumbre, hágote cruz,/ para que cuando venga el ángel/ encuentre Cruz y luz”. Volvía a recrearse dejando las tijeras en forma de cruz bajo el jergón –no fuera que las brujas merodearan más de la cuenta– y estaba eternamente presente en los cruceros y calvarios que jalonaban los caminos y santificaban las encrucijadas, esos ámbitos dotados de un sobreañadido valor mítico y que concitan la presencia de las ánimas.

Pero su alma y mención socorría además en los usos de matanza y el horneado del pan. Sobre la levadura, la masa y la lumbre se trazaba la cruz y estaba presente en los sellos de pan y la cocción de los humildes cacharros de barro. Era además objeto de sortilegios y conjuros contra la erisipela: “¿Dónde vas Pedro y Pablo?/ voy



Festividad de la Exaltación de la Santa Cruz de septiembre. Zamora, 14 de septiembre de 2008. Foto: Víctor Miranda Moreno

a Roma a curar los males de la ampolla/ vuélvete pa'trás, maldita colada/ que serás con una cruz de esparto/ y aceite de oliva" y contra los males de las pezuñas del ganado: "Morrubio, morrubión,/ buenos días, buen morón" (Rosa M^a LORENZO LÓPEZ, "La cruz en la cultura tradicional salmantina", en *La cruz: manifestación de un misterio*, ed. de Francisco Javier Blázquez Vicente, Dionisio Borobio García y Bonifacio Fernández García, Salamanca, 2007, pp. 33-46).

Mayos y mayas manifestaban la fe en los poderes fertilizantes de la naturaleza, pero además –coincidiendo con las fiestas de la cruz de mayo– las primeras jornadas de este mes providencial son de bendición de campos y colocación de pequeñas cruces sobre los oteros y entre los surcos de las tierras de pan llevar, solicitando esquivar las tempestades y granizos que podían malograr irremediablemente las cosechas.

Entre la cruz de mayo y la de septiembre se tañían las campanas a tentenublo, suerte de elemental conjuro pluviomágico. La epigrafía de muchas campanas occidentales demuestra que fórmulas como la del "vicit leo" resultaba muy común, formando parte del responso del oficio de invención y exaltación de la Santa Cruz celebrado el domingo de Pascua, apareciendo además entre las impetraciones de San Bernardo –junto al "ecce signum crucis" y en el *Libro Magno de San Cipriano* o *Ciprianillo*. Este mundo es una cruz y cada cual carga con la suya, pero para neutralizar la perversidad de los "reñuberos" amasadores del pedrisco, escenógrafos y directores de orquesta del nublo con sus rayos y truenos, no había conjuro más potente que el de la cruz ni repelente sonoro más efectivo que la campana. También resultaba imprescindible tener agallas para desconjurar y enviar la trueno hacia los terrazgos vecinos o, mejor aún, expulsarla hacia insondables tierras despo-bladas –al menos de cristianos– donde ni cante el gallo ni cacaree la gallina.

Las oraciones de San Benito aparecieron en nóminas *Cruces contra las brujas. Llamadas rescriptos contra toda clase de enfermedades y maleficios*, donde figuraba la cruz con las iniciales de la oración: "Crux Sanctissimi Patris Benedicti. Crux Sancta Sit Mihi Lux. Non Draco Sit Mihi Dux. IHS. Vade Retro Satanas Nunquam Suade Mihi Vana Sunt Mala Quae Libas Ipse Venena Bibas", difundida por muchos monasterios benedictinos. La misma que volveremos a encontrar en tantas inscripciones campanarias y hasta en medallas con la imagen de San Benito de Nursia en rosarios tradicionales albercanos y leoneses (M^a Antonio HERRADÓN FIGUEROA, *La Alberca. Joyas*, Madrid, 2005, pp. 178-180; Joaquín-Miguel ALONSO GONZÁLEZ, *Colección Etnográfica. Museo de León*, León, 1997, pp. 36-37). Crucetas, cruces de las denominadas de Oviedo, Caravaca o del Cristo de Burgos serán habituales en muchas joyas populares en todo el territorio del viejo reino leonés.

La ortodoxia del ritual romano del siglo XVII prohibiría sumergir las reliquias de los santos o el leño de la santísima cruz en el agua para impetrar de dios la lluvia en tiempos de sequía, sutil precisión que certifica



Grupo escultórico del Merlú.
Zamora



Escultura del Barandales.
Zamora

cómo las mojudas eran tradiciones aún vivas y más que regulares. Y hasta muchos cruceros y cruces de término resultaban hitos de protección del territorio desde donde se bendecían los pagos “panes, frutos y aguas”, realizando aspersiones a modo de cruz hacia los cuatro puntos cardinales (José Luis ALONSO PONGA, *Rito y sociedad en las comunidades agrícolas y pastoriles de Castilla y León*, Madrid, 2001, pp. 77-82).

La devoción a la cruz será muy difundida por los frailes mendicantes desde fines de la Edad Media y su mejor evidencia las numerosas cofradías erigidas bajo esta advocación, cuyo extraordinario arraigo popular las convertirá en el fenómeno asociativo-religioso más destacado de época moderna, cumpliendo funciones caritativas, disciplinantes, festivas (la Santa Cruz de mayo, la de septiembre y la fiesta de los patronos de la cofradía, por ejemplo, San Vicente Ferrer y San Andrés, cuando se encargaba música, danza, carros alegóricos, máscaras moralizantes, festejos taurinos, fogones y luminarias) y, sobre todo, asistenciales y funerarias (con vela, lecho, traslado mortuario, entierro, misa, responso, memoria y cabo de año de los hermanos). Pero la preocupación científica sobre su estudio ha sido incompleta y tardía.

Como Vera Cruz se conocerán las cofradías penitenciales más antiguas de cada ciudad. La mayor parte de ellas nacerían en el seno de los conventos franciscanos, salían en procesión la noche del Jueves de la Cena o la madrugada del Viernes de la Cruz. La de Sevilla data de 1448, siguiendo otras en Valladolid (1498), Zamora (1502), Ávila o Palencia (son ya del siglo XVI), aunque no siempre queda constatada la presencia de flagelantes (Javier BURRIEZA SÁNCHEZ, *Cinco siglos de cofradías y procesiones. Historia de la Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 2004, p. 19).

No hace muchos años salió a la luz un impactante lienzo conservado en el convento de madres agustinas de Nuestra Señora de María Magdalena representando un popular desenclavo, ritual cumbre de la Semana Santa de Medina del Campo en época moderna aún superviviente en Villavicencio de los Caballeros o Bercianos de Aliste (y en Olmedo hasta la década de 1940). El testimonio, pintado por el mudo Neyra –se le supone artista local– con auténtica garra reportera y sensibilidad minutería, desvela en 1722 el nombre de los comitentes (Francisco Bueno y su mujer Rosa Gómez), devotos del santo paso que se realizaba cada jueves santo en el convento de San Agustín. La ceremonia del desenclavo se desarrolla frente al altar mayor y tras un aparatoso paño enlutado. Un padre agustino echa el sermón desde el púlpito con tornavoz, mueble de parca apariencia morisca. Al frente, otro fraile con capa pluvial permanece genuflexo y orante, ofreciendo los atributos de la pasión, ante la imagen de una Soledad vestidera que reposa sobre unas andas en las que es posible ver un par de huecos para los varaes (con manto enlutado, toca de viuda y diadema de rayos de plata según el esquema iconográfico ideado en 1565 por Gaspar Becerra para el convento de Mínimos de la Victoria en Madrid). En el centro se representa el desenclavo del cristo articulado, ritual realizado por un par de agustinos vestidos de albas y estolas. Escudriñan la escena tres personajes tocados con sombreros de paja de velos negros en señal de luto



Ceremonia del *Desencravo*. Mudo Neyra (1722). Convento de Agustinas de Sta. M^a Magdalena. Medina del Campo (Valladolid)

y armados con picas de lazos blancos y colorados, se trata de los judíos (sayones o romanos) que habían guardado la crucifixión desde el día anterior. Tres niños más, vestidos con ricos mandiles, tocados con coronas plumeadas y ciñendo oropelados dijeros, portan en sus manos los *arma Christi* (lanzas, sudarios y escaleras) (cf. Antonio SÁNCHEZ DEL BARRIO, "El rito del descenso en la villa de Olmedo (Valladolid)", *Revista de Folklore*, nº 127 (1991), pp. 23-26; id., "La función del Desencravo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes", *Revista de Folklore*, nº 187 (1996), pp. 21-25; Manuel ARIAS MARTÍNEZ, José Ignacio HERNÁNDEZ REDONDO y Antonio SÁNCHEZ DEL BARRIO, *Semana Santa en Medina del Campo. Historia y obras artísticas*, Valladolid, 1996, pp. 39-40 y 75-77). Se trata de un testimonio gráfico evocativo de una escenografía ya extinta que revela con una minuciosidad meridiana la gran popularidad que alcanzaron semejantes representaciones en tierras peninsulares (vid. además Enrique GÓMEZ PÉREZ, "El desencravo en la diócesis de Palencia: paraliturgia y teatro", en

La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica, coord. de José Luis Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro, Valladolid, 2008, pp. 463-469).

El IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz, que se celebró los días 25 al 27 de septiembre de 2008 en la ciudad de Zamora, tuvo como objetivo prioritario avanzar en el estudio de los orígenes de la devoción, sus peculiaridades desde el punto de vista de la historia de las mentalidades, su patrimonio histórico-artístico, sus connotaciones antropológicas, institucionales y rituales y la geografía de sus cofradías, contribuyendo, siquiera humildemente, a paliar este vacío historiográfico.

Valga como muestra esta modesta exposición y este sencillo catálogo. Aquí se recogen tres trabajos introductorios (de don José-Andrés Casquero Fernández sobre las cofradías de la Vera Cruz, su evolución histórica y ritual; de don José Ángel Rivera de las Heras sobre la representación de la Cruz en el arte zamorano y del equipo técnico del Museo Etnográfico de Castilla y León sobre los orígenes de la iconografía de la Cruz y sus hijuelas antropológicas) más el catálogo de piezas seleccionadas por los comisarios responsables en el entorno zamorano más inmediato, perfectamente glosadas y contextualizadas gracias a la erudita aportación de reputados especialistas en Historia Local (disciplina indispensable, escrita aquí con letras mayúsculas), historia del arte, archivística y tradiciones populares.

"Santa Bárbara bendita
que en el Cielo estás escrita
con papel y agua bendita,
líbranos de la centella
y del rayo mal parado.
Jesucristo está clavado
en el aro de la Cruz.
Pater Noster. Amén, Jesús"

"Si vas al valle de Josafat
y te encuentras al enemigo
le dices que nada tiene que ver conmigo,
porque el día de la Cruz, dije mil veces: Jesús, Jesús, Jesús..."



Camposanto de Montamarta (Zamora)

Museo Etnográfico de Castilla y León
†

S
ACCIPE
G
N
SALUTIS
M

ÍNDICE

<i>Sobre arma Christi y tentenublos. Antecedentes de la iconografía de la Cruz</i>	15
José Luis HERNANDO GARRIDO <i>Museo Etnográfico de Castilla y León</i>	
<i>Las cofradías de la Cruz: proceso histórico y ritual</i>	43
José-Andrés CASQUERO FERNÁNDEZ <i>Archivo Histórico Provincial de Zamora</i>	
<i>En torno a la Cruz y su representación en el arte zamorano</i>	63
José Ángel RIVERA DE LAS HERAS <i>Delegado Diocesano para el Patrimonio y la Cultura. Obispado de Zamora</i>	
CATÁLOGO DE PIEZAS	85
BIBLIOGRAFÍA	231

S
ACCIPE
G
N
SALUTIS
M

Sobre *arma Christi* y
tentenublos.
Antecedentes de la
iconografía de la Cruz

José Luis HERNANDO GARRIDO
Museo Etnográfico de Castilla y León

“No es de recibir excusa de tan justa demanda, si piedad y misericordia moran en ti. Porque bien sabe tu reverencia que los sanctos bienaventurados y los mártires, por aumentar e defender la santa fe cathólica, pelearon contra los infieles y alcançaron gloriosa corona de martirio e gloria triunfante esforçando su virtuoso ánimo por la divina potencia. Porque, padre reverendo, me hincaré de rodillas ante tus pies, y con estas mis dolorosas lágrimas te tornaré a suplicar que, si fiel cristiano eres, por reverencia de la sacratíssima pasión que nuestro maestro y señor Dios, Jesucristo, quiso passar en el árbol de la **vera cruz**, por salvar el linaje humano, ayas compassión de mí, rey afligido, e de todo el pueblo cristiano; que toda la esperança mía e suya está en la misericordia de Dios y en tu mucha virtud, y esto no me quieras negar por tu bondad. Movieron a piedad las congoxadas lágrimas del triste Rey al hermitaño, y ablandaron su piadoso corazón, e lançó de los sus ojos bivas lágrimas de gran lástima...”.

(Joanot MARTORELL, *Tirante el Blanco*, ed. de Martín de Riquer, Madrid, 1974 (1511), p. 1, 30).

“–Vete, bestia mala, y dexa la criatura de Dios, que la no fizo para tu gobierno. Y la leona, blandeando las orejas, como que falagava, se vino a él muy mansa, y puso el niño a sus pies, y luego se fue. Y Nasciano fizo sobre él la señal de la **vera cruz**, y después tomólo en sus braços y fuese con él a la hermita. Y passando cabe la cueva donde la leona criava sus fijos, viola que les dava la teta, y díxole: –Yo te mando de la parte de Dios, en cuyo poder son todas las cosas, que quitando las tetas a tus fijos las des a este niño, y, como a ellos, lo guardes de todo mal. La leona se fue a echar a sus pies, y el hombre bueno puso el niño a las tetas, y echándole de la leche en la boca, le hizo tomar la teta, y mamó; y de allí adelante venía con mucha mansedad a le dar a mamar todas vezes que era menester”.

(Garci RODRÍGUEZ DE MONTALVO, *Amadis de Gaula, libros I y II*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid, 1991 (1482-1492), pp. 1007-1008).

“Mirava contra'l madero
que tenié la entera Luz,
y veía aquel Cordero,
Dios y hombre verdadero,
clavado en la **vera cruz**;
y con ella se abraçava
llamándose perdidossa,
y aquella sangre besava,
y de sus ojos llorava
como Madre Dolorossa”.

(Diego DE SAN PEDRO, *Pasión trovada*, ed. de Dorothy S. Severin y Keith Whinnom, Madrid, 1979 (ca. 1485), pp. 214-215).

“[...] mando el cristianissimo rey [Jaume I] que le truxiessen delante un pedaço de la sancta **vera cruz** de nuestro redemptor y señor Jesucristo; en la qual el tenia muy entrañable devocion, y tenia de grandes tiempos muy guardada en sus cofres reales para se della guarnecer y ayudar en la afruenta de la muerte, y puesta entre los braços adorola con devocion muy grande...”

(Gauberto Fabricio VAGAD, *Corónica de Aragón*, ed. facsímil, Zaragoza, 1996 (1499), fol. LXXXVIv.).

“10. Una cruz de ébano de poco más de una sesma de alto y menos de ochava de ancho, que tiene sembrado en ella siete hoyos redondos, guarnecidos de plata picada por encima, y unos cercos de oro esmaltados de blanco; en él un redondo la **corona** de esmalte verde y los **clavos** y **llagas** de rosicler con el **título** y **cáliz** y **cuchillo**, **coluna** y **açotes** de oro esmaltado, cubiertos los dichos redondos de unos berilicos de cristal de montaña, que en el de enmedio tiene un poco de la **espin**a y en los otros, **lignum crucis** y otras reliquias; pessó el oro quatro castellanos y seys granos. La qual dicha cruz y reliquias es la que entregó Antonio Cordero como testamentario de la serenísima princessa de Portugal en diez y nueve de nobiembre de mil y quinientos y setenta y quatro [...] 11. Una cruz de ébano pequeña, sembradas por toda ella **ynsignias de la passión** de madera blanca,...”.

(Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, Madrid, 1956-59, I, 9).

[...] por si acaso no volvemos
a vernos, pues yo parto con Aurora
del mundo terrenal a otros extremos,
quiero un regalo haceros en memoria
de nuestro buen encuentro en esta vida,
que os será complemento de mi historia
y prenda de amistad y despedida
(Saca del pecho un relicario que lleva al cuello con una cadena).

Rodrigo (Esa calma satánica me aterra).
Aurora (Tiemblo no sé por qué).
César (No es ser humano
quien así se despide de la tierra).
Gabriel Tomad. Es, capitán, un amuleto
sagrado; don del Papa: un relicario
que un **lignum crucis** venerado encierra
y guarda como el pliego otro secreto
Con el respeto mismo que a un sagrario
contempladle, y lo mismo que la carta
se le daréis al juez... cuando yo parta.
(A Don Rodrigo).
Abridlo sólo vos: es mi conciencia
y Dios sólo con vos sondarla debe;
en ella echad una ojeada breve
y reconoceréis la omnipotencia”.

(José ZORRILLA, *Traidor, inconfeso y mártir*, ed. de Ricardo Senabre, Madrid, 1990 (1849), pp. 184-185).

“Era el Palentino [el Arcediano del Alcor] varón de irreprehensibles costumbres, y en la oratoria evangélica muy aventajado. Trabajó mucho en la corrección de los libros de rezo, y más de una vez fué Vicario general de su obispado. La afición a Erasmo le movió a poner en hermosa lengua castellana uno de sus tratados, aquél que tanto resfriaba la devoción de San Ignacio: el *Enchiridion militis Christiani (Manual del soldado cristiano)*, libro que, sin ser de los más irreverentes y mordaces de Erasmo, no deja de contener las usuales diatribes contra las Órdenes religiosas, hasta decir que el monaquismo no es piedad, sin que falten tampoco chanzonetas sobre el **lignum crucis**, el agua bendita y las reliquias de los Santos, con achaque de censurar las supersticiones”.

(Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1946-1949 (1880-1881), nº 20).



Amenaza tormenta sobre Tierra de Campos

“Fué notable coincidencia un despacho presentado por el Embajador de Austria con cierta información jurídica sobre unas energúmenas de Viena, que en la iglesia de Santa Sofía dijeron hallarse hechizado el Rey de España, y en apoyo de tan torpe intriga constaba que habían referido las circunstancias del suceso. Y como si esto no fuera suficiente para alucinarle, un nuevo acontecimiento vino á perturbar del todo á D. Carlos. En cierto día de Setiembre del año 1699 una mujer frenética se presentó en Palacio, y atropellando guardias y porteros, llegó hasta la antecámara gritando, descompuesto el traje, y en evidente estado de demencia. Oyó D. Carlos tanto alboroto, y tomando en la mano su lignum crucis, quiso ver á la energúmena, mas no pudo saberse el objeto que allí la condujo ni lo que significaban sus desconcertadas frases, gritos y furor, y fué preciso expulsarla de palacio. El Rey mandó á D. José del Olmo que la siguiera, y de este modo se averiguó que vivía en la calle de Silva con otras dos impostoras ó fingidas energúmenas, las cuales pretendían tener la Real persona sometida á su voluntad. Enteróse D. Carlos de aquella farsa, y creyéndola posible, quiso que las tres mujeres fueran trasladadas á la casa de Olmo para que Fr. Mauro Tenda las exorcizara. Y oscureciéndose el vicario de Cangas, aparece en la escena otro nuevo actor, fraile capuchino alemán, á quien mandó el Rey venir de su tierra con el fin que secretamente le conjurara, como hizo varias veces. El hecho estuvo fielmente reservado entre el Monarca, su confesor y Tenda;...”

(Francisco Javier G. RODRIGO, *Historia verdadera de la Inquisición, tom. III*, Madrid, 1877, nº 16).

Desde antiguo, la iconografía de la cruz aparece perfectamente reflejada en el panorama artístico hispano. Pero no nos detendremos aquí en el análisis de los crismones monogramáticos, verdaderos iconogramas que aparecen en tantas portadas del románico peninsular, sino en otro tipo de incunables¹.



Fig. 1. Iglesia de la Veracruz de Segovia. Lateral meridional

Tampoco emprenderemos sesudas digresiones sobre las plantas centralizadas remedando al Santo Sepulcro de Jerusalén [fig 1]², las diferencias tipológicas entre las preciadas *ampoules* de Tierra Santa o las cruces altomedievales³ ni propondremos documentados elencos de relicarios de la *lig-*

num crucis desmigados del madero de Santa Elena –aunque correspondan a leños no anteriores a la segunda mitad del siglo XII– que prenderían la desmigada fosfatina de los huesos de Voltaire⁴.



Fig. 2. Pinturas murales de la ermita de la Santa Cruz de Maderuelo (Segovia). Museo del Prado

La pequeña ermita segoviana de Maderuelo despliega un ciclo pictórico dedicado a la Santa Cruz hoy custodiado en el Museo del Prado [fig. 2] (se realizó una réplica para el Alexandria Museum of Art con motivo del segundo centenario de la fundación del estado de Luisiana)⁵. Hay escasos datos sobre la advocación de la ermita, si bien alcanzaría nuevos bríos durante la época de las cruzadas. En el luneto superior del muro oriental figura una representación de la cruz gemada –griega patada con simulación de pedrería incrustada–, cuyo centro está ocupado por un clipeo en-

cerrando el *agnus dei* sostenido por ángeles. La composición queda flanqueada por dos figuras masculinas medio genuflexas y oferentes. Una –Abel– sostiene un cordero en alto, expresamente aceptado por la *dextera domini* que surge por encima; la otra –separada del resto mediante una banda ondulante– parece ofrecer una copa de la que surgen espigas de trigo, pudiendo identificarse como Caín, cuya ofrenda resultó rechazada de plano. El mismo asunto se representó en el ábside de San Baudelio de Berlanga y San Miguel de Gormaz, y de forma sintética en los conjuntos pirenaicos de Sant Climent, Santa María de Taüll, Pedret y Mur, relacionado por varios autores con el obligado ofrecimiento de los diezmos eclesiásticos, aunque tampoco podemos olvidar que la figura de Caín fuera en realidad Melquisedec, ofreciendo su copa como sacerdote y prefigura de Cristo, tal y como aparece en algunos altares portátiles y manuscritos miniados, siendo evocado –junto a Abel– durante el ofertorio de la misa y la consagración. La posición ocupada por el personaje en el plafón en Maderuelo, junto al altar y el oferente, parece ratificar esta segunda opción⁶.

En el luneto opuesto, sobre la entrada al ábside, se representará la creación de Adán (semiarrodillado, barbado e identificado con la inscripción “atm”), el pecado (Eva toma el fruto ofrecido por la serpiente enroscada al árbol y Adán cavila con la mano en su barbilla más la inscripción “atm at ev(a)”) y la reprobación de los primeros padres. Se trata de un programa de pecado-redención que contrapone las figuras de Eva y María (junto a la figura de Eva del luneto occidental, la Anunciación se dispone en el registro superior del muro norte, más la Epifanía –sintetizada en un solo Mago– con la Virgen entronizada sosteniendo al Niño en su regazo). Completan el ciclo pictórico segoviano de la ermita de la Santa Cruz las escenas de la cena en casa de Simón (aparece María Magdalena secando los pies de Cristo con sus luengos cabellos), los apóstoles, arcángeles, serafines, padres de la iglesia, símbolos de los evangelistas y *maiestas*, en el interior de una mandorla sostenida por ángeles en la bóveda. Para Milagros Guardia, las pinturas de Maderuelo pueden datarse hacia mediados del siglo XII, manteniendo singulares vín-

culos con los usos gráficos desplegados por las cuadrillas de pintores itinerantes activos en Taüll (Santa María se alzó con posterioridad al 1123), sin que podamos desentrañar los mecanismos de tales trasiegos, más allá de las genéricas empresas reconquistadoras de Alfonso I el Batallador (†1134) y sus tenentes nobles de origen aragonés y navarro en las avanzadillas sorianas de frontera.

En otro orden de cosas, desde bastante tiempo atrás nos interesamos por algunos aspectos de la iconografía de la cruz relacionados con asuntos epigráficos, en las antípodas de otros jugosos asuntos de resonancias contundentemente mundanas⁷.

Estamos acostumbrados a constreñir el ámbito de lo epigráfico a las culturas clásicas, aunque durante las últimas décadas gracias a los trabajos acometidos por ilustres epigrafistas alemanes, franceses o polacos, la epigrafía ha vuelto su mirada hacia la Edad Media. En España se empezó bastante tarde, sólo el peso de las contribuciones críticas de Vives para las inscripciones altomedievales, Mariner Bigorra para las versificadas, Gudiol para el reino aragonés y más recientemente García Lobo y sus colaboradores para las castellano-leonesas (y desde el ámbito galo, la gran contribución de Robert Favreau para la redacción del corpus del país vecino), han permitido conceder a los monumentos epigráficos medievales un verdadero estatus científico, como objetos dignos de estudio y glosa. Con todo, se ha concedido mucha mayor importancia a testimonios jurídicos, epitafios y *monumenta*⁸.

Uno de los capiteles del arco triunfal de la iglesia de Santa María de Aguilar de Campoo glosa el tema de los *arma Christi* [fig. 3]. El Cristo triunfante aparece flanqueado por ángeles tenentes que también sujetan una cruz, los clavos de la Pasión y la columna. Desde antiguo, Rafael Navarro anotaba que en los abacos *in situ* inmediatamente aledaños a los capiteles que flanquean el triunfal y que fueron arrancados en 1871 para ser llevados al *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid existían “leyendas grabadas en letras monacales” muy destrozadas tras la desamortización y José M^a Quadrado (que pudo ver los capiteles antes de su traslado hasta la capital del estado) “representan el descendimiento de la cruz, la resurrección del Señor y otros misterios, refiriéndose a los mismos las ins-



Fig. 3. Capitel del Maestro del Cristo Triunfante. Procedente de la capilla mayor del monasterio de Santa María de Aguilar de Campoo (Palencia). Conservado en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid)



Fig. 4. Impostas epigráficas de la cabecera de la iglesia de Santa María de Aguilar de Campoo (Palencia), fuera de contexto

cripciones latinas contenidas en los abacos con abreviaturas y enlazamientos de letras”⁹ [fig. 4].

Parece probable considerar que su carácter fragmentario pudo deberse a la instalación de sendas rejas en los brazos norte y sur del crucero (se aprecian bien las heridas abiertas para acodar los vástagos laterales y engastar las piezas metálicas

en coincidencia con el centro de los cimacios de los torales). El epígrafe se despliega sobre piezas talladas en arenisca local, con una altura aproximada de 15 cms. y tipos escripturarios de elevada calidad cuyo módulo oscila entre los 7 y 7,5 cms., obra de un *ordinator* habituado a los asuntos librarios, componedor de letreros de tipología carolina, en línea con quienes ejecutaron las inscripciones desplegadas sobre las cartelas de los excelentes ángeles tardorrománicos engastados en la fachada de la iglesia y el camposanto aledaño. Separa las palabras mediante puntos sencillos, dobles o triples, y emplea tipos de inconfundible carácter carolino (“h” uncial de trazo vertical elevado, “a” del nexa “au” incurvada y la característica “t”), con algún detalle más goticista (en la “a” y “m”) y arcaísmos como la “o” arriñonada, pautas que permitirían datar la inscripción hacia el tercer tercio del siglo XII (como los tipos desplegados sobre el friso de Santiago de Carrión de los Condes, el sarcófago del conde Fernando Malgradiense custodiado en San Zoil o en el capitel pinjante de una de las portadas de la catedral de Lugo)¹⁰. Dejando a un lado las semejanzas lucenses o la similitud formal con el cimacio silense que señala la muerte y enterramiento de Santo Domingo¹¹, sólo algún caso borgoñón —el tímpano con maiestas y pantocrator de Saint-Bénigne de Dijon— presenta tipos escripturarios más o menos paralelos, sin que ello implique necesariamente una deuda o desluzca la primacía de lo palentino en cuanto a calidad y refinamiento.

Lo que hemos conservado es muy poco (“...c(?). domo. ne foret exvul homo: i...”; “...m dole[...] ¿?aut/ ifle. t...”; “...i filivs iste dei/ si vngerit o...”¹²; “...¿?r devm/ carne uidetis evm...”¹³), aunque permite reconocer un caso específico de refrenda epigráfica para un ciclo pasional aunque sin recurrir a las *explanationes* típicas de Pascua-Resurrección como el “surrexit non est hic” (Mt. 28, 5-8) característico de los dramas litúrgicos, como aparece en las pinturas murales de Notre-Dame de Le Puy, el “venite benedicti Patris mei discedite a me maledicte” que se despliega sobre la cartela del Cristo Triunfante del tímpano central de Saint-Denis o el “Nil formidētis vivit deus ecce vidētis” del relieve de las Marías ante el sepulcro de Santo Domingo de Silos (Mt. 25, 34 y 41)¹⁴. Dramas litúrgicos de se-



Fig. 5. Capitel procedente de la capilla mayor de la iglesia de Lebanza (Palencia). Conservado en el *Fogg Art Museum* de la Universidad de Harvard (Estados Unidos)

mejante ancianidad no han sobrevivido formula-
riamente, más allá de los correlatos ascensionistas
del *Misteri d'Elx* y otras escenografías pasionales
modernas en Olesa de Montserrat y Esparraguera.
De tierras zamoranas poseemos los valiosos clichés



Fig. 6. Tímpano reutilizado en la colegiata de San Miguel en Aguilar de Campoo (Palencia)

fotográficos realizados por Ruth Anderson, que en 1926 realizó un periplo para la *Hispanic Society of America* y pudo contemplar un popular drama en Villalcampo que no se representaba desde hacía casi medio siglo¹⁵.

El mismo asunto del arco triunfal del templo premonstratense palentino dejaría huella en otros casos cercanos: los tímpanos descontextualizados de Báscones de Valdivia, un capitel del arco triunfal de Santa María de Hoyos y el tímpano de la colegiata de San Miguel en la misma localidad palentina de Aguilar de Campoo [fig. 6] (el capitel del monasterio de Aguilar tuvo además otra referencia epigráfica visible en un pedazo de imposta descubierta en 1992 en la capilla del Cristo aledaña a la cabecera que detallaba el texto: "lancea crux cla[vi]...")¹⁷. Hubo brillantes aportaciones que aludieron a las similitudes iconográficas de los ángeles portadores de cruz respecto al Pórtico de la Gloria, hasta donde pudo llegar desde las portadas francesas con representación del Juicio Final¹⁸.

En el tímpano de la portada del Juicio Final de la catedral de León, el Cristo mostrando las llagas aparece flanqueado por dos ángeles: el de la izquierda porta una columna y un flagelo; el de la derecha sostiene la cruz con su mano izquierda y los tres clavos y, con la diestra, el estandarte, junto con la corona real ceñida por el Cristo Juez [fig. 7]. El estandarte (el *vexillum regis* de Venancio Fortunato) es una alusión directa a la realeza, idénticos asuntos aparecen en el tímpano de la segunda Parusía de Beaulieu. Desde el siglo X, la cruz sostenida por los maderos horizontales se asimila a la aparición del signo del hijo del hombre para su adoración por la feligresía en la liturgia del viernes santo, la misma aparecerá además en Conques, Beaulieu, Chartres, la Coronería de la catedral de Burgos y otras portadas góticas galas [figs. 8 y 10]. En el compostelano pórtico de la Gloria, la cruz es sostenida por dos ángeles [fig. 9]¹⁹, sugiriendo Moralejo que semejante aparición no se explicaría sin su referencia al cántico de los *Improperios* de la liturgia del viernes santo, donde los ángeles sujetan la cruz "velatis manibus et stantes" como se manifiesta en las rúbricas del ritual de la adoración de la cruz del mismo día²⁰.



Fig. 7. Portada del Juicio Final de la catedral de León. Detalle de los *arma Christi*



Fig. 9. Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela

En el caso de la colegiata aguilarensis, existe además confirmación con refrenda epigráfica, nunca aireada, en virtud de su defectuoso estado de conservación y la considerable altura –cerca de 15 metros– donde se encuentra alojada la pieza (tal vez fue reutilizada de un edificio anterior tras la construcción del hastial occidental de la colegiata).

Efigia la imagen sedente de Cristo, con las palmas de las manos abiertas, mostrando las heridas de la crucifixión, y flanqueado por dos parejas de ángeles que portan los *arma Christi*, sintético aparato en referencia a los símbolos de la Pasión (en este caso la cruz, la lanza y un clavo o una esponja). Se trata de otro rédito respecto a la aplicación epigráfica, igualmente detectable en la cabecera del monasterio de Aguilar, pues las *explanationes* refuerzan la correspondiente identificación [fig. 6].



Fig. 8. Portada de la Coronería de la catedral de Burgos



Fig. 10. Portada meridional de la catedral de Chartres

Nuestra vacilante propuesta de reconstrucción para la inscripción trazada sobre la imposta que sirve de peana al tímpano resulta así de abigarrada: “hanc forte angelv su caelv/ sal(...) est/ inri regere/ spvta [¿tanatoria?]/ ista figvra esse [¿lancea ?]”. Como lejanos puntos de refrenda podríamos aducir la *explanatio* del célebre tímpano de Santa Fe de Conques, donde los ángeles que portan la cruz, la lanza y el clavo van escoltados por la inscripción: “Sol. lancea. clavi. luna. oc signvm crucis erit in celo cum [dominus ad iudicandum venerit]”. La presencia de otra fórmulas recurrentes como la archiconocida “Iesus nazarenus rex iudeorum [el tan señalado inri] del brazo corto del sacro madero podría ser otra pista. Y más idónea todavía la *explanatio* aquilarense del “lancea crux cla[vi]...” referido al capitel del Maestro del Cristo Triunfante. Otra buena herramienta de comparación resultarían los himnos litúrgicos de los siglos XII y XIII, recordaremos al respecto el “Hic aceum, fel, arundo/ Sputea, clavi, lancea/ dic triumphum nobilem/ qualiter redemptor orbis/ inmolatus vice-rit” o el “Sputum in facie Christi”.

Otros ecos se suceden en el tímpano meridional del templo campurriano de Santa María de Retortillo, donde la iconografía de la cruz plantea aplicación mucho más sintética y modesta. Siguen apareciendo un par de ángeles heraldos sujetando los brazos cortos de una cruz –a la usanza aguilarense– y bajo éstos, fueron tallados un par de cuadrúpedos alados (con apariencia de león el situado a la derecha del espectador y de grifo el colocado a la izquierda) que con extraña pose soportan con sus delanteras patas otra cruz inscrita en el interior de un clipeo mientras pisotean sendas cruces con sus otras dos extremidades²¹. Pero en este caso, la pieza fue obrada por un taller local menos cualificado que pudo sintetizar la iconografía del crismón trinitario, flanqueado por extraños guardaespaldas zoomórficos y coronado por la cruz exhibida por la pareja de ángeles [fig. 11].



Fig. 11. Tímpano reutilizado en la iglesia parroquial de Retortillo (Cantabria)

El tímpano burgalés de Santa Cruz de Mena (*Colección Fontaneda*, castillo de Ampudia (Palencia)) efigia un rudo crismón flanqueado por un león que pisotea a un caballero –como en Jaca, San Pelayo de Mena y Artaiz– y su acobardada montura,alzada de remos delanteros, sobre la que vuela la espada del jinete, refiriendo Huidobro que sobre la cola del felino aún era posible leer el escueto epígrafe “Vicit leo”. Para Ruth Bartal, en Santa Cruz de Mena se creó un nuevo tema iconográfico partiendo de tópicos ya ensayados, donde el caballero encarna la derrota infringida por el león de Judá –metáfora de Cristo y alegoría de la fortaleza– sobre Satán, existiendo además clara voluntad por presentar “simultáneamente dos niveles conceptuales de ideas diferentes, pero estrechamente ligadas”, el mensaje moral de la iglesia y la reconquista de cristianos contra agarenos²². El mismo tono marcial y territorial –tan pervertido por el nacionalcatolicismo durante la posguerra– que rezuman la cruces asturianas de los Ángeles y de la Victoria donde aparece la fórmula: “Hoc signo tvuetvr pivs hoc signo vincitvr inimicvs”.

El “Vicit leo” es una forma muy común de conjuro desde época visigoda y aparece también con-
torneando la mandorla del tímpano de Moradillo de Sedano [fig. 12]:



Fig. 12. Portada de la iglesia de Moradillo de Sedano (Burgos)

“Vicit leo de tribu juda radix Jacob” (Ap. 5, 5), aunque en el caso burgalés se refiera expresamente a Jacob y no a Daniel (una fuente apocalíptica procedente de una antífona empleada en la vieja liturgia hispana durante la *fractio panis* de la eucaristía del sábado de Pascua y el domingo de Resurrección y que fue integrada en el ritual romano²³, formando parte del responso del oficio de invención y exaltación de la Santa Cruz celebrado el domingo de Pascua, usado además a modo de impetración y conjuro en cruces y campanas, neutralizando el terrible efecto de nublados y tormentas. La fórmula aparecerá además en el *Libro Magno de San Cipriano* o *Ciprianillo*²⁴. Y aquí iconografía medieval, epigrafía, liturgia y antropología –aunque no sea práctica ni hábito corriente– pueden entrecruzarse. El mismo San Bernardo escribió una fórmula de exorcismo contra el granizo y las tormentas invocando la antífona “Ecce signum crucis” junto al versículo apocalíptico del “Vicit leo”²⁵.

Desde antiguo, los referentes sonoros en forma de volteo campanario han resultado recurrentes armas para combatir los devastadores efectos meteorológicos que machacaban sembrados y malograban cosechas. Las campanas eran bendecidas en el nombre de Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo en un ritual similar al del bautismo canónico, concertando nombre de pila, padrino y madrina, agua y sal, santos óleos, signos de la cruz y vaharadas de aromático incienso, mirra y tamiana [fig. 13]²⁶.



Fig. 13. Campana con inscripción. Colección Quintana. Centro Etnográfico Fundación Joaquín Díaz. Uruña (Valladolid)

Algunos ejemplares campanarios con distintivos epigráfico distinguen potentes mensajes de conjuro y *detente*: “Ihesvs vox domini sonat que tempestatem fugat”; “Fugiat procvl omne malignum”; “Vox mea sit terror omnium demoniorum”, “Vox mea vox angeli vox domini sit terror cunctorum demoniorum” e incluso el “Ihesus nazarenus rex iudeorum” (Jn. 19, 20) del *titulus* de la cruz de Cristo, *arma Christi* señera inscrita en la mayoría de ellas²⁷. Y hasta fueron muy populares las denominadas oraciones de San Benito que presidían genéricos pliegos y nóminas *Cruces contra las brujas*. *Llamadas rescriptos contra toda clase de enfermedades y maleficios* donde aparecía la cruz con las iniciales de la oración (“Cruz Sanctissimi Patris Benedicti. Crux Sancta Sit Mihi Lux. Non Draco Sit Mihi Dux. IHS. Vade Retro Satanas Nunquam Suade Mihi Vana Sunt Mala Quae Libas Ipse Venena Bibas”) y la fórmula “Christus vincit, Christus regnat, Christus ab omni malo te defendat...” difundidas por muchos monasterios benedictinos y cistercienses²⁸, amén de las campanillas que colgaban de los dijes infantiles, no necesariamente bendecidas y hasta sospechosas de ancestrales prácticas paganas.

En Calzada de Valdería, algunos testimonios orales hablan del *cacho*, objeto formado por dos palos de madera clavados en forma de cruz latina, que se pasaba cada día de un vecino a otro, para saber quien tenía que tocar la campana para ahuyentar la tormenta. En Villavieja del Castillo, cuando amenazaba nubló, se ascendía hasta el monte de *La Cruz de Penelo*, desde donde se avistaban los pueblos de Voces, Pombriego, Ferradillo y Villavieja, allí una cruz de madera se giraba para que la tormenta fuera a descargar sobre los campos del vecindario de otro lugar, y hasta en Castropodame y varios pueblos de La Cepeda se colocaban las campanas boca arriba intentando transformar el granizo en agua beneficiosa para las fincas.

Lo del volteo campanario frente a las tormentas –muy poco recomendable desde nuestra actual mentalidad atmosférica– dentro de la torre o frente al templo también se documenta en Peñalba de Santiago y otras localidades de Maragatería a la hora de conjurar *truenas* y *renuberos*.



Fig. 14. Espadaña de la iglesia parroquial de Prioro (León) herida por un rayo el 19 de abril de 2006

Los instrumentos empleados para hacer pan gozaron igualmente de predicamento a la hora de alejar tormentas: en el valle del Silencio se cruzaban la pala de meter pan en el horno y el rodillo de sacar las ascuas (el *hurgonero*), mientras que al-

gunos pueblos de Maragatería colocaban la *cruz de Santa Bárbara* (con la pala de amasar y el *rodraco* para mover los panes) en el corral o la puerta de las casas o en la puerta del horno (Castropodame)²⁹.

No es de extrañar que el miedo a las nubes obrara similares prácticas pues un potente rayo atizó el 19 de abril de 2006 sobre el templo parroquial de Prioro [fig. 14], en la montaña oriental leonesa, derribando parte de la enhiesta espadaña del siglo XVII y provocando diez heridos mientras el vecindario asistía al funeral de una anciana.

Muchos alfareros tradicionales de Jiménez de Jamuz, Pereruela, Ciudad Rodrigo, Alba de Tormes, Lastras de Cuéllar o Fresno de Cantespino se santiaguaban antes de iniciar la cochura de los cacharros y, otros muchos, trazaban al final de la cocción con la punta de la horquilla una cruz en el suelo junto a la boca de atizar el horno³⁰. Por referencias orales, también sabemos que en tierras de la Ribera del Duero la cruz se trazaba sobre el barreño donde se colocaba la carne de la matanza antes de ser embuchada.

En tierras de la meseta norte era práctica corriente hacia la Cruz de mayo hincar ramas en forma de cruz en los sembrados para ahuyentar tormentas y pedriscos, y hasta crucecillas de laurel bendecidas el domingo de Ramos ungüentadas con gotitas de cera bendecida del sábado santo, cruces con sal a la puerta de las casas y cruces de Caravaca³¹, además de repicar las campanas desde la Cruz de mayo a la de septiembre (el *tentenublo* o *tentenube*) o cuando, sencillamente³², el chaparrón causado por los temidos *reñuberos* o *tempestarios* parecía cosa segura. Los párrocos podían salir armados a las puertas de los templos con la cruz parroquial, la reliquia de Santa Bárbara y el hisopo para pronunciar sus preventivos responsos y, hasta las gentes más sencillas, solían recoger piedrecillas tras el toque de Gloria del sábado santo o del domingo de Resurrección para lanzarlas al aire cuando las nubes venían oscuras y amenazantes cuajadas de rayos y relámpagos³³. Hasta se han conservado algunos conjuraderos peninsulares en Cozuelos de Ojeda (Palencia) y Guaso (Huesca) [figs. 15-16].



Fig. 15. Conjuradero junto a la iglesia parroquial de Cozuelos de Ojeda (Palencia)



Fig. 16. Conjuradero junto a la iglesia parroquial de Guaso (Huesca)

La virgen de Santa María de Nieva, muy reproducida en medallas de pizarra durante los siglos XVII y XVIII, resultó además una imagen muy socorrida contra los *nublaos*³⁴.

La tradición oral nos ha legado suculentos conjuros antinublo: “Santa Bárbara bendita,/ que en el cielo estás escrita/ con papel y agua bendita,/ desaplánate, nublado,/ que no hagas daño a mi ganado,/ que en el haz de la Cruz/ murió Nuestro Señor Jesucristo./ Amén Jesús.” (Cercedilla [Madrid]); “Santa Bárbara bendita,/ que en el cielo estás escrita;/ en un campo mal parado/ Nuestro Señor enclavado/ enclavado en una cruz,/ Padre nuestro, Amén Jesús” (Corujo [Vigo, Pontevedra]); “Santa Bárbara doncella,/ que en el cielo sois estrella,/ líbranos de la centella/ y de rayo enleirado,/ está

Cristo enclavado/ en el ara de la cruz;/ este mal que se vaia,/ Amén, Jesús.” (La Lama [Pontevedra])³⁵.

En los sepulcros mudéjares de Alfonso García de León y su esposa Urraca García de Tapia, Martín López de Córdoba y su mujer Isabel de Zuazo del templo de San Esteban de Cuéllar aparecieron diversos materiales gráficos: acompañando las momias, varias bulas de indulgencia y un pequeño libro de horas, a mayores, fragmentos de pergaminos en letra humanística, bulas de difuntos y de cruzada en papel, dos folios de las *Meditaciones del Glorioso Padre Sancto Agustín* y un folio de papel impreso con el título *Contra Tempestades* perteneciente a un manual eclesiástico correspondiente al ritual de exorcismos y adjuraciones contra tempestades y demonios³⁶, más otras piezas del siglo XIX, quizás porque la memoria de los personajes sepultados fue cayendo en el olvido y semejantes arcosolios se convirtieron también en pequeños vertederos donde deshacerse de viejos papeles ya inservibles.

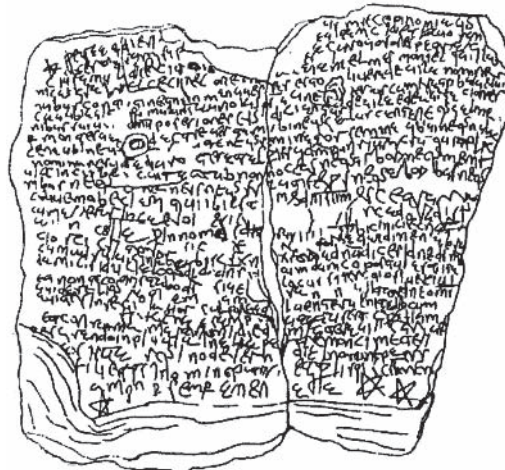


Fig. 17. Pizarra epigráfica de Carrio (Asturias). Dibujo publicado por Isabel VELÁZQUEZ SORIANO, *Las pizarras visigodas. Edición crítica y estudio*, Murcia, 1989, nº 104

Nos desconcertó la lectura de una insólita pizarra visigoda epigrafiada hallada en Carrio (concejo de Villayón, Asturias) en 1926 [fig. 17], auténtico talismán con un conjuro destinado a proteger cultivos y planteles contra el pedrisco, documento aparentemente cristiano, contiene numerosas re-

sonancias clásicas y su transcripción –las versiones son variadas y cenagosas– resulta verdaderamente intrincada:

“Para el agua en mala hora [...] Os conjuro a vosotros, todos los patriarcas: Miguel, Gabriel, Cecitiel, Uriel, Rafael, Ananiel, Marmoniel, que contenéis las nubes en vuestra manos. Sea. Libra la villa de nombre [¿Cius?]cau, donde habita el siervo de Dios Oriol [¿y su?] cementerio, con sus hermanos y vecinos [—] y todas las posesiones de ésta. Sean arrojados de la villa y de las casas. A través de los montes vaya y vuelva, donde ni el gallo canta ni la gallina cacarea, donde ni el arador está ni el sembrador siembra, donde ningún nombre resuena. Te conjuro a ti Paloraso [Satanás] por el mismo Señor de nuestros hermanos, que te confinó en la ciudad de Cirbes, donde no perjudiques ni a los árboles ni a los segadores ni a los viñedos ni a los frutales ni a otros árboles ni a cualquier cosa que se te ponga delante [...] san Cristóbal, ore por la intercesión de San Cristóbal ante el señor [...] Llegó al lugar, flexionó las rodillas y le fue amputada la cabeza y se consuma el martirio en el domingo, en la hora séptima; y cambiarás el granizo en lluvia en la otra parte, en el monte del cementerio [-] y nos asistas en el día de hoy, en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu, en el nombre del Padre y del Hijo, del Espíritu santo. Amen, amén, por siempre amén, aleluya (dos pentalfas). (pentalfa)”³⁷. Pues diferentes fuentes referidas a los usos y costumbres del mundo griego (Clemente de Alejandría, Plutarco, Plinio o Séneca) refieren la existencia de vigilantes de las nubes (*chalazophilaces*) comisionados por las ciudades, verdaderos funcionarios, para predecir cuándo iba a granizar. Los rústicos conjuraban aquellos nublos mediante la sangre: sacrificios de animales, pinchazos en los dedos, flujo menstrual y hasta cueros y pellejos (también se usaron como detentes antigranizo diferentes amuletos colorados: coral, amatistas, rubís y granates).

En la pizarra de Carrio se conjura al demonio, de hecho, las gentes de la Antigüedad llegaron a considerar tormentas y granizos como signo de la ira celestial destinada a castigar la estúpida prepotencia del ser humano, idéntica relación que más tarde adoptaría el cristianismo partiendo de la tradición judaica: “Sin embargo, a partir de la época

helenística, caracterizada por una notable difusión de la idea de los espíritus, el vulgo comenzó a atribuir las catástrofes naturales no a los dioses –ni los cristianos, más tarde, a Dios– sino a la cólera de los *daemones* o de los ángeles caídos”³⁸. En el epígrafe de Carrio, la persona divina encargada de impedir el daño satánico es el tantas veces invocado arcángel Miguel, general en jefe del ejército divino y depositario del sello con el que Salomón sometió a los demonios, aunque remachando al final con las ortodoxas preces a Dios, Cristo y el Espíritu Santo. La extraña referencia a la decapitación de San Cristóbal podría entenderse como arcana referencia al rito heleno del derramamiento ritual de sangre a modo de profilaxis para alejar los granizos. En esta línea, una cruz de plomo hallada en Aïn Fourná (Túnez) ofrecía una serie de breves jaculatorias latinas habituales entre los siglos v al vii d. C. a modo de diálogo –entre un homúnculo y una serpiente– y encantamiento contra el granizo: “ego te libero de aquas malas et de grandine mala” y “ibi nata est vitis cum sanguine Christi” (la cruz posee tres orificios practicados para quedar fijada a algún soporte a la vista de todos). Cristo y los mártires ofrecían la coartada perfecta para reclamar la sangre que los clásicos reclamaban para proteger los campos. La tradición sigue verificándose incólume en piezas altomedievales procedentes del entorno zamorano, una pizarra del siglo x hallada en Fuente Encalada porta un texto fragmentario en el que ha podido reconocerse un pasaje de la *Passio Bartholomaei* que también pudo haberse empleado para conjurar el granizo³⁹.

Para Fernández Nieto, la pizarra pluviomágica de Carrio –al contrario que la cruz de Aïn Fourná– debió redactarse para ser deliberadamente ocultada en las lindes de una propiedad agrícola en los confines del Imperio, al resguardo de la madre tierra (de un simbólico reptil), inspirada quizás por algún acomodado propietario cristiano, tal vez un clérigo buen conocedor de los amuletos bajoimperiales *ad grandinem*, porque en realidad, la magia (lo que Gómez-Moreno definió como “nigromancia” cuando dio a conocer la pieza del occidente asturiano en 1942), es uno de los territorios donde mejor podemos verificar una antiquísima tradición ininterrumpida, manteniendo creencias y aspectos

paganos disimulados bajo aquellas invocaciones que el cristianismo permitía y recomendaba⁴⁰. Al cabo, los patriarcas de la pizarra asturiana, mezcla de ángeles y números paganos responsables de la lluvia, podrían rastrearse en la tradicional figura del *nuberu*.

Pedrosa señalaba además el pasaje “que vayan y vuelvan por los montes, donde ni el gallo canta ni la gallina cacarea, donde ni el arador ni el sembrador siembran, donde no hay nada para darle nombre” poseía paralelos en la moderna tradición oral del noroeste peninsular pues un conjuro gallego antinublo ya referido por Gómez-Moreno infería: “a esos montes ermos vamos parar/ onde non oizas galo cantar,/ nin neno chorar/ nin boi brillar”. A fin de cuentas, el canto del gallo, era un óptimo repelente para todo tipo de males y certera arma contra oscuros seres malignos habitantes del reino de la noche.

El pasaje encuentra eco en todo el ámbito de las lenguas románicas, pero también se constata en la tradición eslava, en ensalmos y conjuros de la literatura española del siglo xvi, sefardí del xvii y otros precedentes apotropaicos precristianos. Sin ir más lejos, un conjuro catalán para alejar tormentas reza: “-Ángel custodi, no et dormis aquí/ que allí baix hi ha tres caps de núvol/ l’un de trons, l’altre de llamps,/ i l’altre de mals espants./ Lligal’s i portal’s abaix de santa Espina,/ que no se’n canti gall ni gallina,/ ni sang de criatura viva. Amen.”. Y la prohibición de realizar encantamientos en lugares donde no se oyeran “gallos cantar ni campanas tocar”, se justificaba porque resultaban ámbitos propicios al demonio y sus secuaces. Con la alborada, el canto del gallo exorcizaba todo ente malféfico (la tradición alude también a otros repelentes satánicos: los mugidos de los bóvidos, el ladrido de los perros, el aullido del lobo, el lloro de un niño o el correr del agua)⁴¹. Y en los campanarios de muchos templos, la veleta con la figura del gallo resultaba un símbolo de obvias connotaciones matutinas, pero también solares, resurreccionales y redencionales⁴².

Interesante ejemplar es el de la colegiata de San Isidoro de León, datan del siglo vii los nidos de abeja conservados en su interior (datado por carbono 14), aunque el epígrafe “Berlanaz” trazado en su cono-

soporte parece del siglo xi, el apelativo Torre del Gallo para designar al célebre cimborrio de la seo vieja salmantina es bien potente y evocativo.

En la ciudad de Zamora permanece viva la leyenda de la cruz de carne, relato que demuestra el valor antipestífero que adquirió la cruz de Cristo durante época bajomedieval. El pasaje hace referencia al monje benedictino Ruperto, profeso a inicios del siglo xiv en el extinto cenobio de San Miguel del Burgo, modélico suplicante por la liberación de una epidemia de peste negra que estaba diezmando a la población de la ciudad. El monje recibiría de un ser angélico una cruz y el mensaje “Accipe signum salutis” (acepta este signo de salud). La reliquia pasaría más tarde al monasterio de San Benito y, tras su exclaustación, se depositaría definitivamente en la capilla de santa Inés de la catedral⁴³.

La frase, pronunciada por el heraldo desde un olivo en la huerta de los benedictinos de San Miguel del Burgo, resulta sumamente evocativa, formando parte del rito hispánico de bendición de las cruces: “Accipe hoc signum crucis insuperabile, quo et diaboli exinanita potestas est, et mortalium restituta libertas” (*Liber Ordinum*, LVIII) y del bautismo en el *Ritual Romano* (II, 2): “Accipe signum Crucis tam in fronte, quam in corde, sume fidem caelestium praeceptorum: et talis esto moribus, ut templum Dei jam esse possis”.

En el ábside del templo de San Martín de Salas (Asturias) encontramos un epígrafe dispuesto alrededor de una cruz con alfa y omega y el texto: “Signvm salvtis pone domine in domo isto vt non permitas introire angelvm percvcientem” (Pon Señor, el signo de salud en esta casa, para que prohíbas la entrada del ángel exterminador) [fig. 18]⁴⁴. Al estilo de esta inscripción del siglo x, conservamos otras dos del siglo ix procedentes de uno de los palacios de Alfonso III (*Museo Arqueológico de Oviedo*): “Pone domine in domibus istis” y “Pone domine in januis istis”, más la existente en la fuente de la Foncalada de Oviedo (“Pone domine in fonte isto”). Son epígrafes que evocan el capítulo X del *Génesis*, cuando los hebreos, aún cautivos en Egipto, marcaron los dinteles de sus casas con la sangre del cordero recién inmolado para evitar que el ángel del Señor llamara a sus puertas y

segara la vida de los primogénitos. La fuente más directa es la antifona reproducida en el pontifical romano-germánico del siglo x: "Signum salutis pone, Domine, in loco isto, et non permittas introire angelum percutientem".

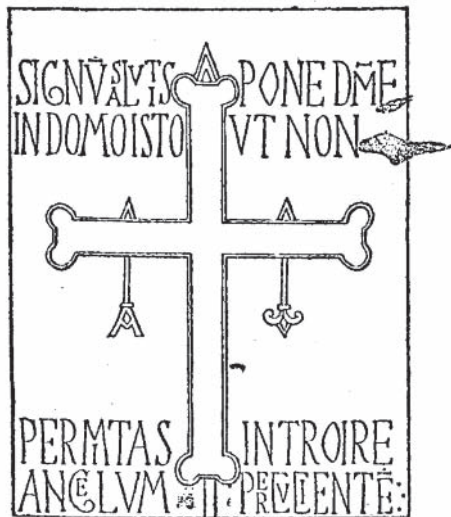


Fig. 18. Inscripción de Santa María de Salas (Asturias)

Un popular palíndromo latino de certera genealogía telúrica y agraria reza: "Rotas/ opera/ tenet/ Arepo/ sator" ("El sembrador Arepo lleva las ruedas del trabajo"). El juego de palabras, extendido por todo el imperio (Dura Europos, Pompeya, Herculano o Corinium), sobrevivió durante el medioevo, desplegado sobre cuadrados mágicos e investido de ecos crucíferos (la duplicada palabra "tenet" resultaban ser los brazos de la cruz, escoltados además por las iniciales "alfa" y "omega" arriba y abajo por partida doble)⁴⁵. El grafito encriptado tiene su miga, porque aunque emparejado por el símbolo resurreccional por excelencia, no ha renunciado al trabajo de la tierra ni a sus connotaciones de amuleto mágico y salutífero.

S A T O R
A R E P O
T E N E T
O P E R A
R O T A S

En Losacio, pequeña localidad zamorana de la tierra de Alba, se ha mantenido la tradición de renovar cada año durante la celebración de la cruz de mayo los grandes árboles pintados con cal recordando el de la vida (un par junto a la portadilla románica de acceso y otro más en el testero) en la ermita de la Virgen del Puerto. Hasta hace pocas décadas se celebraba allí una feria de ganado muy mentada en toda la comarca⁴⁶. El rito de adentamiento y renovación parece anclado en usos muy antiguos de silvícola calado que nos recuerdan los festivos mayos y el rústico palíndromo latino antes referido. Aunque de otra índole son las tradiciones de empalados que vinculan arado y pasión. En Valverde de la Vera (Cáceres), los varones que han ofrecido un voto salen como penitentes recorriendo las calles el día de jueves santo, rodean sus cuerpos con sogas de esparto enroscadas también en los brazos, manteniendo éstos en cruz mediante el timón de un arado y sujetando las vilortas –que servían para sujetar el timón a la cama del apero– de los brazos⁴⁷. Algunos testimonio orales referidos a la iglesia de San Pedro de la Nave señalan que "“la hicieron por el santo Julián y santa Basilisa, y por la noche la caían, y por eso la *hizon* en [forma de] cruz" es decir, que entendieron lo que debía ser un mensaje divino y la construyeron con planta cruciforme y cesó la maldición"⁴⁸.

La presencia de cruceros es común a todo el territorio peninsular, desde éstos se bendecían los campos, se realizaban de reuniones de mozos y mozas en días festivos, romerías y peregrinaciones y hasta se celebraban reuniones para solventar problemas comunitarios (hornadas y veceras, siegas y acarreo vecinales, reparto de aguas o batidas de caza para erradicar alimañas), recordar el purgatorio, eludir el incómodo olisqueo practicado por los familiares del Santo Oficio, realizar un descanso en el traslado de los muertos o pedir protección cuando se acudía a ferias alejadas⁴⁹. Como dijera Castela: "onde hai un cruceiro houbo sempre un pecado"⁵⁰, pero los cruceros –sobre todo en el ámbito gallego– aparecen vinculados a otras prácticas y ritos: ofrecimiento de exvotos individuales y votos colectivos, ruegos de fertilidad femenina, curación de enfermedades, petición de regreso de viajeros y

marineros, bautismos prenatales y hasta enterramiento de desapercibidos neonatos, íntimos espacios de oración y concesión de indulgencia o simples puntos sacramentales de parada procesional y fúnebre.

Pero el poder de la cruz trascendió hasta ámbitos más cotidianos y personales, pues algunas joyas, necesariamente lucidas por gentes bienestantes y bien alejadas de pordioseros, solían portar esta enseña, cruz victoriosa que ciega con su luz al enemigo (“hoc signo vincitur inimicus”), y hasta reservan al dorso insignia con el árbol de la vida cuyo centro es un *lignum*, Santo Sepulcro como tesoro-relicario en oro radiante y pulcra cama de esmaltes⁵¹. El asunto de la cruz dejaría legado en todo tipo de condecoraciones castrenses, de las póstumas y de las portantes, de las honoríficas y de las pensionadas.

La advocación de la Santa Cruz impregna los muros del convento dominico de Segovia, excelente fábrica alzada bajo el mecenazgo de los Reyes Católicos, allí ejerció de prior el Inquisidor General fray Tomás de Torquemada (1474-1496), confesor y amigo personal de los reyes. Los frailes se negarían a abandonar su Santa Cueva fundacional para ser trasladados hasta un nuevo emplazamiento en San Juan de los Caballeros, consiguiendo finalmente que la instalación se elevara en la primigenia vega del Eresma. Participaría en la reedificación de la vieja fábrica tardorrománica Juan Guas (†1495), entonces maestro mayor de la catedral segoviana y cubriéndose más tarde bajo la influencia de Martín de Solórzano, antes activo en el convento Santo Tomás de Ávila⁵². Santa Cruz la Real recibiría numerosas cruces, cálices, reliquias y ornamentos textiles, destacando entre todas las alhajas un fragmento del *lignum crucis*, curiosamente obtenido de Boabdil tras la rendición de Granada.

La portada de acceso a la antecapilla de la Santa Cueva presenta un interesantísimo programa que condensa perfectamente el decidido compromiso de los Reyes Católicos con la orden de predicadores como paladines de la fe católica, azote de herejes y judaizantes. En su tímpano aparece Santo Domingo de Guzmán sosteniendo una cruz y pisoteando las testas de dos raposas, atenazadas ade-

más por un par de podencos de muy fiero aspecto, auténticos cancerberos de la ortodoxia católica (los *Domini canes* predicadores de Santo Domingo contra albigenses descarriados en Fanjeaux y todas las raleas heréticas), dos escudos coronados con las iniciales de Isabel (con el haz de flechas) y Fernando (con el yugo de tres gamellas) de los que arrancan sendos brazos lujosamente aderezados apuntando el madero horizontal de la cruz blandida por el santo burgalés y una serie de inscripciones alusivas al Santo Oficio⁵³.



Fig 19. Auto de fe. Tabla procedente del retablo de Santo Tomás de Ávila. Pedro Berruguete. Museo del Prado

La representación crucífera apuntalada por el fundador de los dominicos y las ortopédicas armas de los Reyes Católicos –prolongadas aquí por mangas oropeladas– resultan de lo más elocuentes y perturbadoras, y hasta se ha llegado a hablar de la participación del mismísimo Tomás de Torquemada como inspirador de tan sutil y erudita iconografía antes que Pedro Berruguete pintara hacia la década de 1490 sus célebres *Auto de Fe* y la *Prueba de Fuego* [fig. 19] para el retablo de Santo Tomás de

Ávila (*Museo del Prado*)⁵⁴. A decir verdad, edificios como la Santa Cruz de Segovia o Santo Tomás de Ávila fueron alzados a cuenta de los bienes requisados o enajenados por los Reyes Católicos a los criptojudíos tachados de herejes que, en tierras abulenses y segovianas, alcanzaron importantes cargos y elevadas fortunas.

Claro que a los criptojudíos, relajados, apóstatas y luteranos se les puso la cruz de otras maneras, curiosas son la media docena de inscripciones conservadas en la iglesia ribereña de Coruña del Conde (localidad donde se alzaba una de las jude-rías más importantes del mediodía de la actual provincia de Burgos), recuerdan a varios vecinos condenados por la Inquisición entre fines del siglo 1490 y 1509 [fig. 20].

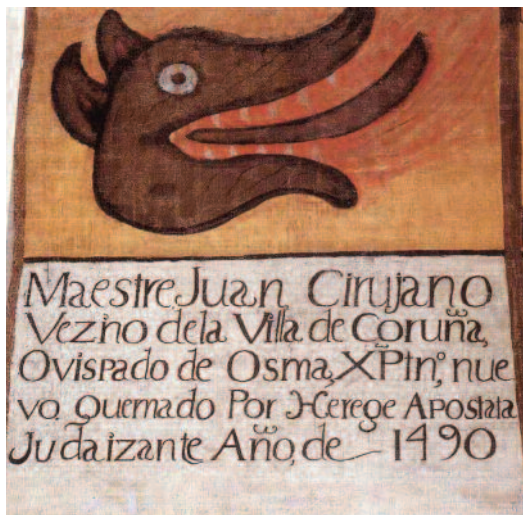


Fig. 20. Sambenito de la iglesia de Coruña del Conde (Burgos)

Se inicia la serie con una caricaturesca cabeza de dragón, simbolizando la herejía, y siguen varias aspas de los sambenitos con cartelas alusivas a los penitenciados: cinco judaizantes (el cirujano Maestre Juan, Alonso de Soria, Constanza Martínez, María la Navarra y Pedro Núñez de Santa Fe) y un luterano (Andrés Alonso, natural de Bradas [en el Valle de Tobalina], jurisdicción de Pigas [Frías]). Algún vecino de Aranda afirmaba en 1641 que en la iglesia de Santa María se conservaban sambenitos de 1489, 1490 y 1492 pertenecientes a un pla-

tero y otros apóstatas entre los que figuraba el mismísimo cura de Villalba de Duero. Pero en Aranda se documentan pesquisas inquisitivas desde 1476, cuando mandaron a la hoguera a la judía Elena⁵⁵. Ni siquiera un nombre de pila tan rico en ascendentes cristianos y resonancias crucíferas libró de la quema a la pobre mujer.

En fechas tan tardías como 1722 se celebró un auto de fe contra varios marranos del obispado oxomense. De Aranda eran originarios Francisco López Laguna, alias *Franciscón*, era colector de rentas del convento de las monjas bernardas y a sus 42 años fue reconciliado por hereje judaizante “estando con San Benito de dos aspas, vela y sogá”⁵⁶, recibió 200 azotes y fue condenado a hábito y cárcel perpetua. Su mujer Beatriz de la Peña, de 33 años de edad, salió mejor parada, pues libraría encajar otros 200 vergazos por estar enferma, aunque le colocaron el sambenito, confiscaron todos sus bienes, condenaron a dos años de prisión y desterraron durante seis años hasta ocho leguas más allá de la localidad ribereña. Muchos judeoconvertos y moriscos de la comarca terminarían adoptando nuevos apellidos cristianados para evitar males mayores: Santa María, Santa Fe o Santa Cruz. Pero eso –como la pretendida pureza de sangre del *Buscón* don Pablos– ya es otro cantar.

La cruz como símbolo universal aparece en muchas culturas, pero hemos visto que su sentido apotropaico, más allá de su carácter como señuelo parroquial a la hora del entierro o la delimitación procesional del espacio y el territorio⁵⁷, tiene indudable interés en la cultura tradicional católica.

Siglos más tarde de las procesiones inquisitoriales de la Cruz Verde⁵⁸, poco que ver con los estigmatizados, la devoción a la Santa Cruz volvería a resurgir con fuerza entre los vencedores de la guerra civil española (1936-39) quienes se empeñaron en justificar su empresa como imparable cruzada reconquistadora contra el comunismo y la masonería, se constata grandilocuamente en el Valle de los Caídos⁵⁹, pero también en infinidad de monumentos funerarios –junto a flechas, yugos, hachas romanas y vítores– que salpican la geografía española⁶⁰.

Nos viene al pelo una pequeña cartilla manuscrita que data de 1937 con un martirial *Via-Crucis por España*, especialmente advocado a la Virgen del Parral (*Virgen del Parral salvad á España*) y autógrafo de Josefa García localizada en la provincia de Ávila [fig. 21], cuya portadilla representaba una cruz y la mención específica "Con este signo vencerá"⁶¹.

El malogrado Francisco Rodríguez Pascual ya hizo alusión a los errores y abusos cometidos en nombre de la cruz, desligando el significante del significado y atribuyendo a la misma virtualidades que sólo le vienen del *dominus crucifixus*. Hoy en día se sigue usando el símbolo "atendiendo a modelos mágicos o a talentos frívolos [...] puede ci-

tarse el caso de muchos futbolistas: saltan al campo, tocan el césped con los dedos anular e índice, y se santiguan frenéticamente una, dos, tres, cuatro... veces. Algunos repiten el rito al comenzar el partido. Como ejemplo de talante frívolo en el empleo del signo, podemos mencionar la moda de llevar la cruz en las orejas, como pendiente; o en la cadenita que algunas mujeres colocan en la parte baja de la pierna. Y no digamos nada de la costumbre en auge de llevar hombre y mujeres de forma ostentosa la cruz en el pecho, a veces entre las domingas"⁶². Y con todo el lio de los crucifijos en las escuelas en la recámara. Dios nos libre de todo mal. Amén.

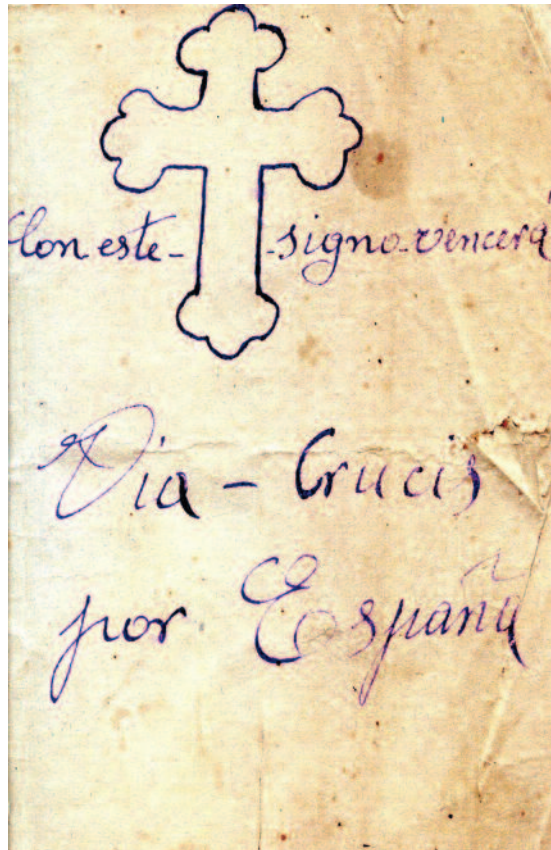


Fig. 21. *Via-Crucis por España*, Ávila, 1937

¹ Dulce OCÓN ALONSO, "Problemáticas del crismón trinitario", *Archivo Español de Arte*, LVI, n° 223 (1983), pp. 242-263; id., *Tímpanos románicos españoles: Reinos de Aragón y Navarra*, 2 vols., tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1987; id., "'Ego sum Ostium", o la puerta del templo como puerta del cielo en el románico navarro-aragonés", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n° 3 (1989), pp. 125-136; id., "El sello de Dios sobre la iglesia: tímpanos con crismón en Navarra y Aragón", en *El tímpano en la Iberia medieval: imágenes, estructuras y audiencias*, coord. de Rocío Sánchez Armeijeiras y José Luis Senra Gabriel y Galán, Santiago de Compostela, 2003, pp. 92 y ss.; Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, "El tímpano de la catedral de Jaca", *Artigrama*, n° 10 (1993), pp. 143-161; id., "El tímpano de la catedral de Jaca (continuación)", *Aragón en la Edad Media. Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, n° 14-15 (1999), pp. 451-472; José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN, "La puerta como dogma: a propósito de un nuevo descubrimiento de la iglesia románica de San Zoilo de Carrión de los Condes (Palencia)", *Archivo Español de Arte*, LXXXI (2008), pp. 139-150 (el autor alude al inédito crismón carrionés como "un cabalístico copyright pirenaico").

² Geneviève BRESCH-BAUTIER, "Les imitations du Saint-Sepulcre de Jerusalem (IX-XV siècles). Archéologie d'une devotion", *Révue d'Histoire de la Spiritualité*, 50 (1974), pp. 319-342; Salvador ANDRÉS ORDAX, "Simbolismo en la escultura altomedieval: la anástasis y los relieves hispanovisigodos y placas nichos", en *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños*, Cáceres, 1983, vol. 1, pp. 23-38; id., "Arte paleocristiano", en *Historia de Burgos. I. Edad Antigua*, Burgos, 1985, p. 440; Inés RUIZ MONTEJO, "Una iglesia relicario de atribución incierta: la Vera Cruz de Segovia", en *En la España medieval*, V (1986), pp. 1003-1018; Etelvina FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Presencia de Oriente y Occidente en la "Portada del Obispo" de la catedral de Zamora", *Estudios Humanísticos. Geografía, historia y arte*, n° 10 (1988), pp. 225-276; Matthias UNTERMANN, *Der Zentralbau im Mittelalter. Or-Funktion-Verbreitung*, Darmstadt, 1989; Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, "El Santo Sepulcro: Imagen y funcionalidad espacial en la capilla de la iglesia de San Justo (Segovia)", *Anuario de Estudios Medievales*, n° 27/1 (1997), pp. 461-478; Heribert SUTTER, *Form und Ikonologie spanischer Zentralbauten: Torres del Río, Segovia y Eunate*, Weimar, 1997; Massimiliano DAVID, "El Santo Sepulcro de Jerusalén: génesis y metamorfosis de un modelo", en *El arte del Mediterráneo en la época de las cruzadas*, Barcelona, 2000, pp. 85-96; Paolo PIVA, "Las copias del Santo Sepulcro en el Occidente románico (variantes de una relación problemática)", en *idem*, pp. 97-117; Stefanie DATHE, *La Veracruz in Segovia. Dialektische Untersuchung zu Ursprung Baugeschichte und Funktion eines romanischen Zentralbaus in Alt-Castilien*, Weimar, 2001; Fernando Buenaventura GALTIER MARTÍ, "El Santo Sepulcro de Jerusalén: el martyrium emblemático para la ciudad irredenta", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 85 (2001), pp. 73-104; Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Aproximación iconográfica a la iglesia del Santo Sepulcro de Torres del Río (Navarra)", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 153-165; Pedro-Luis HUERTA HUERTA, "Exotismo y singularidad: las iglesias de planta centralizada", en *Significado y función del edificio románico*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 39-69; "Iglesia de la Vera Cruz", en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Segovia*, vol. III, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 1539-1553.

³ Carlo CECHELLI, *Il trionfo della croce e i santi segni prima e dopo Costantino*, Roma, 1954; Antonio BELTRÁN, *Estudio sobre el Santo Cáliz de la catedral de Valencia*, Valencia, 1960; Marie-Madeleine GAUTHIER, *Les routes de la foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, Friburgo, 1983; Helmut SCHLUNK, *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, Oviedo, 1985; Salvador ANDRÉS ORDAX, *Iconografía cristológica a fines de la Edad Media: el crucero de Sasamón*, Cáceres, 1986; Juan Ignacio RUIZ et alii., *Las peregrinaciones a San Salvador de Oviedo en la Edad Media*, Oviedo, 1990; Carlos CID PRIEGO, "Relaciones artísticas entre Santo Domingo de Silos y Oviedo: las cruces del beato", en *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro 1088-1988*, Burgos, 1990, pp. 511-522; id., "El Obispo de Pamplona fray Prudencio de Sandoval, estudioso de la Cruz de los Ángeles de Oviedo", *Príncipe de Viana*, LI, n° 191 (1990), pp. 771-784; id., "Las narraciones en torno a las dos cruces prerrománicas asturianas", *Príncipe de Viana*, LII, n° 192 (1991), pp. 57-84; id., "Inventario iconográfico medieval de la Cruz de los Ángeles de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo", *Anales de Historia del Arte. Homenaje al Prof. Dr. D. José M^o de Azcárate*, n° 4 (1993-1994), pp. 731-746; id., "Las representaciones de la Cruz de los Ángeles como símbolos del cabildo y del concejo de Oviedo en el siglo XVIII", en *Homenaje a Juan Uribe Riu*, vol. 2, Oviedo, 1997, pp. 757-776; Soledad SUÁREZ BELTRÁN, "Los orígenes y la expansión del culto a las reliquias de San Salvador de Oviedo", en *Las Peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media. Actas del Congreso Internacional*, Oviedo, 1990, Oviedo, 1993, pp. 37-55; E. CAVALCANTI, S. CASARTELLI NOVELLI, M. DELLA VALLE y M. DI BERARDO, "Croce", en *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, vol. V, pp. 529-557; Pedro ÁLVAREZ, *El monasterio de Santo Toribio de Liébana y el Lignum Crucis*, s. l., 1995; Santiago SEBASTIÁN, "Del árbol de la vida al árbol de la Cruz", en *Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Cruz*, Sevilla, 1992, Sevilla, 1995; M^o Jesús SANZ, "Reliquias y relicarios del Lignum Crucis", en *idem*; José Luis CORRAL LAFUENTE, "Una Jerusalén en el Occidente medieval: la ciudad de Daroca y el milagro de los Corporales", *Aragón en la Edad Media*, XII (1995), pp. 61-122; Josep FERRÉ PUERTO, "L'art medieval a la Vall d'Albaida. La Vera Creu d'Albaida i el seu context", en *750 anys com a valencians: Albaida y la Vall, 1245-1995*, Ontinyent, 1995, pp. 195-211; Ferdinando MOLTENI, *Memoria Christi. Reliquie di Terrasanta in Occidente*, Florencia, 1996; Luis Javier BALMASEDA MUNCHARAZ, "El tesoro perdido de Guarrazar", *Archivo Español de Arqueología*, 68, n° 171-172 (1995), pp. 149-164; id., "Las versiones del hallazgo del tesoro de Guarrazar", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n° 14 (1996), pp. 95-110; Nikolas JASPERT, "Un vestigio desconocido de Tierra Santa: La Vera Creu d'Anglesola", *Anuario de Estudios Medievales*, 29 (1999), pp. 447-475; Rogelio PACHECO y Carlos SÁEZ, "Origen y evolución de la cruz como símbolo cristiano", en *Actas del II Congreso Internacional de la Vera Cruz*, Caravaca de la Cruz, 2000, pp. 413-432; José SÁNCHEZ HERRERO, "La devoción a la cruz de Cristo, siglos IV al XV", en *idem*, pp. 19-53; José Antonio MOLINA GÓMEZ, "Las coronas de donación regia del tesoro de Guarrazar: la religiosidad de la monarquía visigoda y el uso de modelos bizantinos", en *Antigüedad y Cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía. Sacralidad y arqueología. Homenaje al profesor Thilo Ulbert al cumplir 65 años*, coord. de José M^o Blázquez Martínez y Antonino González Blanco, n° 21 (2004), Murcia, pp. 459-472; *A Heritage of Holy Wood. The Legend of the True Cross in Text and Image*, Leiden, 2004; Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Nuevos documentos sobre el relicario del "Lignum Crucis" de la catedral de Pamplona", *Cuadernos de la Catedral de Patrimonio y Arte Navarro*, n° 1 (2006), pp. 135-150; Germán NAVARRO ESPINACH, "Las cofradías de la Vera Cruz y de la Sangre de Cristo en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)", *Anuario de Estudios Medievales*, 36/2 (2006), pp. 583-611; Brigitte PITARAKIS, *Les croix-reliquaires pectorales byzantines en bronze*, París, 2006; Karen MAZARRASA MOWINCKEL, *Arte y arquitectura religiosa en el valle de Liébana durante la Edad Moderna*, Tesis Doctoral, Universidad de Cantabria, Santander, 2007, pp. 237-263.

⁴ Un excelente estado de la cuestión corrió a cargo de Francesc FITÉ I LLEVOT, "La devoció a la Santa Creu. Espais de culte i pràctiques culturals", durante la conferencia impartida en el curso estival de la *Universitat de Lleida* (Seu d'Urgell, 14 de julio de 2008) *Arquitectura i formes artístiques medievals. Ús i funció*. A mayores vid. Anatole FROLOW, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un*

culte, "Archives de l'Orient Chrétien, 7", París, 1961; id., *Les reliquaires de la Vraie Croix*, "Archives de l'Orient Chrétien, 8", París, 1965; M^a Luisa MARTÍN ANSÓN, "Importancia de las reliquias y tipología de relicarios en el Camino de Santiago de España", *Anales de Historia del Arte. Homenaje al Prof. José M^a de Azcárate*, n^o 4 (1994), pp. 793-804; M^a Ángela FRANCO MATA, "Falsificaciones de reliquias, copias antiguas y falsificaciones modernas de arte medieval", *Boletín de la ANABAD*, XLV (1995), pp. 119-130; José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN, "Peregrinaciones y reliquias en las rutas hacia Compostela: héroes y santos a la vera del camino", *Memoria ecclesiae. Peregrinación y santuarios en los Archivos de la Iglesia. Santoral Hispano-mozárabe en las Diócesis de España*. Actas del XV Congreso de la Asociación, Santiago de Compostela (primera parte), 1999, n^o 18 (2001), pp. 277-292. Vid. además M^a del Pilar BERTOS HERRERA, "El Lignum Crucis. Una pieza única propiedad de la reina Isabel I de Castilla", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n^o 23 (1992), pp. 25-38; Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, "El relicario argénteo de la Santa Cruz del monasterio de San Clodio del Ribeiro (Orense)", *Porta da aira. Revista de historia del arte orensano*, n^o 5 (1992-1993), pp. 327-329; M^a Evangelina MUÑOZ SANTOS, "El santo Lignum Crucis del cardenal Cisneros de la capilla de San Ildefonso (génesis y vicisitudes)", *Reales Sitios*, n^o 142 (1999), pp. 12-17; M^a Luisa MARTÍN ANSÓN, "El Lignum Crucis de la catedral de Sevilla. Nuevos datos para su interpretación a la luz de los documentos", *Archivo Español de Arte*, LXXVI, n^o 301 (2003), pp. 23-37; Javier MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "Nuevos documentos sobre el relicario del 'Lignum Crucis' de la catedral de Pamplona", *Cuadernos de la Catedral de Patrimonio y Arte Navarro*, n^o 1 (2006), pp. 135-150; Antonio CASASECA CASASECA, "El 'Lignum Crucis' de la capilla de la Vera Cruz de Salamanca", en *La cruz: manifestación de un misterio*, ed. de Francisco Javier Blázquez Vicente, Dionisio Borobio García y Bonifacio Fernández García, Salamanca, 2007, pp. 293-304; María LARA MARTÍNEZ y Laura LARA MARTÍNEZ, "Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo", *Comunicación y Hombre*, n^o 3 (2007), pp. 38-50.

⁵ *The Heart of Spain. A Rare Exhibition of Spain's Religious Art, Antiquities and Icons*, Alexandria, 2003; M^a José MARTÍNEZ RUIZ, "Las pinturas murales de la Vera Cruz de Maderuelo (1922-1950). Los riesgos ante una proyectada enajenación y la actuación del Estado al respecto", *Estudios Segovianos*, XIV n^o 102 (2002), pp. 271-316; Antonio DE ÁVILA JUÁREZ, "Las pinturas de la Vera Cruz de Maderuelo: la misa como *Recapitulatio*", *Goya*, n^o 305 (2005), pp. 81-92. Para sus conexiones con San Baudelio de Berlanga partiendo del medallón con la *crux gemmata* sobre la paloma del Espíritu Santo en el derrame de la ventana del testero vid. Marta POZA YAGÜE, "San Baudelio de Berlanga, cien años después. Balance historiográfico y nuevas interpretaciones", *Goya*, n^o 322 (2008), pp. 3-22, en esp. p. 14.

⁶ Milagros GUARDIA PONS, "Las pinturas de la ermita de la Vera Cruz de Maderuelo", en *Enciclopedia del Románico en Madrid*, Aguilar de Campoo, 2008, p. 400. Remite a Betty AL-HAMDANI, "Los frescos del ábside principal de San Quirze de Pedret", *Anuario de Estudios Medievales*, VIII (1972-73), pp. 405-462; Lily ARAD, "Don't follow the Path of Cain: the representation of the offering in Santa Maria de Barberà del Vallès", *Butlletí del MNAC*, 5 (2001), pp. 197-202; Manuel CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, "Cycles de la Genèse et calendriers dans l'art roman hispanique. À propos du portail de l'église de Beleña de Sorbe (Guadalajara)", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVIII/4 (1995), pp. 307-317; Milagros GUARDIA PONS, "Relire les espaces liturgiques à travers la peinture murale: le programme iconographique de San Baudelio de Berlanga (Soria)", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, XXXIV (2003), pp. 79-97.

⁷ Sobre letreros "profanos" vid. el profundo análisis de Daniel RICO CAMPS, *Las voces del románico. Arte y epigrafía en San Quirce de Burgos*, Murcia, 2008.

⁸ Marqués DE LOZOYA, "La epigrafía de las iglesias románicas de Segovia", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n^o 39 (1931), pp. 242-258; José VIVES GATELL, "Inscripciones cristianas de León anteriores al siglo XIII", *Archivos Leoneses*, n^o 39-40 (1966), pp. 139-154; id., "Inscripciones leonesas postvisigóticas", *Archivos Leoneses*, n^o 55-56 (1974), pp. 157-160; Robert FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, Brepols, 1997; Vicente GARCÍA LOBO y Encarnación MARTÍN LÓPEZ, *De epigrafía medieval. Introducción y álbum*, León, 1995; id., "La escritura publicitaria en la Edad Media: su funcionalidad", *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, n^o 18 (1996), pp. 125-146; Vicente GARCÍA LOBO, "La epigrafía del claustro de Silos", en *El románico en Silos. IX Centenario de la consagración de la iglesia y claustro. 1088-1988*, Burgos, 1990, pp. 85-98; id., "Epigrafía medieval de Palencia", en *II Curso de Cultura Medieval. Seminario Alfonso VIII y su época...*, pp. 71-82; id., "Epigrafía medieval y filología", en *Actas del II Congreso Hispánico de Latin Medieval*, León, 1997, León, 1999, vol. 1, pp. 61-72; id., "De epigrafía cisterciense: Las inscripciones del monasterio de Carracedo", *Cistercium, Homenaje al P. Damián Yáñez Neira*, n^o 208 (1997), pp. 189-206; id., "Las 'explanations' del claustro de Silos: nueva lectura", en *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, Burgos, 2003, vol. 2. Historia, pp. 483-494; M^a Encarnación MARTÍN LÓPEZ, "Epigrafía cisterciense: Las inscripciones del monasterio de San Andrés de Arroyo", *Cistercium, Homenaje al P. Damián Yáñez Neira*, n^o 208 (1997), pp. 489-508; id., "Las inscripciones medievales del monasterio de Santo Domingo de Silos", en *Silos. Un milenio...*, pp. 469-482; id., "Las inscripciones del Panteón de San Isidoro de León: particularidades epigráficas", en *Escritos dedicados a José María Fernández Catón*, coord. de Manuela Domínguez García, Manuel Cecilio Díaz y Díaz y Mercedes Díaz de Bustamente, León, 2004, vol. 2, pp. 941-972; Jean MICHAUD, "Epigrafía y liturgia: el ejemplo de las dedicaciones y consagraciones de iglesias y altares", *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, n^o 18 (1996), pp. 183-208; Maximino GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, *Las inscripciones medievales de la provincia de Zamora*, León, 1992; id., *Zamora. Colección epigráfica*, "Corpus Inscriptionum Hispaniae Medievalium. Monumenta Palaeographica Medii Aevi", dir. de Hartmut Atsma y Jean Vezin, Serie Hispanica I/1", Turnhout-León, 1997; Ángel LORENZO MARTÍNEZ, *Las inscripciones medievales de la provincia de Segovia*, León, 2000; Eduardo CARRERO SANTAMARÍA y Gloria FERNÁNDEZ SOMOZA, "El conjunto epigráfico de San Miguel de Neila (Burgos) y el ceremonial romano de consagración de iglesias", *Anuario de Estudios Medievales*, n^o 35/1 (2005), pp. 385-402; Ricardo MARTÍNEZ ORTEGA, "Epigrafía medieval y epigrafía moderna en la provincia de Valladolid", *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n^o 24 (2006), pp. 187-201; Ana SUÁREZ GONZÁLEZ, "¿Del pergamino a la piedra? ¿De la piedra al pergamino?: entre diplomas, obituarios y epitafios medievales en San Isidoro de León", *Anuario de Estudios Medievales*, n^o 33/1 (2003), pp. 365-415; Maurilio PÉREZ GONZÁLEZ, "Las inscripciones medievales latinas en la provincia de Zamora: Estudio lingüístico", *Minerva. Revista de Filología Clásica*, n^o 12 (1998), pp. 133-159.

⁹ José Luis HERNANDO GARRIDO, "Elementos tardorrománicos en la iglesia de Santa María la Real de Aguilar de Campoo (Palencia)", en *Actas del II Curso de Cultura Medieval. Seminario Alfonso VIII y su época*, Aguilar de Campoo, 1990, Madrid, 1992, pp. 239-241.

¹⁰ Nicandro ARES VÁZQUEZ, "Inscripciones lucenses medievales en verso", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, n^o 2 (1984), pp. 129-130.

¹¹ Vicente GARCÍA LOBO, "La epigrafía del claustro de Silos", en *El Románico en Silos, Burgos, 1988*, Burgos, 1990, p. 97.

¹² Pudiera coincidir con el pasaje de la turbación del centurión angustiado por la duda tras la crucifixión de Jesucristo: "Centurio autem et qui cum eo erant custodientes Iesum, visu terrae motu et his quae fiebant, timuerunt valde dicentes: Vere Filius Dei erat iste" (Mt. 27, 54). En la Crucifixión de la arqueta de Saint-Lomer de la catedral de Clermont-Ferrand se recogió la inscripción "Ihs (Alfa Omega) Vere filius dei erat". El "vngerit" sería conciliable con el pasaje de las Marías ante el sepulcro (una *explanatio* trazada sobre una pintura mural del siglo XIII en Notre-Dame de Le Puy indica: "angelus alloquitur tenientes ungerere Jhesum" siguiendo el hilo conductor de Mt. 28, 5-10).

¹³ Tal vez en relación con la aparición de Jesús a los discípulos: "Videte manus meas et pedes, quia ego ipse sum; palpate et videte, quia spiritus carnes et ossa non habet, sicut me videtis habere. Et, cum hoc dixisset, ostendit eis manus et pedes (Lc. 24, 39-40) o la Duda de Santo Tomás (Jn. 20, 25-29), escena que ilustró uno de los lados cortos del capitel nº 1 de Aguilar (el del Cristo Triunfante) custodiado en el *Museo Arqueológico Nacional*. La misma apoyatura epigráfica se despliega en la puerta izquierda de la fachada occidental de Saint-Gilles-du-Gard, donde la *explanatio* que acompaña a la escena detalla: "Nise videro in manibus ejes fixuram clavorum et mittam digitum deum in locum clavorum et manum in latus ejes non credam".

¹⁴ *Explanatio* que también pudo figurar en el Pórtico de la Gloria (cf. José Manuel PITA ANDRADE, "Un capítulo para el estudio de la formación artística de Maestre Mateo. La huella de Saint-Denis", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, VII (1952), p. 378).

¹⁵ Patrick LENAGHAN, *Images in Procesión. Testimonies to Spanish Faith*, Nueva York, 2000, pp. 52-63.

¹⁶ A. Kingsley PORTER, "The Alabanza Capitals", *Fogg Art Museum, Harvard University Notes*, II (1927), pp. 91-97; Linda SEIDEL, "Romanesque Sculpture in American Collections. X. The Fogg Art Museum. III. Spain, Italy, the low countries and Addenda", *Gesta*, XII (1973), pp. 138-141.

¹⁷ La misma inscripción aparecía en la portada occidental de Conques (Robert FAVREAU, "L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques", *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, III (1992), p. 42). Un himno latino enumera las piezas del trofeo: "Hic acetum, fel, arundo, Sputa, clavi, lancea Dic triumphum nobilem Quaaliter Redemptor Orbis Immulatus vicerit". Los *arma Christi* se les atribuía un todopoderoso poder mágico, verdadero exorcismo contra la muerte súbita y Satanás que fue utilizado por la Virgen: "Armīs Passionis Christi se armavit Maria contra diaboli pugnam se preparavit". En el mismo tropo de la *visitatio sepulchri* del drama pascual (escena representada en el capitel doble de Santa María de Aguilar) quedan ecos del simbolismo león-resurrección ("Alleluia, resurrexit Dominus, hodie resurrexit leo fortis, Christus, Filius Dei" (Karl YOUNG, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, s. d., p. 262; FAVREAU, *op. cit.*, p. 268), con el tiempo, acompañarán al *Cristo de la Piedad (Varón de Dolores)* y la popular misa bajomedieval de San Gregorio).

¹⁸ Serafín MORALES ALVAREZ, "Le Porche de la Gloire de la cathédrale de Compostelle: problèmes et sources d'interprétation", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, nº 16 (1985), p. 96. También en el tímpano burgalés de Tablada de Rudrón aparece Cristo mostrando las llagas pasionales flanqueado por ángeles luciendo los *arma Christi* (José PÉREZ CARMONA, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1959, pp. 291-293 y fig. 56).

¹⁹ Ángela FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998, pp. 242-243.

²⁰ Serafín MORALES ALVAREZ, "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", en *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago de Compostela, 1988, p. 24.

²¹ José Luis HERNANDO GARRIDO, "El tímpano románico de Santa María de Retortillo (Cantabria) no tiene quien le escriba: Sobre umbrales y conjuraderos", en *El tímpano románico. Imágenes, estructuras y audiencias*, coord. de Rocío Sánchez Ameijeiras y José Luis Senra Gabriel y Galán, Santiago de Compostela, 2003, pp. 261-278.

²² Luciano HUIDOBRO SERNA, "The Art of the Reconquest in Castile. Valle de Mena", *The Art Bulletin*, nº 14 (1931); p. 123; Ruth BARTAL, "Interpretación iconográfica del tímpano de San Pelayo de Mena", *Goya*, nº 192 (1986), p. 324.

²³ "Ecce cruce Domini fugite partes adversae; Vicit leo de tribu Iuda radix David, alleluia" ("He aquí la cruz del señor, huid partes adversas. Vence el león de la tribu de Judá, raíz de David, aleluya"). Vid. Gerardo BOTO VARELA, "Victoria del León, humillación del demonio. Una lectura de la fachada de Moradillo de Sedano (Burgos)", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza...*, pp. 67-78. Sobre la fórmula del "Vicit leo..." cf. Adolph FRANZ, *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*, II, Friburgo, 1909, p. 49; Robert FAVREAU, "Le thème iconographique du lion dans les inscriptions médiévales", *Académie des Inscriptions & Belles-Lettres. Comptes rendus* (1991), pp. 633-635; id., «L'apport des inscriptions...», p. 42; Thomas PLOCIENNIK, "L'epigraphie du tympan de Iaxa à Wrocław", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 40 (1997), p. 113; Isidoro URSÚA IRIGOYEN, "A toque de campanas", en *Las campanas. Cultura de un sonido milenarío. Actas del I Congreso Nacional*, ed. de Eloy Gómez Pellón y José Guerrero Carot, Santander, 1997, pp. 397-412. Para los epígrafes campanarios vid. Jacqueline LECLERCQ-MARX, "Vox dei clamat in tempestate: À propos de l'icôneographie des vents et d'un groupe d'inscriptions campanaires", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 42 (1999), pp. 179-187.

²⁴ Sobre su difusión en las campanas en Castilla y León y Portugal vid. José Luis ALONSO PONGA y Antonio SÁNCHEZ DEL BARRIO, *La Campana. Patrimonio sonoro y lenguaje tradicional. La colección Quintana en Urueña*, Valladolid, 1997, p. 53; id., *Las campanas de las catedrales de Castilla y León*, Valladolid, 2002, pp. 51, 62, 68 y 98; Mário CORREIA, *Toques de sinos na Terra de Miranda*, Sendim, 2005, p. 29; José Ignacio PALACIOS SANZ, *Campanas en la provincia de Soria*, Valladolid, 2007, pp. 98-100.

²⁵ BOTO, *op. cit.*, p. 72.

²⁶ Antonio VIÑAYO GONZÁLEZ, "Campana mozárabe de San Isidoro de León [1086]", en *Las Edades del Hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*, León, 1991, p. 54.

²⁷ La inscripción campanaria del templo prioral de Degagnazès reza: "Dvm signat hoc signvm fvgiat procvl omne malignvm/ tonitrvs trivm- phat ihesvs nazarens rex ivdeorum", transformándose para aparecer sobre campanas: "Per crucis hoc signum fugit procul omne malignum", idéntica forma que aparece en el frontal de altar de Saint-Savin-sur-Gartempe (Robert FAVREAU, "Les inscriptions de Saint-Savin-sur-Gartempe", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XIX (1976), pp. 30-31; id., *Corpus des inscriptions de la France médiévale. 9. Aveyron, Lot, Tarn*, París, 1984, n° 22). Para el estudio de una inscripción campanaria de amplia difusión vid. Robert FAVREAU, "Mentem sanctam, spontaneam, honorem Deo et patriae liberationem. Épigraphie et mentalités», en *Clio et son regard. Mélanges d'Histoire de l'Art et d'Archéologie offerts à Jacques Stiennon*, Lieja, 1982, p. 236, fórmula muy común en la Península Ibérica (cf. ALONSO PONGA y SÁNCHEZ DEL BARRIO, *op. cit.*, p. 52; Salvador-Artemi MOLLÀ I ALCANIZ, "Las campanas de la colegiata de Aguilar de Campoo", en *Las campanas...*, pp. 267-281). Vid. además José ROMEU FIGUERAS, "Folklore de la lluvia y de las tempestades en el Pirineo catalán (Alto Ripollés y Valle de Ribas de Freser)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, VII (1951), pp. 292-326 (en esp. 309-311); Víctor LIS QUIBÉN, "El conjuro de la tronada en Galicia", *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, VIII (1952), pp. 472-474; Gabriel LLOMPART, "El curioso uso popular de un texto de San Lucas (4, 30) en Cataluña desde la baja Edad Media", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 27 (1971), pp. 41-47; José SANZ Y SANZ, "Etnografía de las tormentas: Los mitos antiguos en el señorío de Molina", *Revista de Folklore*, n° 60 (1985), pp. 196-197; Francesc LLOP I BAYO y M^a Carmen ÁLVARO, *Campanas y campaneros*, Salamanca, 1986, pp. 27, 38-40 y 59-62; Francisco J. RÚA ALLER y Manuel E. RUBIO GAGO, *La piedra celeste. Creencias populares leonesas*, "Cuadernos de la Calle del Pez, 13", León, 1986, pp. 84-90; Francesc LLOP I BAYO, "Toques de campana y otros rituales colectivos para alejar tormentas", en *Fiestas y liturgia. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*, Madrid, 1988, pp. 21-34; Alberto MARTÍN SOLANAS, "El toque a nubló y otros toques y volteos de campanas en la Rioja", *Revista de Folklore*, n° 105 (1989), pp. 90-93; Martín GELEBERTO VILAGRÁN, "Tempestades y conjuros de las fuerzas naturales. Aspectos mágico-religiosos de la cultura en la alta edad moderna", *Manuscrits. Revista d'història moderna*, n° 9 (1991), pp. 325-344; Jean-Louis OLIVE, "La cloche en fer de Saint-Guillem-de-Combret. Un mythe érémitique en Haut-Vallespin", en *Cloches et sonnailles. Mythologie, ethnologie et art campanaire*, Saint-Laurent du Var, 1996, pp. 53-56; Manuel MANDIANES, "Les cloches en Galice", en *idem.*, pp. 93-96; José Luis ALONSO PONGA, "Reforzo de identidad, fragmentación temporal y delimitación espacial a través de las campanas: el caso de la provincia de León", en *Las campanas...*, pp. 98-101; Salvador-Artemi MOLLÀ I ALCANIZ, *Escrituras en campanas. Inscripciones en las campanas de la Comunidad Valenciana: datos para su estudio y corpus justificativo*, Valencia, 1997.

²⁸ Concepción ALARCÓN ROMÁN, *Catálogo de amuletos del Museo del Pueblo Español*, Madrid, 1987, p. 42; ALONSO PONGA y SÁNCHEZ DEL BARRIO, *op. cit.*, p. 69. Vid. además Leopoldo TORRE GARCÍA, "La dómina, cruces contra las brujas", *Revista de Folklore*, n° 62 (1986), pp. 49-51; M^a Antonia HERRADÓN FIGUEROA, "Cartilla. 20182. Villamayor de los Montes (Burgos)", en *Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales*, Madrid, 2005, pp. 235-236, que se expedían a nombre del solicitante indicando la protección a que estaba destinada (también para animales domésticos) y con validez por un año.

²⁹ Francisco Javier RÚA ALLER, *Meteorología popular leonesa*, León, 2006, pp. 218-220 y 224.

³⁰ Ignacio SANZ, "Oraciones y cruces de los alfareros ante el horno", *Revista de Folklore*, n° 30 (1983), pp. 193-194.

³¹ José Antonio MELGARES GUERRERO, "Bases antropológicas de la devoción a la Cruz de Caravaca en América Hispana", *Revista Murciana de Antropología. Homenaje al Profesor Doctor Don Antonino González Blanco*, n° 13 (2006), pp. 95-103. Vid. además Diego MARÍN RUIZ DE ASSÓN, "Las fiestas de la Vera Cruz de Caravaca en su dimensión popular", en *La cruz: manifestación de un misterio...*, pp. 47-56.

³² Sobre la cruz de mayo vid. Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, "Celebraciones de cruces de mayo durante el Antiguo Régimen en la Castilla Norte", en *Las cruces de mayo en España. Tradición y ritual festivo*, ed. de David González Cruz, Huelva, 2004, pp. 21-54; Salvador RODRÍGUEZ BECERRA, "Las cruces de mayo en Andalucía. Historia y antropología de una fiesta", en *idem.*, pp. 57-78. Se entrecruza aquí devoción y rito festivo pues el 3 de mayo la iglesia instituyó la fiesta de la Invención de la Cruz, invocándose el culto al árbol-cruz, se enramaban las ventanas de las novias y se pinaban los mayos, manteniendo el ancestral culto pagano a la fertilidad y la fecundidad, los quintos ofrecían refrescos y colaciones, se daban pregones, se coronaban reinas adolescentes (las mayas), se celebraban fuegos de artificio y lances ecuestres y taurinos, vísperas, bailes, gigantes y cabezudos, cucañas y ofrendas de exvotos de cera, vino, peladillas y bizcochos (asuntos que gustaron muy poco a los censores eclesiásticos y decididos ilustrados). Al tiempo se veneraban las cruces y se sumergían en el agua (los célebres "bañaderos" murcianos de Caravaca de la Cruz y Abanilla), se bendecían los campos solicitando prósperas cosechas, se arrojaban las cenizas del viejo mayo calcinado (Villanueva de los Infantes) y se procesionaba hasta templos y ermitas en honor a la Santa Cruz. Aún en muchos lugares, el hito de la Cruz Verde (en Valladolid, sin ir más lejos), podía hacer referencia tanto al lugar donde se engalanaban las cruces de mayo como al temible tribunal del Santo Oficio. También Barandiarán habló del valor de las cenizas del tronco navideño -esparcidas por las heredades en forma de cruz el día de San Esteban- como plagicida y agente antinubló y hasta de las gavillas de sarmiento quemadas en cuatro partes simulando la cruz (cf. José Luis MINGOTE CALDERÓN, "Ritos contra los animales. Notas históricas sobre la protección de las cosechas", en *Animalario...*, pp. 117 y 120).

³³ Reza una oración aragonesa: "Aléjate Satanás/ que conmigo no vendrás/ que el día de Santa Cruz/ dije mil veces Jesús,/ mil veces me santigüe,/ mil padrenuestros rece,/ y por eso me salvaré/ en nombre de Dios, amén". Vid. además Elías RUBIO MARCOS, José Manuel PEDROSA y César Javier PALACIOS, *Creencias y supersticiones populares de la provincia de Burgos. El cielo. La tierra. El fuego. El agua. Los animales*, Burgos, 2007, pp. 152-156 y 160-169. Cuando amenazaba tormenta en Castrillo de Murcia (Burgos), los cofrades de la Veracruz, junto con el consistorio y el párroco iban hasta la iglesia, y si comenzaba a caer granizo, el cura sacaba la reliquia de Santa Bárbara y, tumbándose en el suelo, conjuraba el nubló [se han conservado sólidos conjuraderos –o esconjuraderos en el Pirineo aragonés– a modo de edículos o templetes abiertos a los cuatro vientos a la vera de las iglesias en Villegas, Poza de la Sal (Burgos), Cuenca de Campos (Valladolid) y Cozuelos de Ojeda (Palencia)]. Vid. además Aurelio DE LLANO ROZA DE AMPUDIA, *Del folklore asturiano. Mitos, supersticiones, costumbres*, Oviedo, 1977, pp. 26-27; Consiglieri PEDROSO, *Contribuições para uma mitologia popular portuguesa e outros escritos etnográficos*, Lisboa, 1988, pp. 295-298;

Ramon VIOLANT I SIMORRA, *El Pirineo español. Vida, usos, costumbres, creencias y tradiciones de una cultura milenaria que desaparece*, Barcelona, 1989 (1949), pp. 486-489; Antonio ARIÑO VILLARROYA, "Ritos agrarios", en *Surcos. Museo Nacional del Pueblo Español*, Madrid, 1992, pp. 52-53; Adriano GARCÍA-LOMAS, *Mitología y supersticiones de Cantabria*, Santander, 2000, pp. 336-339; Francisco RODRÍGUEZ PAS-CUAL, *Sobre Magia y Brujería*, Zamora, 2003, pp. 206-208; José Luis PUERTO, *Fascinación del mundo (motivos legendarios tradicionales)*, Valladolid, 2006, pp. 28-31; Pedro Javier CRUZ SÁNCHEZ, "La protección de las casas y sus moradores en El Rebollar (I). Algunos apuntes etnográficos en Robleda", en *Estudios del Patrimonio Cultural*, nº 2 (2009), pp. 13-14.

³⁴ A[ntonio] C[EA] G[UTIÉRREZ], "Medallas", en *Fondos etnográficos, artísticos y bibliográficos de la Caja de Zamora*, Zamora, 1990, p. 48.

³⁵ LIS QUIBÉN, *op. cit.*, pp. 476-482.

³⁶ Ángel L. PALOMINO LÁZARO, Manuel MORATINOS GARCÍA y Juan Francisco PASTOR VÁZQUEZ, "Restos momificados aparecidos en los sepulcros de la Iglesia de San Esteban de Cuéllar. Retazos de ayer", *Patrimonio. Fundación del Patrimonio de Castilla y León*, nº 37 (2009), pp. 56-57.

³⁷ Francisco Javier FERNÁNDEZ NIETO, "La pizarra visigoda de Carrio y el horizonte clásico de los χαλαζοουλακες", en *La tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad y Cristianismo*, XIV (1997), pp. 259-286.

³⁸ FERNÁNDEZ NIETO, *op. cit.*, p. 275.

³⁹ Cf. Ángel ARROYO ESPARZA y Ricardo MARTÍN VALLS, "La pizarra altomedieval de Fuente Encalada (Zamora): Contribución al estudio de las inscripciones profilácticas", *Zephyrus*, nº 51 (1998), pp. 237-262.

⁴⁰ FERNÁNDEZ NIETO, *op. cit.*, pp. 284-285. La pizarra se compone de dos trozos desiguales unidos por un perno de hierro –cara con cara– que impedía su lectura hasta retirarlo. Vid. además Isabel VELÁZQUEZ SORIANO, *Las pizarras visigodas. Edición crítica y estudio*, "Antigüedad y Cristianismo. Memorias Históricas sobre la Antigüedad Tardía, VI", Murcia, 1989, pp. 312-314 y 614-617; id., *Las pizarras visigodas (Entre el latín y su disgregación. La lengua hablada en Hispania, siglos VI-VIII)*, Salamanca, 2004, pp. 368-384; José Manuel PEDROSA BARTOLOMÉ, "La pizarra latina de Carrio (siglo VIII) y la cuestión de los orígenes de la poesía tradicional románica y europea", en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Alcalá de Henares, 1995*, Madrid, 1997, vol. 2, pp. 1147-1158; Julio VIEJO FERNÁNDEZ, "La pizarra de Carrio: estudio mitográfico y literario", en *Actas del II Congreso Hispánico de Latín Medieval, León, 1997, coord. de Maurilio Pérez González*, León, 1999, vol. II, pp. 895-902; id., "El carácter poético de la "pizarra de Carrio": Nuevas reflexiones en torno a los orígenes de la literatura popular-romántica", *Revista de Literatura Medieval*, nº 13/2 (2001), pp. 135-156. Pedrosa prefería incorporar otros pasajes y transcribir: "...donde no dañes ni árbol, ni a los segadores, ni los huertos, ni los frutales, ni otros árboles, ni cualquier oveja, ahí tienes a mi gran señor con firme cetro. Que con arte furtiva consigas que Ruffilirio, en nombre del Señor, acepte traer consigo a la niña Aviene, desde su retiro. Atribuirás su apartamento, santo Cristóbal, a su dejadez, y sin temor ni a granizo ni a perro, en Puvigina, oré por intercesión de Cristóbal ante el Señor, diciendo: "Señor Dios mío, dame confianza para hablar, que el Señor os conceda volver al único puerto astur, y , Señor, no te entristezca el estar sediento, estar verdaderamente sediento de los bienes que poseyeras suyos, por dejarlos; tendrán que comprar rápidamente sus terrenos, Señor, junto a los míos. Que habites en Regiela, vuelve más allá hacia levante, ven a dar a mi residencia, utilizarás la casa de Brosigena, de mañana se cambió a Glatio. Que conceda terminar el martirio en domingo, a la hora séptima, y que trueques el granizo en lluvia hacia otra parte que mi residencia, que llegues en el día de hoy. En el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu [Santo]...". La inquisición hispana del XVI persiguió ensalmos del tipo: "...Allá vayas mal, de la parte del mar, donde no canta gallo ni gallina, que no pares en esta casa ni en este hogar", idéntica fórmula se ha mantenido en la tradición oral siciliana y serbocroata y ha sobrevivido entre los sefardíes bosnios del siglo XX. Agradecemos muy sinceramente a José Manuel Pedrosa habernos proporcionado una versión mejorada y ampliada del trabajo antes citado en "Un conjuro latino (siglo VIII) contra la tormenta y la cuestión de orígenes de la poesía tradicional románica y europea", en *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros, ensalmos*, Oiartzun, 2000, pp. 63-111. Reza un refrán: "Mas quando no canta gallo ni gallina: entonces te digo que va de veras: que lo otro todo passa de burlas. Por esso da gracias a dios del bien que da por poco que sea pues nada de bien no mereces: y del mal así mismo le deues dar gracias: porque no es tanto como te pertenece: mas no te desmayes en las aduersidades: que de vna hora a otra dios haze merced. Ni te conteezca como al judio: por quien se dize el refran. nadar y nadar: y ahogar se ala orilla. Que cierto muchos semejantes en pocas aduersidades se ahogan: mas tu deues pensar: que tras el ñublo viene el sol: y tras un tiempo viene otro. Mas estando en prosperidad: no digas bien esto. Porque estas aparejado a la cayda: mas. toma el tiempo segun viene" (*Refranes glosados. En los cuales cualquier que con diligencia los quisiere leer hallara proverbios...*, ed. de Juan B. Sánchez Pérez, Madrid, 1944, p. 39).

⁴¹ Ilene H. FORSYTH, "The Theme of Cockfighting in Burgundian Romanesque Sculpture", *Speculum*, LIII (1978); pp. 252-282; Manuel GARCÍA VALDEIRAS y Ladislao CASTRO PÉREZ, "El simbolismo del gallo en el Noroeste peninsular, de la protohistoria a la tradición jacobea", *Minus. Revista do Departamento de Historia, Arte e Xeografía*, nº 6 (1997), pp. 29-40; José Luis ACÍN FANLO, "La figura del gallo como símbolo protector", en *Homenaje a Rafael Aldolz. Estudios sobre la cultura popular, la tradición y la lengua en Aragón*, coord. de Francho Nagore Lain, Huesca, 2000, pp. 43-60; J. L. AVELLO ÁLVAREZ, "El gallo de la torre de San Isidoro. Avance al estudio iconográfico", en *El Gallo de la Torre. San Isidoro, León, ed. de Mª Amor Fombella Blanco*, León, 2004, pp. 71-104.

⁴² J[osé] Á[ngel] R[IVERA DE LAS] H[ERAS], "Tabla de la cruz de carne", en *Civitas. MC Aniversario de la Ciudad de Zamora*, Zamora, 1993, nº 99.

⁴³ En el sepulcro desaparecido de Alfonso III el Grande (†912) de la catedral ovetense podía leerse "Introire angelum percutientem".

⁴⁴ Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL, "El lábaro primitivo de la Reconquista. Cruces asturianas y cruces visigodas", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXVI (1955), pp. 276-296 (en *Varia Medievalia I*, Madrid, 2003, pp. 195-196).

⁴⁵ No termina de convencernos la aportación de Carlos PÉREZ-RUBÍN, "Las ruinas enterradas de Pompeya y un antiguo ejemplar enigmático de epigrafía romana", *Documenta & Instrumenta*, 2 (2004), pp. 173-192. Un buen análisis en Rose Mary SHELDON, "The Sator Rebus: An Unsolved Cryptogram?", *Cryptologia*, XXVII-3 (2003), pp. 233-287 (agradecemos la valiosa referencia a Alonso Domínguez Bolaños).

⁴⁶ *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora*, Aguilar de Campoo, 2002, p. 610; Francisco RODRÍGUEZ PASCUAL, *Carbajales. Cinco leyendas y una historia*, Zamora, 2003, p. 203.

⁴⁷ José Luis MINGOTE CALDERÓN, *Técnicas agrícolas tradicionales. No todo es trabajo*, Salamanca, 1998, pp. 222-223. Sobre cantos pasionales de arado vid. José Manuel FRAILE GIL, "El arado", *Revista de Folklore*, nº 9 (1981), pp. 27-30. Recopilados por toda la Península, una versión de Carbellino de Sayago refiere: "La cama será la cruz/ la que Dios tuvo por cama;/ al que llevare su cruz/ nunca le faltara nada"; de Riofrio de Aliste procede la versión: "La cama será la cruz,/ cruz que Dios glorificó;/ feliz quien sigue la luz/ que en el Calvario alumbró".

⁴⁸ Josemi ARRIBAS LORENZO, "San Pedro de la Nave (Zamora). Interpretaciones eruditas y populares sobre el origen de un templo y sus leyendas", *Culturas populares*, nº 3 (2006), p. 17, ed. electrónica en <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/lorenzo.htm>

⁴⁹ José Ramón GÓMEZ DE LOS MOZOS, "Algunas notas sobre la "Cruz de Ferro" de Foncebadón (León)", *Revista de Folklore*, nº 9 (1981), pp. 31-34; Inocencio CADIÑANOS BARDECI, "Rollos, picotas y cruceros en la provincia de Burgos", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XL (1985), pp. 69-113; Esteban MARTÍNEZ, *Cruceros en Álava*, Vitoria, 1989; Eugenio RODRÍGUEZ PUENTES y Xoan Carlos ABAD GALLEGO, *Cruceros, cruces e petos de ánimas no concello de Vigo*, Vigo, 1990; José ZUFIAURRE GOYA, *Cruceros, cruces, picotas y santutxos en Gipuzkoa (estudio descriptivo de vestigios de religiosidad popular)*, San Sebastián, 1995; Santiago TÁRREGA PÉREZ, *Monumentos menores en la provincia de Burgos: inventario de picotas, rollos y cruceros*, Burgos, 2000; Juan José BURGOA FERNÁNDEZ, "Los cruceros de la comarca de Betanzos (I)", *Anuario Brigantino*, nº 18 (1995), pp. 259-274; id., "Los cruceros de la comarca de Betanzos (II)", *Anuario Brigantino*, nº 19 (1996), pp. 251-270; id., "De Tui a Santiago: Cruceros o petos de ánimas del camino portugués", en *O Camiño Portugués. III Aulas no Camiño. Un estudio multidisciplinar da realidade galega que atravesan os camiños de Santiago*, coord. de José Leira López-Vizoso, Coruña, 1998, pp. 261-304; id., "La catalogación y protección de los cruceros: los ejemplares de los municipios de Sada y Oleiros", *Abrente. Boletín de la Real Academia Gallega de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*, nº 30 (1998), pp. 151-210; id., "El patrimonio etnográfico y el arte religioso popular. Cruceros y petos de los municipios de Moeche, Somozas y San Sadurniño", en *I Congreso do Patrimonio da Diocese de Mondoñedo. El legado cultural de la iglesia mindoniense*, Ferrol, 1999, Coruña, 2000, pp. 461-474; id., "Cruceros de la comarca de A Costa da Morte: municipios de Fisterra y Corcubión", *El Museo de Pontevedra*, LVII (2003), pp. 269-289; id., "Los cruceros de San Andrés de Teixido y sus caminos de peregrinación", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, nº 16 (2003), pp. 273-303; id., *Los cruceros, el patrimonio etnográfico y el arte popular*, Sada (Coruña), 2003; José Carlos VALLE PÉREZ, *Castelao e as cruces de pedra*, Coruña, 2000; Salvador FERNÁNDEZ DE LA CIGONA FRAGA, *Cruceros de Val Miñor y Santa María de Oia (aproximación a los orígenes y características arquitectónicas de los cruceros)*, Pontevedra, 2003; José Luis SÁNCHEZ LANDERAS y Patricia SÁNCHEZ HERREROS, *Monumentos religiosos de Cantabria. El culto a los muertos. Los cruceros, las cruces y los santucos de la pasión y de las ánimas conservados en humilladeros y hornacinas o situados al aire libre*, Santander, 2006; Ángel CERATO ÁLVAREZ, "Manifestaciones populares religiosas en torno a los cruceros de los siglos XVII y XVIII. Limia Alta y Limia Baja (Orense)", en *Gregorio Fernández: Antropología, Historia y estética en el barroco*, coord. de José Luis Alonso Ponga y Pilar Panero García, Valladolid, 2008, pp. 121-133.

⁵⁰ Clodio GONZÁLEZ PÉREZ, *Os cruceiros*, "Cadernos Museo do Pobo Galego, 12", Coruña, 2003, p. 7.

⁵¹ Antonio CEA GUTIÉRREZ, "La plata en el vestido: joyas-relicario españolas del siglo XVII", *Goya*, nº 322 (2008), p. 79. Sobre las cruces en la joyería occidental vid. Antonio CEA GUTIÉRREZ, "La cruz en la joyería tradicional salmantina: Sierra de Francia y Candelario", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LI (1996), pp. 183-236 (documenta tipologías de *cruceta*, *lignum crucis*, cruces de Oviedo, Caravaca, Santo Toribio, Santo Oficio, Jerusalén, Burgos, Valencia y Zalamea); Olga CAVERO y Joaquín ALONSO, *Indumentaria y joyería tradicional de La Bañeza y su comarca*, León, 2002, pp. 232-234; M^a Antonia HERRADÓN FIGUEROA, *La Alberca. Joyas*, Madrid, 2005, nº 1-2, 8, 12, 19, 21, 22-23 (en una de las brazaleras aparece una interesante cruz de plata dorada con remates semicirculares y tres colgantes en forma de higa).

⁵² Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, "El convento de Santa Cruz la Real de Segovia: de los orígenes románicos a la fábrica tardogótica", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCI (2003), pp. 143-163; id., "La iglesia del monasterio de Santa Cruz la Real de Segovia a fines del siglo XV: una confluencia de modelos de la arquitectura tardogótica castellana", *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, nº 5 (1999), pp. 77-98.

⁵³ Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, "Patrocinio regio e Inquisición. El programa iconográfico de la Cueva de Santo Domingo, en Santa Cruz la Real de Segovia", en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloé y la escultura de su época*, Burgos, 1999, Burgos, 2001, pp. 447-462; id., "Un panegírico de la predicación. La exaltación de la Cruz y la iconografía de los Dominicos en Segovia", en *Actas del Simposium Internacional Pedro Berruete y su entorno*, Palencia, 2003, Palencia, 2004, pp. 361-370; Domingo ITURGÁIZ, "Inquisición e iconografía. La cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real, de Segovia", *Ciencia Tomista*, nº 131 (2004), pp. 189-215; Francisco EGAÑA CASARIEGO, "Una obra desconocida de Pedro Berruete en Segovia: el primitivo retablo de la Cueva de Santo Domingo en Santa Cruz la Real", *Goya*, nº 309 (2005), pp. 323-338; Antonio LARIOS RAMOS, "Los Dominicos y la Inquisición", *Clio & Crimen*, nº 2 (2005), pp. 89-91. Para la transcripción de los epígrafes vid. Carlos DE LECEA Y GARCÍA, *La Cueva de Santo Domingo de Guzmán*, Segovia, 1895, pp. 100-104; ITURGÁIZ, *op. cit.*, pp. 90-91 (en el intradós del arco conopial: "Doctrinam evangelicam spergens per orbis cardinem (n)pestem fugat hereticam novum produens ordinem"; sobre el dintel: "La doctrina evangelica y esparsida por el mundo (m)an(i)ata en el prufundo la pravedad heretica pues Dios con los santos a vos F(ernando) e Y(sabel) es iguala en el tener mandados favorescer su fe catolica los dos"; en las filacterias que arropan las coronas reales: "Nos predicamus Christum crucifixum... Iudeis quidem scanda lum gentil stulticiam (se corresponde con pasaje de Cor. 1, 23)" en los collares de los perros "Incisicio" y en los de las raposas "Inquisicion"). En las ménsulas que soportan la bóveda de crucería del interior de la capilla también puede leerse: "Heretica pravitas". Sobre los yugos de tres gamellas como símbolo de doma y sus componendas nobiliarias vid. José

Luis MINGOTE CALDERÓN, *Los orígenes del yugo como divisa de Fernando el Católico. La presencia de yugos para tres animales en la iconografía*, Zaragoza, 2005, pp. 36-42.

⁵⁴ Francisco BETHENCOURT, "The Auto da Fé: Ritual and Imagery", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXV (1992), pp. 155-168; Michael SCHOLZ-HÄNSEL, "Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición: El Auto de Fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo", *Norba-Arte*, n° 12 (1992), pp. 67-82; Sonia CABALLERO ESCAMILLA, "El convento de Santo Tomás de Ávila: Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán y San Pedro Mártir, adalides de la propaganda inquisitorial", en *Actas del Congreso Internacional Isabel la Católica y su época, Valladolid-Barcelona-Granada, 2004*, coord. de Elena Maza García, Luis Antonio Ribot García y Julio Valdeón Baroque, Valladolid, 2007, vol. 2, pp. 1283-1311; id., "Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes", *Archivo Español de Arte*, LXXXII (2009); pp. 19-34. Vid. además Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, "Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispana", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XCVII (2006), pp. 279-347; Enrique CANTERA MONTENEGRO, "La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media", en *Pecar en la Edad Media*, coord. de Ana Isabel Carrasco Manchado y M^a del Pilar Rábade Obradó, Madrid, 2008, pp. 297-326.

⁵⁵ Inocencio CADIÑANOS BARDECI, "Judíos y moros en el Duero arandino", *Biblioteca. Estudio e Investigación*, n° 18 (2003), pp. 70-73. Vid. además Enrique CANTERA MONTENEGRO, "El apartamiento de judíos y mudéjares en las diócesis de Osma y Sigüenza a fines del siglo xv", *Anuario de Estudios Medievales*, 17 (1987), pp. 501-510; id., "Una familia de prestamistas y arrendatarios judíos en tiempos de la expulsión: Los Soto de Aranda de Duero", *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia Medieval*, n° 12 (1999), pp. 11-46; id., "Notas acerca de la expulsión de los judíos en la diócesis de Osma (Soria)", *Espacio, tiempo y forma. Serie III. Historia Medieval*, n° 13 (2000), pp. 57-84.

⁵⁶ Vid. además Antonio M. GARCÍA-MONJE RIQUELME, "Una propuesta del tribunal de México: el sambenito de media aspa", *Revista de la Inquisición*, 9 (2000), pp. 241-249. "El trato con diferentes gentes, y hallarse connaturalizado con ellas, le hizo seguir algunas opiniones de aquel depravado Lutero, que tanto daño hizo en Inglaterra, Alemania y otros reinos convecinos á éstos. Murió en este tiempo el caballero agraviado, con lo cual volvió mi abuelo á España, y á pocos días que en ella estuvo, manifestó, olvidado de su cordura y dejado de la mano de Dios aquellos heréticos y depravados errores, por lo cual vino á conocer de la Inquisición, si bien con aquella misericordia, y clemencia que siempre tiene con los reconocidos de sus delitos ó arrepentidos de sus pecados. Finalmente, en un acto público, salió con otros delinquentes con las insignias que en esta caja veréis. Entonces abriéndola, sacó de ella un sambenito cruzado con la aspa roja del glorioso apóstol San Andrés" (cf. Alonso DE CASTILLO SOLÓRZANO, *Jornadas alegres*, Madrid, 1909, pp. 253-254); "...los hombres se asomaban cuanto podían, las mujeres se santiguaban y persignaban á escape, levantando los ojos al cielo. Poco después todos los labios lanzaban una misma exclamación: ¡Los relajados! El espadero tuvo que acercar su boca al oído de Ramiro para decirle: ¡Son los que han de morir. Las voces crecieron y se propagaron de un modo atronador; y poco después, de un extremo al otro del Zocodover, el populacho rugía con salvaje fiereza, ávido de aquella hez de maldición y de espanto. Ramiro se empujó sobre el taburete. Dos familiares del Santo Oficio y cuatro soldados custodiaban á cada uno de los reos, mientras un fraile dominicano le predicaba continuamente poniéndole ante los ojos el santo signo de la cruz. Todos llevaban, á más del sambenito, el bonete trágico y burlesco, la amarilla coraza, cubierta de terribles pinturas de llamas y demonios. El terror, el coraje, la pertinacia, el arrepentimiento y hasta la misma alegría, alternaban en aquellos rostros malditos. Era una procesión de aquelarre, una cáfila de infierno, y hasta la luz matinal se tornaba siniestra al alumbrar de lleno las palideces patibularias, las femeninas guedejas lodosas de sudores febriles y polvo subterráneo, las atroces pupilas que parecían conservar aún la expresión de terror y de súplica que tomaron en el tormento. Era prohibido tocar á los reos; pero el populacho se desquitaba cubriéndolos de escarnios y maldiciones. - ¡Ah! ¡ah! ¡mártires del Diablo, ya veréis cómo escuece! - ¡Que os echen dos puñados de sal y un tantico de orégano! - ¡Que le metan á ésa un cohete por debajo del rabo pa que le conozca su madre cuando la quema!" (Enrique LARRETA, *La gloria de don Ramiro. Una vida en tiempos de Felipe Segundo*, Madrid, 1908, pp. 406-407).

⁵⁷ José Luis ALONSO PONGA, "Tras los pasos de la Cruz Alzada", en *La Cruz Alzada. Arte y antropología en la platería de la Ribera del Duero*, Valladolid, 1998, pp. 10-20. Sobre danzantes y paloteos en la Cruz de Mayo y el rosario franciscano en Villanueva del Campo y La Bañeza vid. además id., "La cultura tradicional en la Tierra de Campos: una aproximación desde la historia", en *Cultura y Arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*, coord. de Ramón Pérez de Castro y Miguel García Marbán, Valladolid, 2001, pp. 496-497.

⁵⁸ Una referencia al auto de fe celebrado en Valladolid el 21 de mayo de 1559 (el del doctor Cazalla) en Antonio SÁNCHEZ DEL BARRIO, "Comitivas y Cruces Procesionales. Su imagen en grabados y pliegos de alueluyas", en *La Cruz Alzada...*, p. 24; Joseph PÉREZ, "Traer leña a la hoguera. Felipe II y la defensa de la fe", en "Por discreto y por amigo". *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. de Christophe Coudere y Benoît Pellistrandi, Madrid, 2005, pp. 613-619. También lo recogía Gabriel LLOMPART, "Desfile iconográfico de penitentes españoles (Siglos XVI al XX)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXV (1969), pp. 31-51. Sobre los flagelantes indicaba el autor: "Se trata de una serie de usos introducidos en la Cristiandad en contextos culturales rudos y difíciles, como el medio vital medieval, que se mantuvieron vigentes a lo largo de los siglos por la sencilla razón de que constituían la expresión y la encarnación populares de la teología escolástica de la penitencia y de la satisfacción cristianas" (pp. 31-32). Pasa revista a los contemporáneos disciplinantes *picaos* de San Vicente de la Sonsierra que entonan el *Miserere* y los *empalaos* de Valverde de la Vera (Cáceres), los *cruceros* de Ujué (Navarra) y los desaparecidos *enrestats* mallorquines; amén de los penitentes goyescos (*Museo Lázaro Galdiano*, *Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* y Buenos Aires), los testimonios aportados por Pinheiro da Veiga durante su estancia vallisoletana en la *Fastiginia* (1605), los del Padre Isla (1703-1781) en su *Fray Gerundio de Campazas*, el francés Barthelemy Joly (1603) o la marquesa d'Aulnoy. Durante los siglos XVI y XVII existieron cofradías de disciplinantes repartidas por toda la Península (Sevilla, Madrid, Toledo, Ibiza, Igualada, Barcelona, Palma de Mallorca, Ágreda, Pontevedra o Valencia). Saca a colación unos bocetos con disciplinantes de Christoph Weiditz tomados un Jueves Santo (hacia 1529) en su viaje por Zaragoza y Castilla (quizás reflejo de una tradición que pudo haber llegado a España con las cofradías de origen genovés, si bien no existen argumentos del todo sólidos). De cómo la cruda tradición de los disciplinantes llamaba poderosamente la atención de los viajeros galos son demostrativos los siguientes relatos: "Un hombre digno de creer me ha asegurado haber sido testigo, hace algunos años, en un pueblo de Extremadura de la escena siguiente. Conocía en dicho pueblo a una joven de buenas costumbres, con un carácter amable y jovial, adornada con todos los encantos de su edad y de su sexo. Va a verla un viernes santo. La encuentra con aire de fiesta en sus rasgos, en toda su persona, llevando un vestido resplandeciente de blancura. Le pregunta el porqué de esta vestimenta extraordinaria en un día de duelo y de penitencia. Lo vas a saber ahora mismo, le responde ella. Era el momento en el que los flagelantes debían de pasar por su barrio. Ella los esperaba con impaciencia. Por fin

aparecen. Se acerca a la ventana de su casa que estaba a ras de la calle separada de ésta por unos barrotes. Los flagelantes se paran delante de ella y se golpean. En unos instantes está cubierta por las gotas de sangre que salen de sus espaldas. Ella parecía deleitarse viendo sus ropas mojadas por aquel horrible rocío, y el enigma de su vestido blanco quedó explicado al espectador. Supongo, si se quiere, que la galantería jugaba un papel en esta obra de penitencia, y que el amante de la joven se encontraba entre los actores. ¿Pero la escena no parece por ello todavía más atrozmente extraña?” (Jean-François BOURGOING, *Tableau de l'Espagne moderne*, en Bartolomé y Lucile BENNASSAR, *Le voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones au XVIe au XIXe siècles*, París, 1998, p. 986); “Me ha parecido muy desagradable el espectáculo que ofrecen los disciplinantes. Al ver el primero, creí desmayarme. No sé cómo puede parecer bien un espectáculo que horroriza y asusta. El disciplinante se os acerca tanto, que al azotarse salpica con su sangre vuestro vestido, y esto se considera una galantería [...] Para darse azotes gallardamente y hacer que salte la sangre a un punto determinado, hay reglas formuladas y maestros que las enseñan y caballeros que las aprenden como se aprenden las artes de la danza y de la esgrima. Los disciplinantes visten una túnica muy delgada que los cubre desde la cabeza hasta los pies, con menudos pliegues, y tan amplia, que para cada túnica se necesitan de cuarenta a cincuenta varas de tela. Llevan sobre la cabeza una caperuza muy alta, delante de la cual cuelga un trozo de lienzo que cubre la cara y tiene dos pequeñas aberturas por donde asoman los ojos del disciplinante, que lleva guantes y zapatos blancos, muchas cintas en las mangas de la túnica y desnudos los hombros. Generalmente, llevan también enlazada en las disciplinas una cinta que a cada penitente regala su amada, y ellos la lucen como un señalado favor. Para ser admirado y hacer bien las cosas precisa no levantar el brazo, mover solamente la muñeca, darse los azotes sin precipitación, y que la sangre, al saltar de las heridas, no manche la túnica. Se despellejan de una manera horrible los hombros, de los que brota mucha sangre. El disciplinante anda pausada y ceremoniosamente, y al llegar junto a las rejas de su amada se fustiga con un brío estupendo. La dama observa esta caprichosa escena desde las celosías de su aposento, y por alguna señal bien comprensible le anima para que se desuelle vivo, dándole a entender lo mucho que le agradece aquella bárbara galantería. Cuando los disciplinantes tropiezan en su camino con una hermosa mujer, suelen pararse junto a ella y sacudirse de modo que al saltar la sangre caiga sobre su vestido. Esta es una interesante atención, como ya os expliqué antes, y la señora muy agradecida, les dirige palabras amables” (Condesa D'AULNOY, *Viaje por España en 1679 y 1680 y Cuentos feericos*, trad. y notas por Marta Corominas y Mercedes M. Villalta, Barcelona, 1962, tom. I, pp. 194-195).

⁵⁹ Vid. Daniel SUEIRO, *El Valle de los Caídos. Los secretos de la cripta franquista*, Barcelona, 1983 (Madrid, 2006); Paloma AGUILAR FERNÁNDEZ, *Políticas de la memoria y memorias de la política*, Madrid, 2007, pp. 146-158 y 315-316.

⁶⁰ Dimas VAQUERO PELÁEZ, *Crede, obbedire, combattere. Fascistas italianos en la Guerra Civil española*, Zaragoza, 2006, pp. 209 y ss.

⁶¹ Agradecemos la referencia a Sandra Calvo Bártulos y Luis Miguel Gómez Garrido.

⁶² Francisco RODRÍGUEZ PASCUAL, “La Santa Cruz en la religiosidad popular”, en *La cruz: manifestación de un misterio...*, p. 30.

S
ACCIPE
G
N
SALUTIS
M

Las Cofradías de la Cruz: proceso histórico y ritual

José-Andrés CASQUERO FERNÁNDEZ
Archivo Histórico Provincial de Zamora



CHRISTVS PASSVS EST PRO NOBIS, VOBIS RELINQVENS EXEMPLVM, VT SEQVA-
MINI VESTIGIA EIVS, QVI PECCATVM NON FECIT, NEC INVENTVS EST DOLVS
IN ORE EIVS. QVI CVM MALEDICERETVR, NON MALEDICEBAT, CVM PATERE-
TUR NON COMMINABATVR, TRADEBAT AVTEM IUDICANTI SE INIVSTE. I. PET. II.

M. de Vos inuent.

Anton. Wierx sculp.

Ioan. Baptista Vrints exc.

Pasión de
Nuestro Señor
Jesucristo.
Archivo
Historico
Provincial de
Zamora

A partir del siglo XIII, y durante las dos centurias siguientes, la Iglesia comenzó a dar mayor importancia a la Pasión de Cristo. La liturgia, la predicación, el teatro de los misterios y la mística van a contribuir a la difusión de nuevas devociones, que relegan la imagen triunfante de Cristo para reparar en la función salvífica y redentora de su Pasión. Pronto las iglesias se pueblan de nuevos repertorios iconográficos que muestran a los fieles las descarnadas escenas de los padecimientos de Cristo y el dolor de su Madre. De entre ellas cuatro serán las que destaquen, junto al viejo tema de Cristo Crucificado: Descendimiento, Flagelación, Camino del Calvario y Llanto sobre Cristo Muerto. Su omnipresencia en los retablos desde fines del siglo XV y durante el XVI fue un poderoso factor mediático que aprovechó la predicación para ilustrar gráficamente la vida de Cristo. Por ello estas escenas se constituyen en poderosos iconos de nuevas devociones: Nuestra Señora de las Angustias, Vera Cruz, Jesús Nazareno y Santo Entierro, respectivamente¹.



Crucifijo popular alemán. Siglo XX. Zamora

En la difusión y propagación de las nuevas devociones jugaron un papel determinante los mendicantes. Es posible también que a ellos se deba la temprana difusión de la práctica del *vía crucis*, avalada ya desde fines de la Edad Media por la construcción de numerosos humilladeros. Sin embargo, el fruto más duradero de su predicación fueron las cofradías erigidas bajo estas advocaciones. La pri-

mera de ellas tiene por estandarte y título la Cruz –símbolo de la redención–, cuyo extraordinario arraigo popular la convierte en el fenómeno asociativo religioso más destacado de la Época Moderna. Esta propone un modelo institucional que va a ser el paradigma para futuras fundaciones, si bien su peculiar manera de practicar la penitencia, derramando sangre, en memoria de la que Cristo vertió por redimir al género humano, la distingue y define.

Sin entrar en controversias sobre dónde y cuándo se fundó la primera cofradía de la Vera Cruz, lo cierto es que ésta es la más antigua advocación de las que conmemoran los misterios de la Sagrada Pasión de Jesucristo. Por lo que hasta el momento conocemos, la devoción institucionalizada en cofradías aparece en la segunda mitad del siglo XV, si bien su difusión se prolonga hasta bien entrado el quinientos².

Sus mentores, como ya se dijo, son los mendicantes, singularmente los franciscanos, que en su calidad de custodios de los santos lugares promueven la devoción a la Vera Cruz mediante la propagación de innumerables reliquias del *lignum crucis* –el verdadero madero donde murió Cristo– que llegan a Occidente, y por tanto es muy común que las cofradías nazcan al abrigo de sus conventos. Esta devoción lleva consigo la de la Pasión, toda vez que San Francisco conoció en carne propia los estigmas del mismo Jesús.

Las suponemos fruto de la predicación, en un momento en el que la palabra juega un papel trascendente en la transmisión de la fe, antes de que el arte se ponga a su servicio. Esta nueva cofradía lo es penitencial, es decir, cumple una función distinta del común de cofradías, pues además de ser un eficaz instrumento para vivir de forma comunitaria la fe, tiene entre sus fines principales la oración y la mortificación corporal. Y aunque podrían citarse innumerables ejemplos de formas devocionales al respecto, en el caso español las cofradías de la Cruz son las primeras que incorporan el rito de la disciplina pública³. Hay que decir, no obstante, que éstas no son hechura de San Vicente Ferrer por más que alentase su práctica⁴.

No cabe duda, pues, que hubo un campo abonado por la misión que explicaría el arraigo, popu-

laridad y extraordinaria difusión de estas cofradías, al que habría de contribuir la bula de Paulo III, *Vivae vocis oraculo* (1536), concediendo copiosas indulgencias a los cofrades que, arrepentidos y confesados, acompañasen las procesiones alumbrando o disciplinándose; perdones que igualan a los que reciben los peregrinos que visitan las iglesias de la ciudad santa de Jerusalén. Y aunque la gracia pontificia fue expedida respondiendo a la petición que los cofrades de la Vera Cruz de Toledo hicieron a Francisco de Quiñones, cardenal de Santa Cruz, esta terminará por hacerse extensiva a todas las cofradías de la Cruz de los reinos de España.



Mesa del paso del Jesús Nazareno. Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora

La cruz y la sangre, entonces, son los referentes simbólicos de la devoción, y por tanto a los cofrades se les invita a identificarse con ambos mediante la penitencia. A ellos deben el título que indistintamente toman las cofradías: de la Vera Cruz, en lo que fue el vasto territorio de la Corona de Castilla, o de la Sangre de Cristo, en su homóloga de Aragón⁸.

El arraigo de la devoción, singularmente en el mundo rural donde el ritual sangriento de la disciplina encaja muy bien con la mentalidad campesina, en tanto en cuanto instrumento para aplacar la ira divina y conseguir el favor del cielo para los campos, permite que ésta crezca durante el seiscientos, a pesar del surgimiento de nuevas devociones de Pasión. Sin embargo, el impulso se agota en el Siglo de las Luces, que conoce su declive, y al que contribuye la racional crítica ilustrada, capitaneada en algunos casos por los propios obispos. La

reflexión es válida para el caso zamorano, adelantándose el prelado Antonio Jorge y Galbán (1766-1771) a las prohibiciones civiles promulgadas en el reinado de Carlos III⁶. Pero la censura de la disciplina pública –su originaria y primordial función– no significará la desaparición de las cofradías de la Cruz que, no obstante, se adaptan y traspasan el umbral de la Época Contemporánea, llegando a sobrevivir incluso, aunque de forma residual, la vieja práctica penitencial⁷. Hay que significar también que allí donde tempranamente su ritual se barroquizó, más concretamente en el ámbito urbano, su conservación ha encontrado menos dificultades, conociendo como el resto de devociones populares de Semana Santa un presente próspero. Más problemática ha sido su permanencia en el mundo rural, donde la despoblación y éxodo rural contemporáneos han sido sus principales enemigos, documentándose en los años del desarrollismo del pasado siglo la desaparición de muchas de ellas.

El mejor instrumento para adentrarnos en el pasado y en el andamiaje institucional de las cofradías de la Cruz nos lo brindan sus reglas u ordenanzas. Disponer de textos desde comienzos del siglo xvi, en algunos casos fundacionales o próximos a sus comienzos, facilita conocer sus rasgos primigenios. Para el caso zamorano, que tomamos como referencia, hay que decir que, en conjunto, las ordenanzas responden a una normativa muy similar, con apenas rasgos diferenciales⁹. Se trata de textos de mediana extensión, a los que con frecuencia se añaden acuerdos o nuevos artículos que cubren los vacíos normativos derivados del desarrollo y práctica de la vida cofradiera. En estos primeros textos se intuye una codificación elaborada posiblemente por los propios frailes o el clero parroquial. Su articulado sigue un mismo patrón cuyos rasgos fundamentales son los siguientes: un preámbulo con una breve justificación teológica, fin primordial de la cofradía, caridad con los cofrades, funciones de obligada asistencia, y regulación económica para sostenimiento de la cofradía.

Sus concordantes preámbulos incluyen invariablemente la exaltación del símbolo cristiano por excelencia: la Cruz⁹. La Cruz en la que los cofrades anhelan gloriarse; la Cruz redentora del género humano; la Cruz árbol santo al que se acogen, se

abrazan y junto al que desean vivir y morir; la Cruz escudo y defensa frente a las tempestades y peligros de este mundo, y garantía para ganar el otro. Y todo en remembranza, es decir, en memoria, de la Sagrada Pasión de Jesucristo, pues en aquel madero quiso ser crucificado para salvar al linaje humano. También aquí encontraremos la invocación a la Virgen María, en su calidad de abogada de los pecadores, e intercesora ante su Hijo. En estos preámbulos figura así mismo el título de la cofradía: Santa Vera Cruz (Alcañices), será el más común, seguido de Cruz y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo (Zamora y Corrales), y en menor medida Vera Cruz de los hermanos disciplinantes (Villalpando y Villanueva del Campo), o de los penitentes, sin más (Tagarabuena). El título, pues, deja bien claro la advocación (la Cruz y la Pasión) y en algunos casos la tipología (penitentes o disciplinantes).



Procesión de alumbrales y disciplinantes. Grabado de C. Vecellio. Siglo xvi. *Biblioteca Nacional*, estampa nº 43

Siguiendo el orden de las ordenanzas, similar aunque cambiante, no faltará un capítulo en el que figure la sede de la cofradía. Dos son los lugares donde invariablemente la encontraremos establecida: la iglesia parroquial o una ermita, el más común, para el caso de los pequeños núcleos rurales, y los conventos franciscanos, erigidos en villas de crecido vecindario, y ciudades¹⁰. En el caso de las ermitas, por cierto muy abundantes, ésta se denomina del humilladero o de la cruz. Estos modestos oratorios suelen ser de reducidas dimensiones, situándose a las afueras de las poblaciones, junto a algún camino, jalonado por las cruces de piedra que marcan los pasos o estaciones del *vía crucis*. Su

decoración no pasa de discreta, constituyendo lo más destacado de su interior, y algunas veces lo único, una imagen del crucificado, vulgarmente conocida como de la Vera Cruz o del Humilladero¹¹.

La cofradía es una familia, más o menos numerosa, de fraternidad voluntaria; fraternidad que se pone de manifiesto ante la enfermedad y la muerte. Cuando el cofrade enferma, y casi siempre la enfermedad lleva aparejada la pobreza, la cofradía está obligada a socorrerle. Lo hace acudiendo con limosnas si las hubiere, y si no las buscará nombrando dos cofrades que las saquen para este fin. También durante la enfermedad el mayordomo designará, de entre los cofrades vecinos, dos que por turno le velen.



Santa Cruz de Villaralbo (Zamora)

En caso de muerte allí estará igualmente la cofradía para ocuparse de todo. Conocida la noticia de la muerte de un cofrade, sus hermanos en la fe "le han de ir a enterrar estando en el pueblo o en el término arando o cavando o segando y en otra cualquier manera que venga a su noticia que hay cuerpo presente para enterrar" (Vidayanes)¹². En Villamayor de Campos la caridad es completa cuando muere un cofrade pobre: "Ítem ordenamos que cuando muriere algún cofrade pobre el procurador de esta cofradía nombre dos cofrades que asistan a amortajarle, llevar las andas y ponerle en

ellas, y hacerle la sepultura". También en Corrales se asiste a los cofrades pobres procurándoles la mortaja –una camisa de disciplinante– que facilitarán los que la tuvieren vieja o mal hecha. Obviamente los cofrades, convocados por el muñidor, están obligados a asistir al entierro, sin que nadie falte¹³. Otras veces es la campana de la iglesia la que anuncia que un cofrade ha muerto, debiendo sus hermanos encomendarle a Dios y rezar por su alma. La cofradía, presidida por la junta de gobierno con sus insignias, y el crucifijo con dos hachas encendidas sacará el cuerpo de la casa del difunto y lo acompañará hasta la iglesia, regresando, tras darle tierra, con sus deudos de nuevo hasta su casa. Esa solidaridad algunas veces traspasa el reducido círculo de la cofradía y llega a los que se le encomiendan y a los ajusticiados: "Ítem ordenamos que si acaeciere en el dicho lugar de Corrales o una legua alrededor alguna persona morir por justicia y la tal persona se encomendare a esta nuestra cofradía que nuestro abad sea obligado a demandar licencia a la justicia para quitar su cuerpo del palo o de la horca donde estuviere y seamos obligados todos a ir por el tal cuerpo y lo traer y enterrar como cofrade"¹⁴.

Y frente al dolor la fiesta, que es también su razón de ser y también hermana. La cofradía celebra anualmente y de forma significada las festividades de la Cruz: Invencción (el 3 de mayo), Triunfo (16 de julio) y Exaltación (14 de septiembre). De todas ellas sin lugar a dudas el día de Santa Cruz de mayo será el más importante, pues marca el inicio del año cofrade, y la consiguiente renovación de cargos. Su relevancia viene determinada por la obligatoriedad, en muchos casos, de ser fiesta de guardar: "que todos sean obligados a holgarla como el día del domingo" (Bustillo). Suele solemnizarse de forma idéntica en todos los lugares: el día anterior hay vísperas con rezo de vigilia y se ofrece una colación de vino y fruta a los cofrades. El día de la fiesta se oficia misa cantada con responso por los cofrades difuntos, y se hace procesión, en la que cumplirán la penitencia aquellos que no pudieron hacerlo el Jueves Santo. No obstante, la forma de festejar difiere de unos lugares a otros. En Villalpando hay misa mayor con responso –ardiendo la cera ante el túmulo– y procesión por el claustro del Convento

de San Francisco. Una función que nos puede orientar sobre el particular es la que celebraba la Cofradía de la Cruz del arrabal zamorano de San Frontis, que incluía rezo de completas y responso cantado la víspera y "el día tres por la mañana se lleva a Jesús Nazareno en procesión hasta la ermita, cantando las letanías de los Santos; al llegar a la ermita se bendicen los campos; se canta la misa; y concluida se dice un responso por los cofrades difuntos; y se vuelve la procesión para la iglesia donde se concluye la letanía"¹⁵.



Don Quijote y la procesión de disciplinantes

En algunos lugares también solía hacerse una comida de hermandad a costa de la cofradía. Así lo fijan las ordenanzas de Corrales, que a la sazón capitulan: "que los mayordomos de la dicha cofradía sean obligados de nos dar de comer de lo que fuere día, ora sea carne o pescado". Carne dan en Villalpando (un carnero y una cántara de vino), y en Villanueva del Campo se advierte que lo que se diere de comer "lo den bien guisado e servido, sin ruido"; en Corrales se llega incluso a reglamentar que nadie entre a comer o beber a la despensa mientras se prepara la comida. Paz y buena olla es lo que las reglas del lugar de San Martín de Val-

deraduey establecen: “y si algún cofrade estando en dicha comida fuere descomedido o revolviere ruido o desechare algunas de las viandas que nuestros oficiales le pusieren pague de pena media libra de cera”¹⁶. La casuística lleva incluso a reglamentar que a la comida no asistan los hijos de los cofrades, “salvo si fuere niño de teta” (Villabuena del Puente).



Crucifijo popular con los *arma Christi*. Hierro forjado. Museo Etnográfico de Castilla y León

El día de Santa Cruz, como ya se dijo, se celebra igualmente cabildo general para elegir los cargos que el año entrante habrán de gobernar la cofradía. Aunque en ciudades y núcleos de población importantes se constata un proceso temprano de oligarquización, de modo que las decisiones tan sólo las toman los miembros de la junta de gobierno, en los pequeños lugares elecciones y deliberaciones solían seguir el orden de antigüedad y ser participativas. Todos los textos consultados coinciden en reglamentar con claridad el desarro-

llo de estos cabildos, sometiendo sus deliberaciones a un orden rígido que castiga con duras penas a los contraventores. En la diócesis zamorana es común que los debates se conduzcan respetando el uso de la palabra tomando la vara. Asimismo, se castiga a rebeldes y alborotadores, y obviamente el entrar a ellos con armas, que necesariamente tomará en depósito el alcalde o el mayordomo. También se encarece y disuade con rigurosas penas el que en ellos se jure “a Dios, a la Virgen María y a los santos”, y se obliga a obedecer y respetar a los cargos electos, así como a guardar secreto de lo que allí se trata.

La Exaltación de la Cruz en septiembre figura en el calendario festivo de las cofradías de la Cruz. Obviamente, tiene menor significación, aunque en algunos lugares también es de guardar, celebrándose asimismo vísperas, misa cantada, procesión y responso, e incluso comida de hermandad (Vidayanes). De los textos consultados únicamente hemos encontrado uno que capitula celebrar la fiesta del Triunfo de la Cruz en el mes de julio con vísperas y misa cantada en la ermita (Riego del Camino).

Más arriba nos hemos referido a la obsesión por la paz y quietud social a la que apelan constantemente las reglas de estas cofradías. La paz –“fuente y madre de todo bien, por boca de Nuestro Dios”– se convierte en una obligación moral y legal a la que han de someterse mediante la reconciliación los cofrades. Esta convivencia pacífica está muy bien perfilada en algunas ordenanzas: “Ítem por cuanto el fin a que ordenamos esta cofradía es a imitación y reverencia de la Cruz en que Cristo Nuestro Señor murió sumo autor de la paz, ordenamos que para que entre nosotros como buenos hermanos la haya, nos amemos unos a otros, y si hubiere alguna enemistad o discordia entre algunos cofrades se perdonen las injurias los unos a los otros, y si durare tanto la indignación que causen escándalo el abad y mayordomo se lo amonesten una y dos veces dándoles una corrección fraterna, si todavía permaneciesen tercera vez sean avisados, y si con todo ello no se perdonaren las injurias los despidan de dicha cofradía en cabildo público” (Villamayor de Campos), nombrándose a propósito cuatro cofrades para conciliar a los enemistados¹⁷. Tarea que asimismo estimula la regla de Alcañices obligando a

los cofrades a “que trabajen por los poner en paz e hacerlos amigos”. En otros casos lo ordenado se concreta en castigar con dinero o cera a los que hubiesen reñido, estableciendo penas en función de sus diferencias: sacar arma, injuriar, alzar la mano, dar puñadas o bofetadas, etc. (Corrales).



Lignum Crucis de Santo Toribio de Liébana (Cantabria)

Vida en paz para poder celebrar debidamente los misterios de la fe. El fin primordial de las cofradías de la Cruz, hemos insistido en ello, es la imitación y memoria de la Sagrada Pasión de Jesucristo. Por ello las reglas capitulan con precisión todo lo relativo a la disciplina por la que el cofrade experimenta en su propio cuerpo los padecimientos de Cristo. La disciplina pública aparece en un mundo que anhela la salvación, pero dominado por el sentimiento colectivo y dramático del pecado, que es necesario purgar mediante el sufrimiento.

Para el cristiano, los padecimientos de la vida son el aval de la eternidad. En su *Imitación de Cristo* fray Tomás de Kempis ilustra el camino a seguir: “Y no hay otra vía para la vida y para la verdadera entrañable paz sino la vía de la Santa Cruz y continua mortificación [...] Dispone, pues, como

buen y fiel siervo de Cristo, para llevar varonilmente la cruz de tu Señor, crucificado por tu amor”¹⁸. De ahí que la cruz sea el referente que proponen todas las reglas en sus preámbulos, con explícita alusión a los versículos de la *Carta del Apóstol San Pablo a los Gálatas* (4, 14): “Cuanto a mí, jamás me gloriaré a no ser en la cruz de nuestro Señor Jesucristo, por quien el mundo está crucificado para mí y yo para el mundo”. De su importancia y significado nos da cuenta el que San Francisco de Asís la escogiese como título de una de sus admoniciones: “Nadie se enorgullezca, sino gloriése en la cruz del Señor” (Adm. 5).



Cruz de Calvario en Villaralbo (Zamora)

Así pues, recordar e imitar la Pasión de Cristo es el medio más eficaz para la purificación y la salvación eterna¹⁹. El disciplinante se autocas-tiga por ser el cuerpo el vehículo del mal. La disciplina pública es un acto simbólico de desprecio del propio cuerpo, y la sangre derramada, el símbolo de vida²⁰.

Este ritual aparece reglamentado de forma pareja en todos los textos, si bien el análisis de unos y otros nos ayuda a trazar con mayor precisión su práctica. Para ello, a propósito, utilizamos las ordenanzas de la cofradía de la Vera Cruz de Corrales, por ser el texto íntegro más antiguo de los conservados para la diócesis zamorana, y uno de los que, a nuestro entender, resume mejor los principales rasgos del rito. Siendo como era el fin primordial de la cofradía, se redactó por extenso inmediatamente después del preámbulo, título y sede: “Ítem ordenamos que se celebre esta nuestra

cofradía y se haga la fiesta y congregación y procesión ayuntamiento y disciplina de ella el Jueves Santo de la Cena, y que aquel día todos los cofrades y hermanos de esta cofradía que ahora son y serán de aquí adelante vayan todos confesados y comulgados porque más dignamente puedan ser oídos sus clamores y peticiones ante Nuestro Señor Jesucristo. E el cofrade que se hallare no ir así confesado y comulgado pague de pena media libra de cera [...] Ítem ordenamos que dicho Jueves de la Cena sean juntos los dichos cofrades en la dicha iglesia sin que falte ninguno a la hora que nuestro abad nos mandare convidar. E así juntos cada cofrade lleve una camisa de lienzo abierta por las espaldas, y una toca o paño o papahígo de lienzo que cubra la cabeza y el rostro y su disciplina en la mano, y el que esto no llevare pague de pena media libra de cera [...] Ítem ordenamos que todos los cofrades y hermanos que son o fueren de esta dicha cofradía sean obligados de salir aquella tarde después de puesto el sol el dicho Jueves Santo de la Cena descalzos de pie y de pierna, vestidas las dichas camisas y cubiertas las cabezas y rostros con las dichas tocas o papahígos, cada uno con su disciplina en la mano con sus puntas en manera que salgan las dichas puntas de la cera cantidad que pueda sacar sangre. E vayan disciplinando sus carnes en remembranza de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, y salgan de la dicha iglesia en procesión en buena ordenanza, y un crucifijo elevado delante con dos hachas de cera ardiendo. E vayan así disciplinándose a la nuestra ermita de la Cruz, y den la vuelta por el camino del Cascajal y entren por la calle del Castillo y se vuelvan a la iglesia dicha y den la vuelta alrededor de ella y se entre en ella y hagan oración al Santo Sacramento. E de allí se aparten a donde hubieren de ser desnudados y se vistan. E el que esto no hiciere pague de pena dos libras de cera, salvo si tuviere justo impedimento de enfermedad o ausencia, de lo cual ha de dar cuenta al abad y cabildo y que allí se vea [...] Ítem que el cofrade que se hallare enfermo o ausente del dicho lugar y no fuere en la procesión del Jueves Santo que el día de Santa Cruz de mayo por la mañana antes que se diga nuestra misa ande la procesión toda entera en la manera que dicha es disciplinando sus carnes. E el primero que

salga a la dicha disciplina lo participe a nuestro abad, porque si hubiere dos o tres más cofrades por disciplinar que hagan la disciplina todos juntos. E el que esto no quisiere hacer pague de pena dos libras de cera para la dicha cofradía [...] Ítem ordenamos que todos los cofrades vayan de tal manera en la dicha procesión que ninguno pueda ser conocido ni lleve seña alguna por do lo conozcan so la pena de una libra de cera para dicha cofradía [...] Ítem ordenamos que las vestiduras y disciplina sean todas de una suerte y las vestiduras sean de lienzo casero y no de otro. E sean largas que lleguen al peine del pie o casi a vista y contentamiento de nuestro abad. E que cada cofrade tenga en su casa su vestidura y disciplina so pena de dos libras de cera y la tenga limpia y si alguno se quisiere enterrar con ella que lo pueda hacer [...] Ítem ordenamos que si algún cofrade fuere o acaeciére que llegare a tal estado que por vejez o enfermedad tenga tal que impida la dicha disciplina que en tal caso el dicho nuestro abad y los cuatro habida información lo puedan relevar de la dicha disciplina”²¹.

Una larga cita que nos proponemos desmenuzar y completar con otros ejemplos. Ante todo, el ritual siempre tiene lugar el día de Jueves Santo, aunque también, como ya se dijo, puede hacerse el día de Santa Cruz de mayo, y como veremos más adelante en circunstancias extraordinarias. El rito rememora e imita los tormentos sufridos por Cristo, de ahí que los cofrades vayan desnudos “en remembranza que nuestro señor murió desnudo en la cruz y vayan descalzos en remembranza de los clavos crueles que por sus sagrados pies enclavaron. E vayan vertiendo sangre de sus cuerpos en remembranza de la sangre que nuestro Señor derramó en aquel día por nos redimir y salvar. Otrosí lleven cubiertas las cabezas con paños mostrando el dolor que la bendita Virgen María hubo cuando vio morir a su hijo y yendo disciplinando las espaldas en remembranza de los crueles azotes que Jesucristo nuestro redentor recibió en su sagrado cuerpo. Porque haciendo esto nuestras ánimas sean coronadas con dotes de gloria con los bienaventurados”²².



Cristo de la Vera Cruz. Riego del Camino (Zamora)

Previa la salida de la procesión es común que los cofrades escuchen, a modo de preparación doctrinal, una plática, que en algunos casos se convoca a son de campana tañida: "Ítem ordenamos y mandamos que cada un año el Jueves de la Cena se predique el sermón del Mandato a la dicha cofradía y el mismo día a la noche una plática para la procesión de la disciplina y que el mayordomo tenga obligación de prevenir el predicador" (Villamayor de Campos)²³. Requisito que todas las reglas imponen es que el cofrade de disciplina venga al menos confesado para que ésta sea fructífera, reclamándoles incluso cédula escrita de haberlo hecho. También es costumbre, antes de andar la procesión, que el mayordomo ofrezca, en su casa o en el lugar de donde saliere, una colación a los cofrades de disciplina, consistente en la mayoría de los casos en fruta y vino, aunque se dan algunas variantes: en Vidayanes dan tortas además de vino, y bizcochos o molletes y vino en Zamora²⁴.

La hora de salida de la procesión no siempre aparece reglamentada en las ordenanzas. En Tagarabuena los cofrades se reúnen a las tres de la tarde, y en Villalpando los preparativos comienzan a las cinco con el control de cédulas de confesión, mientras que en Bustillo del Oro los cofrades se juntan en casa del mayordomo "con una hora de sol"; en Corrales, después de ponerse el sol, y en Villamayor de Campos se dice que la procesión se hace de noche, igual que en Muga de Sayago, si bien aquí después del oficio de tinieblas.

La edad máxima para cumplir con la obligación de disciplinarse siempre aparece fijada y se sitúa en torno a los cincuenta años, debiendo en algunos casos presentar fe de bautismo que lo acredite. En Bustillo el cofrade que haya cumplido los cincuenta y cinco años no está obligado a disciplinarse, si bien debe ir con su camisa y descalzo como los demás; y cuando se han cumplido los sesenta años se le releva de toda penitencia. También a los enfermos se les exime de esta carga, exigiéndoles en algunos casos cédula del cirujano. Más precisa es la ordenanza de la Cofradía de la Cruz de Villamayor de Campos que capitula al respecto: "Ítem ordenamos que todos los cofrades que fueren de disciplina se disciplinen desde edad de catorce años hasta cincuenta"²⁵. El dato no es baladí, toda vez que ignorábamos a qué edad podía iniciarse esta práctica, aunque no habrá que sacar conclusiones precipitadas, habida cuenta que viene a coincidir con la adquisición del uso de razón. La disciplina obviamente exigía de cofrades jóvenes, y nos consta que tenía atractivo entre ellos²⁶. No obstante, nos parece más razonable como edad iniciática para disciplinarse la consignada en las ordenanzas de Zafara: "y a esto [disciplinarse] nos queremos obligar desde diez y ocho hasta cincuenta años". En otros casos se hace notar que "por cuanto ahora son los hombres más viejos de cincuenta años y que al parecer podrían ser los hombres cuando esta santa cofradía se fundó de sesenta y ahora nos ha parecido que si todos les da contento que ningún cofrade desde que llegue a cincuenta años sino quisiere se discipline pero queremos que el susodicho lleve un blandón de dos libras" (Villanueva del Campo)²⁷.

Los cofrades que no se disciplinan, sea por edad o enfermedad, pasan a ser de luz, es decir, salen en la procesión, visten hábito penitente y van descalzos, pero su función es alumbrar con una hacha de cera o blandón, que han de procurarse. Hay no obstante algunas excepciones, como es el caso de Valdefinjas, donde los cofrades de luz deben ir descalzos pero "sin caperuzas".

Otras exenciones vienen determinadas por la propia sociedad del privilegio: "Ítem ordenamos que si en esta nuestra cofradía entraren cofrades clérigos o caballeros que estos tales se puedan exi-

mir de la dicha disciplina y vayan sin bonete en la dicha procesión y lleven sendas hachas a su costa" (Corrales). También algunas reglas contemplan excepciones a la obligatoriedad de acompañar la procesión de disciplina: "que el cofrade que no estuviere dispuesto para andar las estaciones con los demás penitentes en la procesión que haga la disciplina en la iglesia donde estuviere encerrado el Santísimo Sacramento en tanto que andan la procesión los demás penitentes" (Bustillo del Oro).



Representación de la Pasión en Villalcampo (Zamora). Cliché de M. Ruth Anderson (1926). *Hispanic Society of America* (Nueva York)

Obviamente la disciplina está expresamente prohibida para las mujeres, no obstante su participación en la procesión: "Ítem, ordenamos y mandamos que las mujeres cofradas vayan en la dicha procesión el día del Jueves de la Cena con las cabezas cubiertas y en las manos sus velas de cera encendidas" (Alcañices)²⁸. De manera más clara y rotunda lo dejan reglamentado las ordenanzas de Villamayor de Campos: "Ítem ordenamos que si al-

guna mujer quisiere entrar por cofrada sea admitida con las calidades y en la forma que se admiten los hombres y pague de entrada ocho reales y no sean obligadas a cosa alguna más que tan solamente asistir a las misas, vísperas, procesiones y entierros de difuntos cofrades, y a esto de su voluntad sin que se les haga culpa alguna, con advertencia que no se haya de mezclar con los cofrades en procesiones ni en otras juntas, antes todas las veces que hubiere procesión así de disciplina como de otra suerte hayan de ir detrás de toda la gente en forma de procesión lo más devotamente que pudieren"²⁹. En Muga de Sayago las mujeres cofradas salen en la procesión pero únicamente con la obligación de llevar "una linterna para que puedan alumbrar", y en Zafara cuando se describe cómo ha de hacerse la procesión del Jueves Santo, el capítulo cuarto concluye: "y las mujeres que estén aparte en todo"³⁰. En otros casos ni siquiera se contempla la posibilidad de que la mujer, de manera autónoma, forme parte de la cofradía, si bien lo común es que se integre en tanto en cuanto esposa de cofrade: "Ítem ordenamos que cualquiera cofrade de esta santa cofradía que quisiere meter a su mujer por cofrada que la [pueda] meter sin interés ninguno salvo que pague su entrada, e peche e contribuya como cada uno de los cofrades, e ordenamos que ninguna mujer pueda ser cofrada en esta nuestra cofradía salvo si fuere mujer de algún cofrade" (Corrales).

La uniformidad es requisito imprescindible para salir en la procesión, bien sea alumbrando o disciplinándose, toda vez que la túnica garantiza el anonimato, algo en lo que se insiste para que la penitencia sea válida. La túnica, denominada comúnmente "camisa"³¹, cubre el cuerpo del disciplinante hasta las rodillas –algunas veces hasta los pies–, dejando sus espaldas al descubierto. Suele llevar capillo, sea apuntado o romo, siendo este último más común en Castilla³². Las túnicas son sin excepción blancas, y en la mayor parte de los casos de lienzo, y recuerdan la que llevó el propio Cristo, además de ser prefiguración de su sudario, –de ahí que también se utilice de mortaja–, símbolo de purificación ritual, e imita la de los antiguos flagelantes italianos bajomedievales³³. Pueden ir adornadas con cíngulos, rosarios o decenarios y es-

capularios, propios asimismo de los hábitos mendicantes. Al ser un objeto personal se la ha de procurar el cofrade, al igual que lo necesario para azotarse: “Otrosí, ordenamos que todos los cofrades desde el día que entraren en un año haya cada uno su camisa para se disciplinar sin seña alguna con su disciplina y con sus aparejos, so pena de una libra de cera” (Alcañices).



Cristo de la Vera Cruz. Villarrin de Campos (Zamora)

Las únicas diferencias que hemos encontrado tan sólo hacen alusión a los géneros en los que están hechas: “Otrosí ordenamos que todos los cofrades varones de nuestra cofradía aunque sean viejos, sean obligados a tener cada uno su túnica y sea de estopa, y no de lienzo, y sin señal alguna, y sea tan larga que llegue al tobillo, capillo y ceñidor blanco y también sean obligados a tener disciplina, los cuales aderezos puedan prestar a otras personas que quisieren disciplinar aunque no sean cofrades” (Muga de Sayago)³⁴. En Corrales se manda sean de lienzo, mientras que en San Cebrián de Castro el hábito ha de ser de lino, con prohibición expresa de confeccionarlo en lana.

Más unánimes son respecto al color, que siempre es blanco: “Ítem ordenamos que el dicho Jueves de la Cena al anochecer se junten todos los cofrades de la dicha cofradía en la iglesia de Santa María, en blanco con sus túnicas y capillos lo más honesto y decentemente que pudieren y los cofrades de disciplina lleven sus disciplinas y ramales, y las carnes descubiertas y los de luz sus hachas de cuatro pábilos y los demás con sus rosarios en las

manos y todos en blanco como dicho es sin llevar insignias de profanidad ni señas por donde sean conocidos” (Villamayor de Campos)³⁵. Algo similar sucede con las disciplinas, si bien en algunos casos se advierte cómo ha de estar hecha para garantizar su eficacia: “y su disciplina en la mano de suerte que las puntas del vidrio salgan de la cera de manera que puedan sacar sangre” (Fuentespreadas)³⁶.

Una vez preparado todo se inicia la carrera, que suele salir bien de la casa del mayordomo, bien de la ermita, iglesia o convento donde la cofradía tiene establecida su sede. Como ya se comentó, allí donde hay plática o sermón, o ambas cosas, se inicia después de oídos. En algunos casos su comienzo lo marca un golpe de carraca (Zafara). De su organización y orden se encargan estatutariamente los mayordomos, abades o cuatros, y en algunos casos los clérigos o los cofrades relevados de la disciplina, y suele encaminarse por las afueras de las poblaciones, saliendo a los humilladeros –donde los hay–, además de visitar las iglesias y ermitas, a modo de *vía crucis*. Veamos algunos ejemplos. En Pozoantiguo se capitula que “todos vayan con decencia de sus casas a la iglesia, y el que llevare la camisa vestida lleve su sayo encima y los demás vestidos sin que ninguno ponga señal para ser reconocido, so pena de una libra de cera, y que salgamos en la procesión disciplinándonos muy ordenadamente. Y el crucifijo pequeño vaya delante de la procesión con dos hachas encendidas a los lados. Y el crucifijo que está en el humilladero vaya detrás de la procesión con otras dos hachas encendidas, y vuelvan con la misma orden que salieren, y que ningún cofrade salga de la iglesia hasta que estén todos los penitentes dentro”³⁷.

La procesión, pues, responde a un ritual sencillo, que nada tiene que ver con el ceremonial de las procesiones de la Semana Santa urbana del Barroco. El acompañamiento, por tanto, no incluye pasos, ni más insignias que los crucifijos: “y tomada la colación y oído el parlamento y sermón del predicador el alcalde viejo lleve el pendón y el abad del primero crucifijo delante de nosotros y los diputados las varas ordenando nuestra procesión y los muchachos cantando y alumbrando con las hachas encendidas de la cofradía y el abad viejo con el crucifijo postrero y los clérigos cofrades acom-

pañando ambos crucifijos, nosotros nos vamos en nuestra procesión disciplinándonos honesta y ordenadamente con la cual procesión habemos de salir como dicho es del claustro postrero y refectorio sin quedar ninguno fuera y de allí iremos a la Magdalena, a San Miguel, San Isidro, Santa María la Mayor, Santa María del Templo y San Andrés de donde volveremos todos juntos en nuestra procesión disciplinándonos hasta entrar en el claustro donde acabada la disciplina el cofrade o disciplinante que no saliere por la puerta vieja del monte junto a la portería vestido y descubierto el rostro pague una libra de cera" (Villalpando)³⁸. En Tagabuena la cofradía saca una cruz a la que también honran los niños cantando: "E de allí salgamos con nuestra procesión honesta y ordenadamente e que vamos todos los lugares que por nosotros están ordenados con una cruz delante e dos niños con dos hachas o cirios a par de la cruz alumbrando e cantando e diciendo a altas voces en remembranza de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo amén"³⁹.



Cristo de la Vera Cruz de Villalba de la Lampreana (Zamora)

En otros lugares la procesión principia y termina rezando: "y esto así prevenido el dicho abad y los demás oficiales encarguen quien lleve el crucifijo y pongan en orden los disciplinantes, los cuales haciendo primero oración ante el altar de nuestra advocación que está en la dicha ermita, vayan desde allí en procesión con mucha humildad y devoción hasta la cruz que está en el valle de la fuente,

donde muchos años han acostumbrado ir, y desde allí haciendo su humillación vuelvan por la calle nueva a la iglesia parroquial de este dicho lugar, donde hagan su oración ante el Santísimo Sacramento suplicando a su Divina Majestad nos dé su gracia y nos perdone nuestros pecados, y por el estado de la Santa Madre Iglesia, aumento de la exaltación de la fe católica, y volviendo de la dicha procesión a la dicha ermita dando gracias a nuestro Señor se pongan a lavar a la casa a donde antes se habían [juntado]" (Muga de Sayago). También en Corrales al terminar la carrera se hace oración ante el Santísimo Sacramento, y en Villanueva del Campo las ordenanzas establecen que los cofrades vayan en la procesión "muy buenos y rezando con mucha devoción". Más curioso es el caso de Valdefinjas donde la regla incluye una oración que los disciplinantes deben recitar de memoria: "Señor emplazado y manso, entiendo y recibe nuestro sacrificio, el cual te damos Señor porque nos libres de la maldad de todas las guerras, de tentaciones de esta vida, y por la bandera de la Santa Cruz de tu Hijo con toda seguridad nos defiendas de los de los poderíos e acechanzas de nuestros enemigos. Con la seguridad de tu defendimiento. Amén"⁴⁰. Un último dato nos informa que durante el recorrido de la procesión estaba prohibido sangrar a los disciplinantes: "Ítem ordenamos que en la procesión del Jueves de la Cena de la disciplina ninguna persona sea osada a meterse a picar en la procesión de la disciplina de cualquiera día que sea pena de dos libras de cera" (San Cebrián de Castro)⁴¹, aunque ésta es otra característica que posiblemente se diese, sin necesidad de reglamentarse.

La procesión concluye con la cura de los disciplinantes, aspecto que asimismo recogen de forma idéntica todas las ordenanzas: "Y que el abad sea obligado a tener vino caliente para lavarse los cofrades que se quisieren lavar en la dicha iglesia de donde saliere la procesión" (Pozoantiguo).

Por último, ya hicimos alusión a la posibilidad contemplada en casi todas las reglas de sacar la procesión de disciplina por circunstancias extraordinarias: "que si alguna vez por nuestros pecados hubiere hambre o pestilencia o falta de agua, lo que Dios Nuestro Señor no lo permita, y fuéremos requeridos por parte del concejo que nos discipli-

nemos [...] movidos solo por caridad y compasión de nuestros prójimos procuremos con mucho ánimo aplacar la ira de Dios [...] y seamos todos obligados a nos disciplinar [...] y el concejo esté obligado a dar a la cofradía seiscientos maravedís o un hacha de cera que los valga, y no por otro interés humano sólo por Cristo nuestro Señor pues primero derramó sus sangre por nosotros” (Pozo-antiguo). En Villalpando, cuando se hace a petición del concejo, se le exigen diez libras de cera, y la colación de vino y fruta para los disciplinantes, y en Villanueva del Campo el concejo debe dar vino para el refresco y lavado de las heridas.



Paño de difuntos de la Cofradía de la Santa Vera Cruz. Zamora

Cuando en el siglo XVIII la secular práctica desapareció con las censuras y prohibiciones, no podemos decir que estuviese en decadencia: no había conciencia de crisis como en el Barroco, pese a conocer el siglo pestes, guerras y crisis. La disciplina se había convertido en un rito tradicional, una costumbre, en parte lúdica, asociada al galanteo, si hemos de creer al Padre Isla, especialmente arraigada en el mundo rural, donde desde siglos nada había cambiado. No es extraño, pues, que se viese por la minoría ilustrada como un residuo supersticioso de otros tiempos, innecesario para la salvación del alma, más necesitada de buenas obras que de la mortificación.

En contra de estas y otras procesiones clamó Meléndez Valdés desde su cargo de fiscal de la *Sala de Alcaldes de Casa y Corte*: “nacidas por lo común en la Edad Media, y efecto de su ignorancia crasa y sus tinieblas, y causa necesaria de irreverencias y desacatos, de gastos indebidos, de borracheras y

desórdenes, de corrupción en las costumbres públicas, de temores y riesgos para la seguridad”, proponiendo como solución: “representar sobre ello a su Majestad y suprimirlas del todo, o reducir las a lo menos a lo que deben ser según el espíritu de nuestra santa religión y el loable objeto que pudieron tener en sus principios, olvidado ya o corrompido en todas ellas”⁴².



Cristo de la Vera Cruz de Villarrín de Campos (Zamora)

La presión ilustrada sobre esta práctica sangrienta tuvo efectos inmediatos, primero en las autoridades eclesiásticas y más tarde en las civiles, a las que recurrieron para mayor fuerza de las censuras. En el caso de la diócesis zamorana la prohibición se adelantó a la de otros lugares, incluyéndose en el Sínodo de 1768: “Que siendo graves los perjuicios experimentados con los disciplinantes o penitentes, que vulgarmente llama de pica, aspados y otros, así por la salud de los unos como que semejantes penitencias las hacen por ostentación y vanidad, o por la pitanza de vino con que a expensas de la cofradía o mayordomos de ellas se les contribuye, se prohíbe desde ahora y perpetuamente el que se use de tales penitencias, como también que puedan usar de las túnicas con que se vestían, lo cual sea y se entienda así para con aquellos que ejecutaban dichas penitencias por mera devoción, como por obligación de cofradías y especialmente las llamadas de la Cruz, y solo estos en el día que la practicaban cumplirán con la penitencia que su propio párroco les pusiere, y haciéndolo así se les mantendrá por cofrades, si lo eran sin novedad, y el que en contravención a esta

providencia saliere de penitente de cualquier modo incurra por la primera vez en cuatro reales de multa aplicados a la fábrica de donde es parroquiano, y por la segunda ocho reales, y si reincidiere, dará el párroco cuenta al Tribunal de Justicia, para que se tomen las providencias convenientes, pues el que tuviere legítima y verdadera devoción de macerar sus carnes haciendo penitencia, puede y debe hacerlo en otros términos y ocultamente, que será más acepto ante su Majestad Divina; y por razón de la dicha prohibición lo queda también la plática llamada de penitentes, y los referidos cofrades dispensados de las multas y penas impuestas por constitución y ordenanza a las tales cofradías". De su eficacia dan cuenta los mandatos de las visitas pastorales y las anotaciones hechas en muchas reglas, consignando en el capítulo correspondiente a la disciplina la expresión: "excluido y abolido", y en algunas se añade "por reales órdenes".

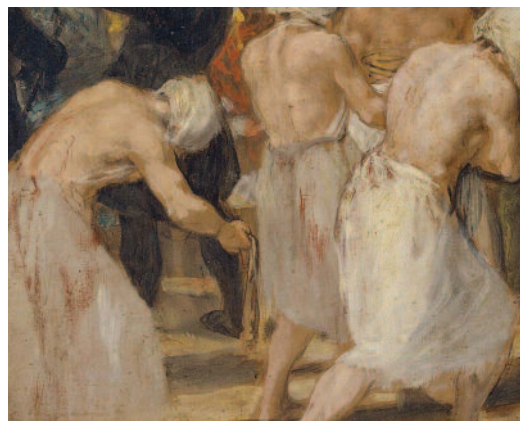


Cofradía de Jesús y Ánimas de las Campanillas. Toro (Zamora). Viernes Santo de 2009

Del temor a contravenir a la autoridad eclesiástica da cuenta asimismo la petición que en marzo de 1769 el mayordomo y comisarios de la Cofradía de la Cruz de Disciplina de Zamora hicieron al obispo: "Que se sirva darnos su consentimiento en punto a si se ha de observar en la procesión del Jueves Santo, el estatuto de esta Cofradía, que es los disciplinantes, pues saliendo dicha procesión a las tres y media de la tarde no encontramos cosa que desdiga, más teniendo noticia como su Ilustrísima en todos los pueblos tiene expedido su decreto sobre este asunto para podernos enterar en

lo mismo se ha de servir librárnoslo y según la justificación de Vuestra Señoría Ilustrísima participárselo a los mencionados penitentes, pues en debida forma estamos prontos a obedecer sus mandatos. Asimismo suplicamos a Vuestra Señoría Ilustrísima nos conceda licencia para que los hermanos que llevan los pasos, por ser gente la mas pobrecita del pueblo y no tener aliños para ir aseados en dicha procesión, se les permita vayan en ella cubiertos de blanco, pues de permitirlo Vuestra Señoría Ilustrísima así se evitará la suma indecencia que de lo contrario causarán y pues así lo ejecutan los que llevan en la Cofradía de los Nazarenos también los pasos no dudamos que Vuestra Señoría Ilustrísima también nos lo permita". La respuesta episcopal fue escueta, aunque clara y contundente: "Respecto a estar prohibidos por el sínodo los disciplinantes, aspados y semejantes la Cofradía no permitirá ninguno de estos ni menos el refresco, colación o otra cosa y conmutamos cualquiera estatuto o obligación en acompañar la procesión con luz o sin ella rezando; asimismo los que llevan los pasos deberán llevar descubierta la cara con decente traje"⁴³.

Pero sería la real cédula de 1777 la que erradicó la secular y popular costumbre, toda vez que el rigor de las censuras eclesiásticas cambiaba en función del celo de los obispos, y solía desaparecer cuando éstos promocionaban de diócesis o morían. Si muchas de las reformas del siglo XVIII fracasaron en la erradicación de la disciplina pública, sin duda pudo más la crítica ilustrada que la costumbre.



Procesión de disciplinantes. Francisco de Goya (hacia 1814-16). Museo del Prado

- ¹ José-Andrés CASQUERO FERNÁNDEZ, "La devoción a Jesús Nazareno en Castilla y León: arte y predicación", en *La advocación de Jesús Nazareno. Actas del Congreso Nacional*, Pozoblanco (Córdoba), 2007, pp. 419-440.
- ² Miguel Ángel JARAMILLO GUERREIRA, "Las Cofradías de la Cruz en Galicia y el Reino de León", en *Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz*, Sevilla, 1992, pp. 223-238.
- ³ Sobre los orígenes de flagelantes y disciplinantes, proceso histórico e interpretación, véase Patrick VANDERMEERSCH, *Carne de Pasión*, Madrid, 2004.
- ⁴ Uno de los sermones en los que el santo cita expresamente la disciplina es el pronunciado a mediados de septiembre de 1411 en la villa segoviana de Ayllón, donde a la sazón estaba la corte: "E, por ende, buena gente, dexat la mala vida e los pecados e fazed penitencia, dando de comer al ánima, vistiendo çiliçio e çiñendo una cuerda sobre la carne e açotándovos con disciplinas, e ayunar e dormir en tierra e andar descalços, non vestir camisas" (Pedro M. CÁTEDRA GARCÍA, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Valladolid, 1994).
- ⁵ Fermín LABARGA GARCÍA, *Las cofradías de la Vera Cruz en La Rioja. Historia y Espiritualidad*, Pamplona, 2001; id., "La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en el origen de las cofradías penitenciales", en *Actas IV Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Salamanca, 2002, pp. 245-260.
- ⁶ José-Andrés CASQUERO FERNÁNDEZ, "Cultura y religiosidad populares: prohibiciones y represión en Zamora en la 2ª mitad del siglo XVIII", *Studia Zamorensis*, 5 (1984), pp. 105-136.
- ⁷ VANDERMEERSCH, *op. cit.*
- ⁸ Miguel Ángel JARAMILLO GUERREIRA, "Las Cofradías de la Cruz en la diócesis de Zamora (siglo XVI)", en *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 1988, pp. 217-230.
- ⁹ En los textos consultados hemos comprobado no sólo la similitud, sino la copia *ad littera* de estos preámbulos en los casos de Tagarabuena, lugar cercano a Toro, en Villalpando y Villanueva del Campo, localidades ambas en la zona terracampina, que sabemos fue desde antiguo tierra de misión franciscana.
- ¹⁰ El caso de Zamora es atípico, pues la Cofradía de la Cruz de Penitencia dispuso de sede dúplice: los conventos de San Francisco y Santo Domingo, de donde alternativamente salía la procesión del Jueves Santo, y lo fue debido a la integración por sentencia de la Cofradía de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo. Florián FERRERO FERRERO y Francisco LORENZO PINAR, "La conflictividad en torno a la cofradías zamoranas de Semana Santa en la Edad Moderna", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Córdoba, 1997, tom. I, pp. 161-175; José-Andrés CASQUERO FERNÁNDEZ, "La devoción a la Cruz en la ciudad de Zamora", en *La Cruz: manifestación de un misterio*, "Biblioteca Salmanticensis, 305", Salamanca, 2007, pp. 223-232.
- ¹¹ Obviamente hay excepciones, como las suntuosas ermitas de Corrales o Villanueva del Campo. Tiempo después, ya en el siglo XIX, en muchos casos serán el lugar escogido para ubicar los cementerios municipales. Una descripción arquetípica puede verse en Antonio CEA GUTIÉRREZ, "Las cofradías de Pasión en la Sierra de Francia (Salamanca): vida y religiosidad popular", en *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa, Zamora*, 1988, pp.80-81, y José Luis ALONSO PONGA (et. alii.), "Semana Santa y Cofradía de la Vera Cruz en las pequeñas villas terracampinas", en *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*, José Luis Alonso Ponga (coord.), Valladolid, 2003, pp. 116-134.
- ¹² Francisco TRANCÓN PÉREZ, *Estudio de las cofradías de Vidayanes: 1609-1993, y visitas pastorales efectuadas en la parroquia: 1680-1897*, Zamora, 2008.
- ¹³ La cofradía de Villalpando regula que el muñidor vista ropa y caperuza de color verde, y tenga en su poder la campanilla y vara para convocar a los entierros.
- ¹⁴ *Archivo Histórico Diocesano de Zamora (=AHDZA)*, Parroquiales, sig. 256/38. Esta expresión de caridad está documentada en otros lugares: Silvia María PÉREZ GONZÁLEZ, "Asistencia y caridad en Andalucía durante el siglo XVI: El protagonismo de las Hermandades de la Vera Cruz", en *La Cruz: manifestación de un misterio...*, pp. 211-222.
- ¹⁵ José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, "Semana Santa en Zamora: antecedentes históricos de la Cofradía de Jesús del Vía Crucis", en *I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 1987, p. 438.
- ¹⁶ AHDZA, Parroquiales, sig. 240/17.
- ¹⁷ En 1523 el Condestable de Castilla –D. Íñigo Fernández– y Dña. María de Tobar, Duquesa de Frías, señores de la villa de Villalpando, en el corazón de la Tierra de Campos, amonestaron a sus vasallos proponiéndoles incorporar a las reglas de la Cofradía de la Cruz la celebración anual, el Domingo de Ramos, de una cabildo llamado de la paz. En el, los llamados concertadores de la paz, debían dar cuenta en un memorial de todas las diferencias que hubiesen atajado durante el año entre cofrades, cuando estas fuesen debidas a problemas económicos o de herencias. Luis CALVO LOZANO, Pablo ROMÁN ALLENDE y A. Tomás OSORIO BURÓN, *Parroquias, archivos y cofradías de Villalpando*, Benavente, 2003, pp. 322-334. Esta característica es también común en otros territorios (José Rafael GONZÁLEZ ROMERO, "La sangre y la fe: disciplinantes y penitentes en las cofradías manchegas (siglo XVI-XVIII)", en *Religiosidad Popular en España*, Actas del Simposium, El Escorial, 1997, tom. 1, pp. 608-626).

¹⁸ Joaquín RODRÍGUEZ MATEOS, "La disciplina pública como fenómeno penitencial Barroco", en *La Religiosidad Popular*, Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó i Rey, Salvador Rodríguez Becerra, coord., Barcelona, 2003, II, pp. 528-539.

¹⁹ La idea de que la mejor vida religiosa consiste en la imitación de la Pasión de Cristo procede de la *devotio moderna*. David FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992, p. 209.

²⁰ La justificación teológico-doctrinal de la penitencia la encontramos en los textos veterotestamentarios: *Levítico* 16, 29; *Macabeos*, 3, 47; *Isaías*, 58; *Deuteronomio*, 25; *Reyes*, 12. Réau, presenta como prefiguraciones de la flagelación los pasajes del Antiguo Testamento de Lamec golpeado por sus dos mujeres; Job golpeado por su mujer con la horquilla del estiércol; El rey Aquilón atado a un árbol y flagelado por orden de Holofernes por haber dicho la verdad. Louis RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano*, tom. 1, vol. 2, Barcelona, 1998, pp. 470-476. En el Nuevo Testamento el escarnio sufrido por Cristo en el pretorio está en tres de los cuatro evangelistas: *Mateo* (27, 26), *Marcos* (25, 15), *Juan* (19, 1); *Lucas* habla de que Cristo fue simplemente castigado (23, 16 y 22). Hay otro referente en la primera carta del apóstol *San Pablo a los Corintios* (9, 27): "Así lucho no como quien azota al aire, sino que castigo mi cuerpo".

²¹ AHDZA, Parroquiales, sig. 256/38.

²² *Ibidem*. Muy similar lo es a propósito la justificación que encontramos en las ordenanzas de la Cofradía de la Cruz de penitencia de Zamora: "desnudos en remembranza que Nuestro Señor murió desnudo en la cruz [...] descalzos en remembranza de los clavos con que sus sagrados pies fueron enclavados y [...] cubiertas las caras y cabeza en remembranza de la corona de espinas con que fue coronado y vayan todos con disciplinas sacando sangre de sus espaldas en remembranza de los crueles azotes con que fue azotado" (Miguel Ángel JARAMILLO GUERREIRA, "Una cofradía de disciplinantes. Algunos datos de la Cofradía de la Cruz de Zamora en el siglo XVI", en *Cruz Vera* (1988), Zamora).

²³ AHDZA, Parroquiales, sig. 245-1/27. Esta plática fue prohibida por el Sínodo de Zamora de 1768: "y por razón de la dicha prohibición lo queda también la plática llamada de penitentes, y los referidos cofrades dispensados de las multas y penas impuestas por constitución y ordenanza a las tales cofradías" (AHDZA, Libros Impresos, nº 8).

²⁴ Aquí, sabemos que el refresco se hacía extensivo también a los que llevaban los pasos. Esto fue así hasta el acuerdo tomado el 31 de marzo de 1768 por el cual se suprime el refresco que se daba antes de la procesión en los claustros de los conventos "de lo que con abandono, disturbio y gritaría se ha experimentado el poco aprecio y compostura que en la citada [procesión] se debe llevar según lo que representan los pasos y día en que se solemniza por lo que ha sido censurado por el pueblo dicho desorden [...] para que los que vengán de devoción, pues si lo ejecuten sea su penitencia desnuda y sólida y por ningún pretexto ocasionada por el refresco hasta aquí establecido" (*Archivo de la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora*, Libros de Cuentas, 1768-1830, sig. 6). En estos términos lo censuró el Sínodo de Zamora de 1769: "Que siendo graves los perjuicios experimentados con los disciplinantes o penitentes, que vulgarmente llama de pica, aspados y otros, así por la salud de los unos como que semejantes penitencias las hacen por ostentación y vanidad, o por la pitanza de vino con que a expensas de la cofradía o mayordomos de ellas se les contribuye".

²⁵ AHDZA, Parroquiales, sig. 245-1/27.

²⁶ Fray Gerundio se vistió de disciplinante con veinticinco años (Francisco DE ISLA, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes*, Madrid, 1787). La disciplina pública había adquirido en el siglo XVII un tono extraño, con una característica erótica evidente (Bartolomé BENNASSAR, *L'Homme espagnol. Attitudes et mentalités du XVI au XIX siècle*, París, 1975, p. 36).

²⁷ En esta cofradía es la única que limita la entrada a hijos y nietos de cristiano nuevo y que limita la entrada de cofrades de luz a cuarenta o cuarenta y cinco.

²⁸ Pedro GARCÍA ÁLVAREZ, "Mujeres disciplinantes en una cofradía zamorana de la Vera-Cruz en el siglo XVI: Villabuena del Puente", en *Actas del III Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Córdoba, 1997, tom. I, pp. 511-522. La prohibición de la disciplina en el caso de las mujeres no admite conjeturas en una sociedad en la que les estaba vedado la cercanía a lo sagrado. Es impensable pues que se le permitiese practicar un rito que suponía macerar sus carnes, usar camisa de penitente dejando sus espaldas al descubierto, e ir desnudas de pie y pierna. La regla de Valdefinjas deja bien claro como habrían de concurrir a la procesión: "e las mujeres vayan con sus cirios ardiendo como dicho es". La relación de hermanos de esta misma cofradía (1740) también lo confirma, al incluir a las mujeres en los cofrades de luz. El que el capítulo 20 de esta regla hable de "cofrade o cofrada de los que fueren de disciplina" ha de interpretarse como una redacción estereotipada y errónea del escribano (José-Andrés CASQUERO FERNÁNDEZ, "La religiosidad de las mujeres: las cofradías de Santa Águeda en la diócesis de Zamora, siglos XVII-XIX", en *Religiosidad Popular en España*, Actas del Simposium (I), San Lorenzo del Escorial, 1997, pp. 58-80).

²⁹ AHDZA, Parroquiales, sig. 245-1/27.

³⁰ AHDZA, Parroquiales, sig. 216/12.

³¹ Covarrubias describe una de las acepciones de la voz túnica precisamente como "la que usan los disciplinantes en las procesiones del Jueves Santo y otros días; son de lienzo hasta los pies" (Sebastián COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1979). En Campos también es muy común la voz "garnanchón", de garnacha, que el *Diccionario de Autoridades* describe como "vestidura talar con mangas y vuelta que desde los hombros cae a las espaldas".

³² Esta descripción viene a ser la misma que encontramos en el *Diccionario de Autoridades* a propósito de la voz disciplinante: "Llamase frecuentemente así al que se va azotando para andar con más mortificación las estaciones, y seguir las procesiones de Cuarema y otros

tiempos. Comúnmente van cubiertos de una túnica blanca, que deja desnudas las espaldas, las que se hieren o llagan y azotan con un ramal ordinariamente de hilo, y en la cabeza llevan un capirote blanco, con el cual cubren la cara" (*Diccionario de Autoridades*, ed. facsimil, Madrid, 1984).

³³ Son las mismas que aún llevan los cofrades de la Cruz de las localidades zamoranas de Bercianos de Aliste y Villarrín de Campos. Otras como las negras de anjeo u holandilla nos recuerdan el hábito talar de los clérigos (Francisco RODRÍGUEZ PASCUAL, "Mortajas", en *Remembranza. Las Edades del Hombre, Zamora, 2001*, pp. 380-381).

³⁴ AHDZA, Parroquiales, sig. 190/23.

³⁵ Es sobradamente conocida la jocosa descripción que el Padre Isla hizo en su Fray Gerundio de Campazas: "un disciplinante con su cucurucho de a cinco cuartas, derecho, almidonado y piramidal; su capillo a moco de pavo con caída en punta hasta la mitad del pecho; ¿pues qué su tiene ojeras a respunte rasgadas con mucha gracia? Con su almilla blanca de lienzo casero, pero aplanchada, ajustada y atacada hasta poner en prensa el pecho y el talle. Dos grandes trozos de carne momia, maciza y elevada que se asoman por las dos troneras rasgadas en las espaldas, divididas entre sí por una tira de lienzo que corre de alto a bajo entre una y otra, que como están cortadas en figura oval a manera de cuartos traseros de calzón, no parece sino que las nalgas se le han subido a las costillas, especialmente en los mas rechonchos y carnosos; sus enaguas o su faldón campanudo, pomposo y entre plegado. Añádase a todo esto que los disciplinantes macarenos y majos suelen llevar zapatillas blancas con cabos negros, se entiende cuando son disciplinantes de devoción, y no de cofradía, porque a estos no se les permite zapatos, salvo a los penitentes de luz, que son los jubilados de la orden" (ISLA, *op. cit.*, lib. III, cap. I, pp.110-113).

³⁶ AHDZA, Parroquiales, sig. 261/24.

³⁷ AHDZA, Parroquiales, sig. 225-2/21b.

³⁸ CALVO LOZANO, ROMÁN ALLENDE y OSORIO BURÓN, *op. cit.*

³⁹ Si en sus comienzos las cofradías de la Cruz únicamente acompañan sus procesiones con un crucifijo, tras el proceso de barroquización incorporarán algunas insignias y pasos, entre los que nunca faltarán La Santa Cruz, Jesús Nazareno, la Virgen Dolorosa, la Oración del Huerto y Los Azotes.

⁴⁰ GARCÍA ÁLVAREZ, *op. cit.*, p. 521.

⁴¹ AHDZA, Parroquiales, Sig. 155/25.

⁴² Jean SARRAILH, *La España Ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*, Madrid, 1979, p. 655.

⁴³ No obstante el resultado no fue el apetecido, de modo que días después la cofradía se dirigía de nuevo al obispo para representarle "la suma indecencia que causaron los cofrades de paso en la procesión de este año el Jueves Santo por la tarde en no ir cubiertos como hasta aquí, y que con las capas se les causaba mucho estorbo para su gobierno de los expresados pasos", consintiendo su Ilustrísima en que pudiesen llevar "túnica y capillo redondo de color morado y no de blanco, pues no consiente se vista semejante traje mediante la prohibía a los demás penitentes a los cuales en ningún tiempo consentirá la Cofradía" (*Archivo de la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora, Libros de Acuerdos, 1768-1830*, sig. 6).

S
ACCIPE
G
N
SALUTIS
M

En torno a la Cruz y su representación en el arte zamorano

José Ángel RIVERA DE LAS HERAS

Delegado Diocesano para el Patrimonio y la Cultura

Obispado de Zamora



Muga de Sayago. Crucero

“Oh cruz gloriosa del Señor resucitado,
árbol de mi salvación.
De él me nutro,
de él me alegro,
en sus raíces crezco,
en sus ramas me extiendo.
Su rocío me alegra,
su brisa me fecunda,
a su sombra he plantado mi tienda.
En el hambre, alimento;
en la sed, manantial;
en la desnudez, vestido.
Angosto sendero,
mi camino estrecho;
escala de Jacob,
lecho de amor donde nos desposó el Señor.
En el temor, defensa;
en el tropiezo, sostén;
en la victoria, corona;
en la lucha tú eres mi premio.
Árbol de la vida eterna,
pilar del universo,
columna de la tierra,
tu cima roza el cielo,
y el amor de Dios brilla en tus brazos abiertos”

(Hipólito DE ROMA, *Homilía sobre la Pascua*)

LA CRUZ Y LA PASIÓN DE CRISTO

Los textos bíblicos pueden ser interpretados no sólo en su sentido literal, sino también espiritual, y más concretamente en un sentido alegórico, por el cual podemos adquirir una comprensión más profunda de los dichos pronunciados y los hechos acontecidos en el transcurso de la historia de la salvación reconociendo su significación en Cristo. De este modo, en determinados escritos veterotestamentarios es posible percibir un anuncio profético de diversos episodios de la pasión de Jesús. Según Melitón de Sardes, Jesús es “el mismo que fue asesinado en Abel y atado de pies y manos en Isaac, el mismo que peregrinó en Jacob y fue vendido en José, expuesto en Moisés y sacrificado en el cordero, perseguido en David y deshonrado en los profetas”.

Algunos Padres y escritores eclesiásticos han visto en el sacrificio de Isaac una figura de la pasión de Jesús y en Isaac cargado con la leña del holocausto la figura de Jesús cargado con la cruz. Otros textos que hallan su correspondencia con la pasión son, entre otros, el Salmo 21, cuyas palabras iniciales pronunció Jesús moribundo en la cruz; un texto sapiencial (*Sabiduría 2, 12-20*), alusivo a la persecución del justo, y, sobre todo, los “poemas del Siervo de Yahvé”, recogidos en la segunda parte del libro de Isaías, denominado *Deutero-Isaías* o *Libro de la Consolación de Israel*. En el cuarto y último de estos poemas se lee: “Eran nuestros sufrimientos los que llevaba, nuestros dolores los que le pesaban... como un cordero al degüello era llevado” (*Isaías 53, 4. 7*). Jesús mismo, al final de su vida pública, se afirmó en su voluntad de ir a Jerusalén para morir y en tres ocasiones repitió el anuncio de su pasión, muerte y resurrección a sus discípulos. Y después de resucitar les recordó: “Estas son aquellas palabras mías que os hablé cuando todavía estaba con vosotros: Es necesario que se cumpla todo lo que está escrito en la Ley de Moisés, en los Profetas y en los Salmos acerca de mí” (*Lucas 27, 44*).

Los evangelios sinópticos afirman escuetamente que a Jesús lo llevaron para crucificarle (*Mateo 27, 31; Marcos 15, 20; Lucas 23, 26-32*). Y

sólo el relato joánico (*Juan 19, 17*) nos dice que Jesús cargó con la cruz y salió hacia el lugar llamado Calvario (en hebreo, *Gólgota*; en latín, *Calvaria*, es decir, calavera), una roca extramuros de Jerusalén en forma de cráneo, donde se realizaban las ejecuciones y los enterramientos. Orígenes y una tradición judía explican el nombre afirmando que en aquel lugar se había hallado el cráneo de Adán, enterrado allí; San Jerónimo, en cambio, hace derivar el nombre de los cráneos de los que allí habían sido ejecutados. Según la ley judía, las ejecuciones se realizaban fuera del campamento o de la ciudad (*Levítico 24, 23; Números 15, 35; Deuteronomio 17, 5*); también la de Jesús tuvo lugar “fuera de la puerta” (*Hebreos 13, 12*), pero “cerca de la ciudad” (*Juan 19, 20*).



Jerusalén. Basílica del Santo Sepulcro. Capilla del Calvario

Jesús, pues, cargado con su cruz, fue llevado al Calvario por los soldados romanos, junto a otros dos malhechores para ser ejecutados juntamente con él. Era costumbre que los condenados a la crucifixión cargasen ellos mismos con la cruz hasta el lugar del suplicio para servir de severa advertencia a las gentes y para convertirlos en fácil blanco de burlas y de golpes. Pero es más que probable que Jesús sólo llevase a cuestas el madero transversal o *patibulum*, ya que la cruz completa hubiera resultado demasiado pesada.

Dado el debilitamiento que Jesús padecía a causa de los golpes que había recibido previamente, es comprensible que los soldados requiriesen a un transeúnte casual para llevar la cruz. Sólo

los evangelios sinópticos (*Mateo 27, 32; Marcos 15, 21 y Lucas 23, 26*) refieren este hecho histórico y ofrecen la identidad del personaje: Simón de Cirene. Los textos de Mateo y Marcos afirman escuetamente que “le obligaron a llevar la cruz”; el de Lucas añade el motivo: “para que la llevara detrás de Jesús”. Los de Marcos y Lucas coinciden en que Simón “volvía del campo”. Y, finalmente, el de Marcos añade que era “padre de Alejandro y de Rufo”, hermanos presumiblemente conocidos en la comunidad cristiana de Roma, donde el autor redactó su evangelio.

La crucifixión era la pena capital romana reservada a los esclavos y, en las provincias, a los rebeldes. De este modo murió Jesús en el monte Calvario, tras ser condenado por las autoridades y rechazado por el pueblo.



Toro. Iglesia de San Julián. Jesús camino del Calvario

Causa extrañeza que los evangelios canónicos (*Mateo 27, 35; Marcos 15, 24; Lucas 23, 33 y Juan 19, 18*), respecto a un hecho tan importante para el

Cristianismo como es la crucifixión de Jesús, sólo la mencionen con una lacónica frase, sin indicar el modo en que se realizó. Por esta razón, desconocemos datos como el número de clavos que se emplearon, el tipo de cruz y los elementos que la conformaban, si lo clavaron sobre la cruz extendida en el suelo o ya izada previamente, si tenía ceñida o no la corona de espinas, si estaba desnudo o parcialmente cubierto con un paño de pureza, en qué costado fue atravesado por la lanza, etc.

El término griego *stauros*, empleado en los textos evangélicos, puede designar un simple leño y no implica, como el término latino *crux*, el cruzamiento de dos vigas. Pero la tradición, que asegura que Jesús tuvo los brazos extendidos sobre el madero, hizo prevalecer la forma de una cruz compuesta por dos elementos ensamblados, uno vertical (*stipes*, asta) y otro horizontal (*patibulum*, travesaño), de longitudes desiguales (cruz latina). Sabemos que en la antigüedad romana las cruces tenían a veces una cuña en el palo vertical (*sedile*), que pasaba entre los muslos del reo y sostenía el peso de su cuerpo, prolongando así el suplicio con el pretexto de hacerlo menos inhumano. En la iconografía cristiana este banquillo fue reemplazado por un trozo de madera (*suppedaneum*) colocado bajo los pies del crucificado.

Aunque los evangelios canónicos nada dicen acerca de que la cruz con Jesús clavado fuese izada sobre el monte Calvario, hay textos bíblicos que así lo sugieren. El cuarto evangelio afirma que durante la entrevista que Jesús mantuvo con un fariseo y magistrado judío llamado Nicodemo, el Salvador afirmó que “del mismo modo que Moisés levantó la serpiente en el desierto, así tiene que ser levantado el Hijo del hombre” (*Juan 3, 14*), dando a entender que él debía ser alzado en la cruz e introducido de nuevo en la gloria del Padre. Y poco antes de su pasión, después de su entrada triunfal en Jerusalén, anunció su glorificación mediante la muerte diciendo “seré yo quien, una vez que haya sido levantado sobre la tierra, atraeré a todos hacia mí; con esta afirmación, Jesús quiso indicar de qué muerte iba a morir” (*Juan 12, 32-33*).

Por su parte, el *Evangelio de Pedro*, apócrifo, afirma que la cruz fue erguida con el cuerpo de Jesús crucificado. Santa Catalina de Siena, en sus *Medita-*

ciones, se refería a este episodio con las siguientes palabras: “Véis aquí, fieles, al Salvador del mundo clavado en la cruz, y que los soldados no satisfechos de su crueldad, a fuerza de brazos le levantan derecho, y fijan en la tierra. ¡Oh, dulce Jesús, qué tormento recibirías al blandear de la cruz!”. Y el padre jesuita F. Arias, en su tratado sobre la oración mental, añade que las heridas sangrantes de Jesús se abrieron de golpe cuando la cruz levantada cayó brusca-mente en la hendidura de la roca ya preparada.

Así pues, la tradición afirma que, después de haber clavado a Jesús en la cruz extendida en el suelo, los verdugos elevaron el instrumento del suplicio con la fuerza de los brazos y ayudándose con cuerdas hasta hundirlo en el hoyo previamente cavado. Y si, como dicen los textos evangélicos (*Mateo 27, 48; Marcos 15, 36 y Juan 19, 29*), uno de los presentes tomó una esponja empapada en vinagre y sujetándola a una caña ofreció a Jesús de beber, es de suponer que su cuerpo se hallaba a una altura elevada.



Benavente. Iglesia de Santa María la Mayor. Calvario

Respecto al número de clavos que se emplearon en la crucifixión, sabemos que para las manos fueron utilizados, al menos, dos, a tenor de la respuesta de incredulidad de Tomás cuando los discípulos le aseguraban que habían visto al Señor

resucitado: “si no veo en sus manos la señal de los clavos y no meto mi dedo en el agujero de los clavos y no meto mi mano en su costado, no creeré” (*Juan 20, 25*), y de las mostraciones de las huellas de los clavos que Cristo hizo a sus discípulos: “mirad mis manos y mis pies... les mostró las manos y los pies” (*Lucas 24, 39-40*); “les mostró las manos y el costado... acerca aquí tu dedo y mira mis manos” (*Juan 20, 20. 27*). En esta misma línea se mantiene el texto apócrifo correspondiente al Evangelio de Pedro: “sacaron los clavos de las manos de Señor”. Sin embargo, ignoramos si los pies de Jesús fueron fijados a la cruz con uno o dos clavos; en este último caso, la presencia del *suppedaneum* o del elemento para reposar los pies se hace necesaria. Santa Brígida de Suecia, en sus *Revelaciones*, afirma que fue crucificado con cuatro clavos y los pies cruzados. El cardenal Tolet asegura que fue crucificado con cuatro clavos, pues los soldados que se repartieron las vestiduras de Jesús fueron los mismos que le crucificaron. El pintor y tratadista Francisco Pacheco, en su *Arte de la Pintura*, se muestra favorable a la utilización de los cuatro clavos. Juan Molano, en su tratado *De picturis et imaginibus sacris*, deja total libertad a los artistas en este punto.

Otra cuestión de interés es el *titulus* o inscripción colocada en el brazo vertical de la cruz, por encima del travesaño horizontal. Según la costumbre romana, la causa de la condena del reo sentenciado a morir en la cruz se escribía sobre una tablilla que precedía al condenado durante el trayecto hasta el lugar de la ejecución y, una vez crucificado, se fijaba en la cruz, sobre su cabeza. Los evangelios sinópticos (*Mateo 27, 37; Marcos 15, 26 y Lucas 23, 38*) se limitan a decir que por encima de Jesús se puso por escrito la causa de su condena: “Este es Jesús, el Rey de los judíos”. Es el cuarto evangelio el que ofrece más noticias sobre este punto: “Pilato redactó una inscripción y la puso sobre la cruz. Lo escrito era: «Jesús el Nazareno, el Rey de los judíos». Esta inscripción la leyeron muchos judíos, porque el lugar donde había sido crucificado Jesús estaba cerca de la ciudad; y estaba escrita en hebreo, latín y griego. Los sumos sacerdotes de los judíos dijeron a Pilato: «No escribas: ‘El Rey de los judíos’, sino: ‘Éste ha dicho:

Yo soy el Rey de los judíos'». Pilato respondió: «Lo que he escrito, escrito está»" (*Juan 19, 19-22*). Así, pues, el contenido de la tablilla fue motivo de discusión entre Pilato y los sumos sacerdotes judíos, de forma que ni siquiera después de la crucifixión se pusieron de acuerdo ambas partes acerca del misterioso ajusticiado; sin embargo, el procurador romano se mantuvo firme frente a los judíos, a los que replicó con una sentencia lapidaria. En algunas representaciones plásticas del Crucificado la inscripción está redactada en las tres lenguas más habladas en el mundo conocido de entonces, como afirma el evangelio de San Juan; en otras se reduce a su acróstico latino: I[esus] N[azareus] R[ex] I[udaeorum].

Según el evangelio de San Juan, aquel viernes en que Jesús fue crucificado era la Parasceve, día en que los judíos hacían los preparativos de la cena pascual, que debía tener lugar después de la puesta del sol. Para que no quedaran los cuerpos en la cruz el sábado, rogaron a Pilato que les quebraran los huesos de las piernas (*crurifragium*) para acelerar su muerte, y así lo hicieron con los malhechores, "pero al llegar a Jesús, como lo vieron ya muerto, no le quebraron las piernas, sino que uno de los soldados le atravesó el costado con una lanza y al instante salió sangre y agua" (*Juan 19, 33-34*), cumpliéndose así una prescripción ritual referente al cordero pascual: "no le quebraréis hueso alguno" (*Éxodo 12, 46* y *Números 9, 12*), un versículo sálmico referido al justo perseguido: "todos sus huesos guarda, no será quebrantado ni uno solo" (*Salmos 33, 21*), y una profecía: "mirarán... a aquél a quien traspasaron" (*Zacarías 12, 10*) a la que alude el libro del Apocalipsis evocando la gloriosa venida del Mesías: "todo ojo le verá, hasta los que le traspasaron" (*Apocalipsis 1, 7*). Muchos Padres de la Iglesia han visto en el agua el símbolo del Bautismo, en la sangre el de la Eucaristía, y en estos dos sacramentos el signo de la Iglesia, nueva Eva, que nace del costado de Cristo, nuevo Adán. Es el texto apócrifo de las *Actas de Pilato* el que nos ofrece el nombre del lancero que llevó a cabo la transfixión de Jesús: "el soldado Longinos abrió su costado con una lanza", aunque dicho nombre quizás sea la derivación de *longké*, término griego que significa lanza.

Una de las cuestiones iconográficas más discutidas ha sido precisar en cuál de los dos costados fue traspasado Jesús. El tratadista español Juan Interián de Ayala, en su libro *Pictor christianus eruditus*, se muestra partidario de representar la herida a la derecha, ya que San Francisco de Asís fue estigmatizado en el costado derecho por el serafín crucificado. El jesuita Gretser, en su obra *De Sancta Cruce*, dice: "importa poco saber si la herida fue hecha a la derecha o a la izquierda con tal de que se venera la herida".

Además de ser aquel primer viernes santo el día de la Parasceve o de la preparación para la celebración de la pascua judía, las prescripciones veterotestamentarias contenidas en el código deuteronomico prohibían que el cadáver de Jesús pasase la noche colgado del madero y obligaban a enterrarlo el mismo día (*Deuteronomio 21, 22-23*), de modo que, al atardecer, Jesús fue desclavado de la cruz y enterrado apresuradamente.

Los evangelios canónicos (*Mateo 27, 57-58*; *Marcos 15, 42-46*; *Lucas 23, 50-53* y *Juan 19, 38-40*) nos dicen que José, un hombre rico, bueno y justo; oriundo de Arimatea, ciudad de Judea situada al este de Jaffa, que en el Antiguo Testamento se denomina Ramatayim; discípulo de Jesús, pero secretamente por miedo a los judíos, y miembro respetable del Sanedrín, aunque no había asentido al consejo y proceder de los demás componentes de dicho consejo, tuvo la valentía de acudir al procurador romano y pedirle autorización para retirar el cuerpo de Jesús. Pilato se la concedió, no sin antes confirmar por medio del centurión que Jesús ya había muerto, según precisa el evangelio de San Marcos.

El cuarto evangelio añade que a la tarea de descender a Jesús de la cruz acudió también Nicodemo, fariseo y magistrado judío, que consideraba a Jesús como un maestro venido de Dios por las obras que realizaba y había conversado con él una noche acerca del nuevo nacimiento y la finalidad salvífica de su ministerio mesiánico.

Ni los evangelios canónicos ni los textos apócrifos nos ofrecen detalles acerca del procedimiento seguido para desclavar y bajar a Jesús de la cruz. Fueron las *Meditaciones* del Pseudo Buenaventura y las escenificaciones que del episodio

se hacían en las iglesias desde fines de la Edad Media las que contribuyeron a determinar el modo de realizar el descendimiento y a fijar su iconografía.

LA RELIQUIA DE LA CRUZ



Jerusalén. Basílica del Santo Sepulcro.
Cripta de Santa Elena

El hallazgo o *inventio* de la cruz de Cristo está atestiguado por escritos de los siglos IV y V pertenecientes a Gelasio de Cesarea, Alejandro de Chipre, Sócrates Escolástico, Rufino, Teodoreto, Ambrosio de Milán, Juan Crisóstomo, Paulino de Nola, etc. Según sus testimonios, mientras se realizaban los trabajos de desmantelamiento del templo consagrado a Venus, fueron halladas tres cruces y el *titulus*. Teodoreto de Ciro afirma que una mujer enferma, al ser recostada sobre la cruz del Redentor, se restableció, verificando de este modo la identidad de la cruz de Cristo.

La *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, en el siglo XIII, abunda en detalles legendarios, afirmando que un tal Judas cavó hasta encontrar las cruces de Cristo y de los malhechores crucificados con él, las colocó junto a los pies de Santa Elena, y para saber con certeza cuál de ellas correspondía a la del Salvador, hizo detener un cortejo fúnebre y acercó el cadáver, que resucitó al tocar el leño santo.

Al parecer, siguiendo el principio de *pars pro toto*, Santa Elena decidió fragmentar la cruz, enviando un trozo de ella a su hijo, otro a Roma y otro quedó en Jerusalén. Según la tradición, hacia

el año 448, un *staurophylax* o encargado de custodiar la reliquia en la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén llamado Toribio, al regresar a su patria para ser consagrado obispo de Astorga, portó un fragmento de la cruz, que hoy se conserva en el monasterio cántabro de Santo Toribio de Liébana, considerado el mayor de todos los conservados. También se custodian grandes fragmentos en las basílicas romanas de San Pedro del Vaticano y Santa Cruz de Jerusalén.

La fragmentación y repartición de reliquias del leño santo están atestiguadas por San Cirilo de Jerusalén (siglo IV), quien en sus *Catequesis* a los iluminados afirma: “todo el orbe ya está repleto de las partecitas hechas de ese leño de la cruz” (IV, 10); “testigo es también el santo madero de la cruz, que aun se ve en nuestros días y que ya llena casi todo el orbe por aquellos que, impelidos por la fe, cogen trozos de él” (X, 19), y “el madero de la cruz que ha sido distribuido en partículas por todo el mundo” (XIII, 4).

Por su parte, en la narración de su peregrinación, la monja hispana Egeria (hacia 383) describe de este modo la ceremonia de la veneración de la cruz el día de Viernes Santo en la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén y el comportamiento de los fieles en su deseo de adquirir reliquias de la cruz: “Traen entonces el relicario de plata dorada que contiene el leño de la cruz; abren el relicario, lo sacan y ponen sobre la mesa el leño de la cruz y el título. Una vez colocado sobre la mesa, el obispo, sentado, agarra con sus manos los extremos de leño santo. Los diáconos, en pie, alrededor, hacen la guardia, porque acostumbra venir toda la gente, uno por uno, fieles y catecúmenos. Se inclinan ante la mesa, besan el leño santo y van pasando. Cuentan que una vez, no sé cuándo, alguien de un mordisco se llevó un poquito del santo leño; por eso ahora los diáconos se ponen alrededor y lo guardan cuidadosamente para que eso no vuelva a ocurrir. El pueblo va pasando uno por uno, hacen la reverencia y tocan la cruz y el título, primero con la frente y luego con los ojos; la besan al retirarse; pero nadie alarga la mano para tocarla” (XXXVII, 1-3).

El Itinerario de Antonio de Piacenza (hacia 570) nos ofrece noticias de la ubicación de la cruz y de su adoración por parte de los fieles: “Dentro de la

basílica de Constantino hay cincuenta pasos desde el Gólgota hasta el sitio donde fue hallada la cruz, no lejos del sepulcro y del Gólgota. En el atrio de la basílica hay un aposento donde está expuesta la cruz. Allí nos postramos y la besamos. Vi, tuve en mis manos y besé el rótulo que fue escrito en lo alto de la cruz: 'Este es el rey de los judíos'. La cruz es de madera de nogal" (20).

De la celebración de la *inventio* de la santa cruz en la basílica jerosolimitana también se hace eco el relato de Teodosio (siglo vi): "La invención de la cruz se celebra el catorce de septiembre, fecha en que la encontró santa Elena, la madre de Constantino. Durante siete días se dicen misas en el sepulcro del Señor y se muestra la cruz" (31).

LA CRUZ Y LA LITURGIA CATÓLICA



Fuentespreadas. Iglesia de San Cristóbal. Grafito

El signo o la señal de la cruz está muy vinculado a la liturgia de la iglesia católica. En primer lugar, de modo particular, en los sacramentos de la iniciación cristiana. En el rito bautismal de acogida, el bautizando es signado en la frente con la señal de la cruz por el ministro celebrante, los padres y, facultativamente, por los padrinos. En el caso de la iniciación cristiana de adultos, los catecúmenos son signados con la señal de la cruz en la frente y los sentidos.

En la celebración de la Confirmación, durante la crismación, el obispo, con el dedo pulgar de su mano derecha impregnado en el santo crisma, unge la frente del confirmando haciendo la señal de la cruz.

En la liturgia romana de la Eucaristía, el sacerdote y toda la asamblea hacen la señal de la cruz al inicio de la celebración eucarística.

Durante la liturgia de la Palabra, el obispo bendice a un presbítero concelebrante o a un diácono con la señal de la cruz antes de que proclame el Evangelio; si el celebrante principal es presbítero, bendice al diácono.

El ministro que proclama el Evangelio traza la señal de la cruz con el dedo pulgar sobre el Evangelionario y todos, ministros y fieles, hacen la triple señal de la cruz sobre la frente, la boca y el pecho al iniciar su proclamación.

Durante la epiclesis de la liturgia eucarística, la Iglesia implora la fuerza del Espíritu Santo y el sacerdote hace la señal de la cruz sobre los dones del pan y el vino para que sean consagrados, convirtiéndose en el cuerpo y la sangre de Cristo.

Finalmente, en el rito conclusivo, el obispo bendice al pueblo haciendo sobre él la triple señal de la cruz, o el presbítero con una sola.

En el sacramento de la Penitencia, mientras se pronuncian las palabras de la absolución, el sacerdote hace la señal de la cruz sobre la cabeza del penitente.

Y en el sacramento del Matrimonio, tras el mutuo consentimiento de los esposos, el celebrante bendice los anillos y las arras haciendo sobre ellos la señal de la cruz, o bendice la acción de los esposos cuando estos se colocan los anillos en el dedo anular de la mano derecha, según el formulario elegido.

Por otra parte, el ritual de la dedicación de una iglesia también prevé que el obispo bendiga con la señal de la cruz la primera piedra de un nuevo templo y que unja los muros de la iglesia signando con el santo crisma las doce o cuatro cruces adecuadamente distribuidas.

Finalmente, la señal de la cruz es, según una antigua tradición de la Iglesia, uno de los principales gestos que se emplean en las bendiciones a personas, construcciones, actividades de los cristianos, y

objetos que se destinan al uso litúrgico o a las prácticas de devoción, conforme al *Bendicional*, que también describe el rito de bendición de una cruz.

En la celebración del triduo pascual, la segunda parte de la acción litúrgica del Viernes Santo en la Pasión del Señor está dedicada a la solemne adoración de la cruz –ceremonia que se originó en Jerusalén en torno a la reliquia del santo leño venerado este día junto al monte Calvario–, que se besa o ante la cual se hace una genuflexión, tras ser presentada ante el pueblo con la traducción a la lengua vernácula de las siguientes expresiones: “Ecce lignum crucis, in quo salus mundi pependit. Venite adoremus”, y mientras se entonan cantos como el célebre himno *Crux fidelis*, de Venancio Fortunato. Por su parte, en la celebración de la Vigilia Pascual, durante el lucernario, el sacerdote bendice el fuego con la señal de la cruz y con un punzón graba la cruz, las letras alfa y omega y los números del año en curso en el cirio pascual.

Y el día 14 de septiembre –en América Latina, el día 3 de mayo– se celebra la fiesta de la Exaltación de la Santa Cruz, que va unida a la dedicación de dos basílicas constantinianas: la del Gólgota, y la de la Resurrección, que tuvo lugar el 13 de septiembre del año 335, y al día siguiente fue expuesta a la veneración de los fieles la reliquia de la cruz. El bello prefacio de la liturgia de este día alude a la victoria de la cruz gloriosa: “Porque has puesto la salvación del género humano en el árbol de la cruz, para que donde tuvo origen la muerte, de allí resurgiera la vida, y el que venció en un árbol, fuera en un árbol vencido, por Cristo, Señor nuestro”.

Aunque la tradición afirmaba que la cruz fue hallada por Santa Elena el 14 de septiembre del año 325, antes de la renovación del calendario litúrgico propiciada por el Concilio Vaticano II el día 3 de mayo se celebraba la Invención de la Santa Cruz, y el día 14 de septiembre se conmemoraba la restitución de la cruz a Jerusalén recobrada de los persas por el emperador Heraclio el 3 de mayo del año 630.

LA REPRESENTACIÓN DE LA CRUZ

“Entre las sagradas imágenes, ocupa el primer lugar «la representación de la valiosa y vivificante cruz», ya que es el símbolo de todo el Misterio pascual. Para el pueblo cristiano ninguna otra imagen es más querida, ninguna más antigua. La santa cruz representa la pasión de Cristo y su triunfo sobre la muerte, y también, como enseñaron los santos padres, anuncia su segunda y gloriosa venida”. De este modo tan preciso se expresa el *Bendicional* acerca de la representación de la cruz como símbolo del cristianismo por excelencia, pues en ella Cristo realizó el misterio de la salvación de los hombres.



Flechas. Iglesia de la Asunción. Cruz de Ánimas

La cruz es lugar de tortura y de ignominia (cf. *Deuteronomio* 21, 23 y *Gálatas* 3, 13), pero también es para un cristiano símbolo de triunfo, de salvación y de vida (cf. *1 Corintios* 1, 18-23 y *Gálatas* 6, 14). Durante los primeros siglos, sin embargo, existieron graves dificultades para que recibiera culto o fuese representada plásticamente: la necesaria ocultación de signos evidentes que revelasen la fe profesada en tiempos de persecución y la repugnancia que inspiraba la veneración de lo que había sido un instrumento de suplicio.

Fue en el siglo IV cuando la cruz se convirtió paulatinamente en símbolo de la salvación, sobre todo a partir del sueño de Constantino (312) que precedió a su victoria en el puente Milvio, y del hallazgo (325) de la verdadera cruz de Cristo en Jerusalén por Santa Elena, madre del citado emperador, en tiempos del obispo Macario.

En los sarcófagos paleocristianos, la cruz aparece frecuentemente en el centro, enmarcada por una guirnalda, como representación simbólica de la victoria de Cristo, o Cristo mismo la porta sobre sus hombros, cual cetro triunfal. También formó parte de la representación de la *hetimasía* o “trono vacío”, siguiendo las visiones contenidas en los libros de Ezequiel y del Apocalipsis, cuyos ejemplos más destacados son los del arco triunfal de la basílica de Santa María la Mayor de Roma y del Baptisterio de los ortodoxos de Rávena. Más tarde, a mediados del siglo V, se comenzó a representar a Cristo crucificado, tal y como lo vemos en uno de los relieves de las puertas de la basílica romana de Santa Sabina y en un cofre de marfil procedente del Norte de Italia y conservado actualmente en el Museo Británico de Londres, consideradas las primeras representaciones del Crucificado en la historia del arte cristiano. A partir de entonces, la figura de Cristo crucificado constituiría el tema principal de la iconografía cristiana.

La cruz como insignia litúrgica aparece por primera vez en el ceremonial de las procesiones estacionales en la ciudad de Roma. La cruz procesional podía descomponerse en dos partes, el asta y la cruz; esta última, acoplándola a un soporte, se colocaba sobre la mesa del altar. De este modo, la cruz procesional pasó a ser la cruz del altar, y ésta sirvió para ambas funciones hasta finales de la

Edad Media, por lo que es fácil encontrar cruces de altar convertidas en cruces procesionales.

La cruz de altar se colocaba entre dos candeleros, como refiere Guillermo Durando explicando su simbolismo: “La cruz debe estar colocada también sobre el altar, y se le coloca encima de un solo soporte para que se le rinda nuevamente el homenaje, ya que Simón de Cirene llevó la cruz después de haberla quitado de encima de los hombros de Cristo. La cruz sobre el altar, está en medio de los dos candelabros, porque Cristo en su Iglesia es el mediador entre los dos pueblos. Pues Él es la piedra angular, el que de dos cosas ha hecho una y al cual llegaron los pastores de Judea y los Magos de Oriente”.

Respecto a la riqueza ornamental de las cruces de altar en época medieval, resultan expresivas las palabras del abad Suger: “convocamos a los más experimentados artífices, procedentes de diversas partes; éstos realizarían con labor diligente y paciente, la venerable cruz, en su reverso, gracias a la admirable belleza de aquellas gemas, y en su parte frontal, es decir, a la vista del sacerdote que oficia el sacrificio, mostrarían la imagen digna de admiración del Salvador, tal como se nos ofrece su frente en la cruz, hasta hoy en día, en recuerdo de su Pasión”.

Siguiendo una costumbre secular, explícitamente obligatoria en el *Misal Romano* de San Pío V, la normativa actual prescribe la presencia de la cruz con la imagen de Cristo crucificado –ya sea una cruz procesional, ya una cruz de altar, pero única en el espacio del presbiterio– sobre el altar o cerca del mismo, bien visible para la asamblea congregada, ya que en él se hace presente el sacrificio de la cruz bajo los signos sacramentales. También se colocan sobre el altar o alrededor de él los candeleros, expresión de veneración o de celebración festiva. Ambos objetos, cruz y candeleros, pueden ser llevados por el cruciferario y los ceroferarios en la procesión de entrada, al comenzar la celebración eucarística.

La cruz procesional, también denominada cruz parroquial o guión, es la que abre la marcha en las procesiones, simbolizando a la vez que Cristo guía a sus fieles y que éstos deben ir tras la cruz de Cristo. Acerca de su simbolismo merecen recordarse

las expresiones contenidas en el sínodo segoviano de 1325: "E en nuestra iglesia llevan delante la cruz, a significar que la preicaçion deve seguir el Cruçifixo, lievan dos çirios delante a significar que el predicador deve saber el viejo e el nuevo Testamento, e va uno delante que lieva el inçienso, e significa sant Johan Baptista que fue enbiado ante Jesuchristo".

Al parecer, la costumbre de encabezar la procesión se remonta al siglo IV, que fue convertida en norma en la centuria siguiente. A menudo era portada por un diácono o un clérigo inferior al que se denominaba *staurophorus* o, en Roma, *dracconarius*. Las primeras cruces procesionales no se insertaban en asta o cañón alguno, sino que se llevaban a mano, tal como aparece en algunas representaciones. Los ejemplares más antiguos datan del siglo VIII.

Este objeto litúrgico destaca, sobre todo, por la riqueza iconográfica y decorativa que presenta, ya que los artistas lo han apreciado siempre como un instrumento privilegiado para mostrar su capacidad en cuanto a composición y colocación de figuras y adornos numerosos y diversos. Las cruces procesionales constan generalmente de la cruz propiamente dicha; castillete –si su labor es de mazonería– o macolla –si presenta forma esférica o de "manzana"–, y vara o cañón. El perfil o forma de la cruz varía según la época y el estilo (arborescente, trebolada, flordelisada, etc). En el anverso va siempre la figura del Crucificado, de bulto redondo, y en el reverso la representación de uno de los misterios de Cristo o de la Virgen o la figura del santo titular de la iglesia a la que pertenece. Entre las representaciones que adornan los travesaños se repiten con frecuencia las figuras de la Virgen y San Juan o bien de los dos malhechores, en los espacios intermedios de los brazos horizontales; y en los extremos de ambos brazos los cuatro evangelistas y/o el Tetramorfos, el Pelicano ofreciendo la sangre a sus polluelos, Adán saliendo del sepulcro, ángeles turiferarios, etc. Finalmente, la intersección de ambos brazos, por el anverso, también suele presentar diversos motivos, como la Verónica con la Santa Faz, un "lejos de Jerusalén", el Sol y la Luna, etc. Las macollas tienen frecuentemente representaciones más variadas: episodios de la infancia o la

pasión de Cristo o de la vida de la Virgen María, apóstolados, doctores de la Iglesia, figuras de santos, alegorías de las virtudes, etc.

La mayoría están realizadas en plata, a veces con decoración de esmaltes y pedrería, aunque también abundan las realizadas en bronce o cobre, especialmente en las iglesias rurales correspondientes a zonas secularmente deprimidas.

Antiguamente, para realzar las cruces procesionales y también para manifestar el tiempo litúrgico o la acción litúrgica que se celebraba, se colgaban del vástago mangas de tela de diversos colores, a veces muy ampulosas y de gran riqueza ornamental.

La cruz procesional viene a ser como la enseña de un templo o de una parroquia. Por su tamaño y suntuosidad se medía la riqueza de la iglesia a la que pertenecía, la cual podía haberse empeñado durante años intentando satisfacer su importe. La valoración artística y la estima afectiva que por ella se tenía quedan demostradas en las minuciosas descripciones que de muchas de ellas se hacían en los inventarios parroquiales. No obstante, muchas han desaparecido en tiempos pasados, especialmente durante la Guerra de la Independencia, momento en el que algunas fueron incautadas o robadas y otras hubieron de ser ofrecidas para hacer frente al pago del tributo impuesto por el invasor francés.

El uso de la cruz alzada en las procesiones y comitivas tuvo sus propias normas, unas de carácter oficial y otras nacidas de la tradición y la costumbre. Con ella se acudía a las procesiones, a los entierros, a la distribución del Viático, a la recepción de dignatarios eclesiásticos, etc. A este respecto merecen ser reproducidas las constituciones del sínodo zamorano de 1584: "a los curas, beneficiados, y capellanes deste nuestro Obispado, que adonde ay costumbre de acompañar la cruz en las procesiones y entierros, la acompañen, yendo y viniendo con ella... quando alguna procession general se hiziere de las Letanias, o Domingo de Ramos, o Corpus Christi, o bullas de jubileos, o que se hazen por voto publico, o por alguna necesidad... siendo llamados de nuestra parte, o de nuestra sancta Iglesia Cathedral, o de la Iglesia principal del lugar adonde se hiziere la procession vengan con sus cruces, y

con effecto la acompañen procediendo por la orden de sus antigüedades, como esta dispuesto". Por otra parte, su función actual queda bien descrita en estas ajustadas palabras del profesor Alonso Ponga: "encabeza los cultos solemnes de la comunidad, se persona como embajadora en las vecinas, preside las oraciones públicas, y acompaña al hombre a su última morada".

Juan de Arfe, en el libro IV, título II, de su obra *De varia commensvracion para la escvptvra y architectura*, editado en Sevilla en 1585, llama cruz portátil a la cruz de altar porque "las sacan los sacerdotes en las manos y las ponen sobre el altar para oficiar la Missa... estas Cruces suelen hazerse mas generalmente de balaustres; pero fuera de esto les pueden dar diversos cortes, los quales quedaran a eleccion del artifice. Las basas de los pies se hazen de figura oval, o con algunos cortes que no hinchan circulo fino que se estiendan mas a los lados que frontero". Respecto a las cruces procesionales afirma: "El papa Agapeto en el año de quinientos y treynta y ocho, ordeno que se anduviesse procession antes de la missa del día, y desde este tiempo se començaron a hazer las Cruces de plata... Estas Cruces se hazen en diversos modos, porque vnos las hazen de chapas cizeladas y clavadas sobre madera, y esta es obra muy fragil, otros las hazen con vn cimazo que guarnece toda la orilla de cada braço, y en los cabos les ponen remates diversos y cosas gitadas, esta es obra mas capaz y firme mayormente si va ornada con figuras y buena talla, y otros las hazen con los braços enteros, soldados cada vno por si o clavados con vnos cañones por la parte de fuera. Esto es quando se hazen las superficies de la Cruz que no sean planas, sino que vayan prosiguiendo torcidamente, y con sus remates fuertes, por que como an de andar en processiones, y en poder de algunos que sin respecto las arriman a las paredes de los templos, perescen presto quando tienen los extremos flacos. El pie o mançana suele hazerse redondo quando es obra ligera, pero para yr adornada à de ser compuesta en forma quadrada o hexagona, con sus ornatos de architectura en la proporcion de la orden que en ellas se siguiere".

LA CRUZ Y EL ARTE ZAMORANO



El Campillo. Iglesia de San Pedro de la Nave. Relieve

Las primeras representaciones de la cruz en el arte zamorano corresponden a la época altomedieval. De mediados del siglo VII son las tres cruces griegas, visigóticas, elaboradas en finas láminas de oro a martillo y lima, pertenecientes al denominado "Tesorillo de Villafáfila". Fueron realizadas para ser colgadas, aunque se ignora su destino, probablemente una corona de altar. De su rudimentaria factura se deduce su posible pertenencia a un taller local. Halladas en 1921, se conservan hoy en el *Museo de Zamora*.

De la segunda mitad del siglo VII son también los relieves visigóticos labrados a bisel en el exterior y el interior de la iglesia de San Pedro de la Nave de la localidad de El Campillo. En los capiteles y frisos decorativos, enmarcadas por roleos o círculos lisos o sogueados, aparecen cruces griegas y patadas, con botones en el centro y en los brazos y escotaduras en los remates de cada uno de ellos, semejando las llamadas "cruces de Malta". De idéntico diseño, aunque muy erosionada, es la que se conserva en un sillar ubicado en el ángulo noroccidental de la torre de la iglesia de Santa María de Tábara.

Mozárabe, del siglo X, es la lápida sepulcral conservada junto a la portada meridional de la citada iglesia tabarense, y que fue reutilizada en su re-

verso para redactar el epígrafe de la *consecratio* del templo por el obispo Roberto en 1137. Labrada en mármol, presenta hacia el interior del edificio una cruz griega, con vástago o asta, semejando una cruz procesional. La intersección de los brazos está decorada con círculos concéntricos y botón central, y sus remates con sencillas y finas labores geométricas. Del travesaño horizontal penden las letras alfa y omega, esta última en posición invertida.

Posterior, posiblemente del siglo XI, es también la lápida sepulcral hallada en 1988 en la iglesia arqiprestal de San Pedro y San Ildefonso de Zamora. Labrada en mármol, posee un báculo esculpido en relieve y a su derecha una cruz procesional griega, en relieve inciso, con la intersección circular, los brazos rectos y sus extremos ensanchados. Del travesaño horizontal penden las letras alfa y omega, esta última invertida y situada –caso extraño– en el lado izquierdo.



Zamora. Iglesia de San Claudio de Olivares. *Agnus Dei*

De los años finales del siglo XII son dos relieves que representan a Cristo (en su doble simbolismo: redentor sufriente –cordero sacrificado– y soberano victorioso –acompañado por la cruz gloriosa–) como cordero apocalíptico, de pie, sosteniendo con una pata delantera la cruz, uno en el arco de ingreso de la portada septentrional de la iglesia de San Claudio, de Zamora, y otro en el tímpano de la portada septentrional de la iglesia de Santa María la Mayor, de Benavente, en este último caso inscrito en un clipeo y rodeado por ángeles turiferarios. A la centuria siguiente corresponde la clave de bóveda del pórtico de la Majestad de la Colegiata de Toro, con idéntico motivo iconográfico, al que se añade una banderola en el lábaro.



Zamora. Iglesia del Sepulcro. Estela discoidea

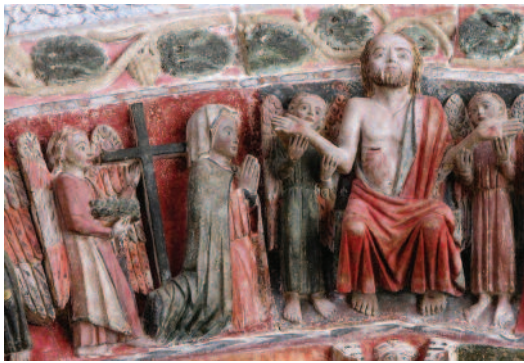
Otras representaciones pétreas de la cruz patada se hallan contenidas en diversas estelas discoideas, de origen funerario, conservadas en las iglesias del Santo Sepulcro de Zamora y de Toro, en la colección museográfica de Santa María de Tábara, en el ex-convento de San Francisco de Zamora y en el remate de la espadaña situada junto a la iglesia de San Pedro de la Nave. De origen funerario, están datadas en torno a 1200, y constituyen una sencilla manifestación artística de la época. Similar a las mencionadas existe otro relieve con cruz patada inscrita en un círculo, en un sillar encastrado en el exterior del muro meridional de la nave de la iglesia de San Cipriano de la ciudad de Zamora.

De la primera mitad del siglo XIII destaca otra clave ochavada de bóveda correspondiente al último tramo de la nave meridional de la Colegiata de Toro, que representa a dos ángeles sosteniendo la cruz victoriosa sobre un motivo vegetal. Y en el mismo tramo, en el muro sur, un sillar con una cruz griega, patada, inscrita circularmente y rodeada por decoración vegetal; el relieve está invertido, como indica la anilla del brazo vertical de la que pendería la cruz. Resulta interesante advertir que en la franja superior de la portada occidental o de la Majestad está representado, en el tema del Jui-

cio Final, un ángel portando la cruz a la derecha de Cristo Juez, como era habitual en la época; y que el mismo edificio conserva en las columnas de los pilares diversas cruces pintadas, correspondientes a la consagración del templo.

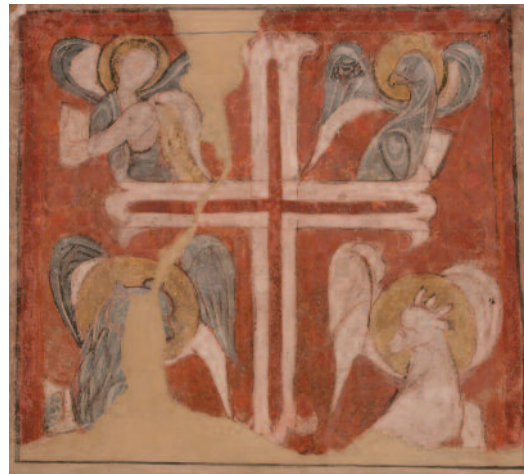


Toro. Colegiata de Santa María la Mayor. Clave de bóveda



Toro. Colegiata de Santa María la Mayor. Pórtico de la Majestad

Cronológicamente algo anteriores son las cruces pintadas al temple en los muros interiores de la iglesia zamorana del Espíritu Santo, y que pueden ser las de su consagración, realizada en 1211. Una en el testero de la capilla mayor, que representa una cruz de extremos flordelisados con las figuras del Tetramorfos. Otra en el muro septentrional de la nave, que efigia una cruz latina enmarcada por un rombo y rodeada por flores de lis. Y otra en el muro occidental, con una cruz rodeada por dos ángeles y dos figuras nimbadas que parecen portar filacterias.



Zamora. Iglesia del Espíritu Santo. Detalle de pintura mural

Del siglo XIV parece ser la célebre *Cruz de Carne*, venerada como reliquia en la Catedral de Zamora desde 1835. Según una tradición local, fue entregada por un ángel a un monje benedictino llamado Ruperto o Roberto mientras se hallaba junto a un olivo de la huerta de la iglesia zamorana de San Miguel del Burgo suplicando el cese de la llamada *Peste Negra*, diciéndole "Accipe signum salutis".



Zamora. S. I. Catedral. Cruz de Carne

Se trata de una cruz potenziada, de 48 x 48 mm., confeccionada en su aspecto exterior con lienzo de lino, con manchas policromas, y una pequeña porción de cera verdosa en la intersección de sus bra-

zos. Rojas Villandrando la describe minuciosamente y explica su origen de este modo: "El Convento de San Benito de Zamora que es extra muros, entre otras cosas notables que tiene, es vna singular de grande admiración, y estima que es vna Cruz de carne, del tamaño de vna hostia pequeña con que se celebra, y de grueso como de medio dedo menique y los braços de cada vna de las quatro partes, son iguales: está la carne cecinada, el color leonado, embuelta y cosida en vn liencezico antiguo, passado por algunas partes (al parecer) de sangre. Es tradición que siendo este conuento priorato de Francia, y estando donde era la parroquia de Sant Miguel intra muros vn Monge Benito llamado Fray Roberto gran sieruo de Dios se puso en oración cabe vn oliuo de la huerta, y allí le embió el cielo estas prendas, de la gloria que la tenía aparejada, y cayó delante".

Lamentablemente perdida es la cruz que formaba parte del conjunto de figuras y grupos escultóricos que realizara el escultor flamenco Gil de Ronza en torno a 1525, para la capilla funeraria promovida por el deán Diego Vázquez de Cepeda en el Convento de San Francisco de la ciudad de Zamora. Debía de ir colocada sobre el grupo del Juicio Final, junto a la bóveda, de la forma en que aparece redactada en el testamento del deán: "se a de poner una cruz + grande, casi como en la que se crucificó Jesuchristo, toda dorada y con sus perlas preçiosas, y donde tuvo los clabos de las manos y de los pies an de ser las piedras preçiosas más grandes, pintadas de color muy ençendida de colorado vino, y a destar fechos algunos agujeros en las claves de la bóveda de la capilla por donde salgan algunas cadenettas que tengan la dicha cruz + y estén algunas letras alderredor o en la bóveda escritas que digan *hoc signum crucis erit in celo cum Dominus iuditium divenerit; excepto la dicha cruz +*".

Del siglo xvii son las denominadas "cruces de celda", con la representación pictórica del Crucificado, agónico, en el anverso de la madera. En Zamora se conservan diversos ejemplares, entre los que destacan los firmados por Josefa Sánchez, en el Monasterio de Santa María la Real de las Dueñas Dominicas de Zamora y en la parroquial de Brandilanes.



Toro. Iglesia de la Santísima Trinidad. Retablo mayor

Del siglo xviii son las cruces de Morales de Toro, procedente del humilladero de la localidad, elaborada con madera dorada y espejos, y de la ermita de la Cruz de Venialbo, que contiene en sus brazos los instrumentos de la pasión de Cristo. Torpemente ejecutadas, merecen consideración por ser una muestra de la devoción popular a la cruz del Señor.

De los siglos xix y xx existen numerosas cruces misionales colocadas en portadas, atrios e interiores de iglesias, en recuerdo de las misiones populares realizadas por diversas órdenes y congregaciones religiosas. Más o menos elaboradas, pero siempre artesanales, resultan de interés desde el punto de vista histórico y pastoral.

Mencionamos también la Santa Cruz que abre la procesión de la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora en la tarde del Jueves Santo, y se conserva en el *Museo de Semana Santa* de la capital. Fue diseñada en estilo neogótico por José Fernández Lebrón, tallada en madera de haya por Julio Gómez Sismo y estrenada en 1918.

Al margen de la iconografía de la Pasión, incluida la imagen del Crucificado, cuyos ejemplos en el arte zamorano conformarían una relación tan numerosa que rebasaría los límites de esta colaboración, podemos recordar el tema de la Trinidad, en la que la figura del Hijo aparece en la Gloria sentado como Señor a la diestra del Padre, sosteniendo la cruz alzada como símbolo de su victoria pascual. Cabe mencionar aquí los altorrelieves de los retablos mayores de las iglesias de la Trinidad, de Toro (1700), y de San Torcuato, en Zamora

(1712), ambos realizados por el escultor toresano Antonio Tomé.

Y también las representaciones del Niño Jesús, en varios de sus modelos o tipos iconográficos: el Niño Jesús de Pasión, que con semblante triste y lastimero porta en su mano la cruz, junto con otros *arma Christi*, como un trágico juguete que evoca su muerte futura; el Niño Jesús triunfante, que sujeta la cruz como símbolo de su victoria pas-cual, y el Niño Jesús soberano, que sostiene en su mano el orbe rematado en cruz. De estos hay in-contables ejemplos, mayoritariamente en las clau-suras femeninas.



Pobladura de Aliste. Iglesia de la Asunción.
Cruz procesional

En el campo de la orfebrería se deben mencio-nar tres obras destacadas del siglo xvi: la cruz de altar de plata sobredorada y cristal de roca, ex-puesta en el *Museo Catedralicio*; y la cruz-relicario

de San Ildefonso, y la cruz-relicario que alberga el anillo de San Atilano, realizada por el célebre pla-tero Antonio Rodríguez en el último tercio de esta centuria, ambas expuestas en la colección museo-gráfica de la iglesia arciprestal de San Pedro y San Ildefonso, de Zamora.

Numerosas son las cruces procesionales de plata conservadas en la provincia de Zamora. Espectacu-lares por sus dimensiones y por el refinamiento de su factura son algunas del siglo xvi, época dorada de la orfebrería zamorana, como las de Molacillos (Diego de Medina, poco antes de 1500), San Pedro y San Ildefonso de Zamora (autor desconocido, pri-mer cuarto del siglo), Fariza (Sebastián de Medina, hacia 1530), San Cipriano de Zamora (Antonio de Burgos, 1527), Arquillos (Antonio de Burgos, hacia 1544), Pereruela (Alonso Vélez de Valdivieso, hacia 1560), San Esteban de Pinilla de Toro (Juan Fernández, década de 1560), Pobladura de Aliste (Antonio Rodríguez, 1578), Gáname (Pedro Bello, 1591) y Villadepera (Juan de Alvear, fines de siglo), entre otras. La riqueza iconográfica y la calidad de los guiones descenderían hasta encontrarnos, ya en el siglo xviii, con obra tan notable como la cruz de San Vicente de Zamora, labrada en su mayor parte por el prestigioso platero Manuel Flores y Herrera en 1745.

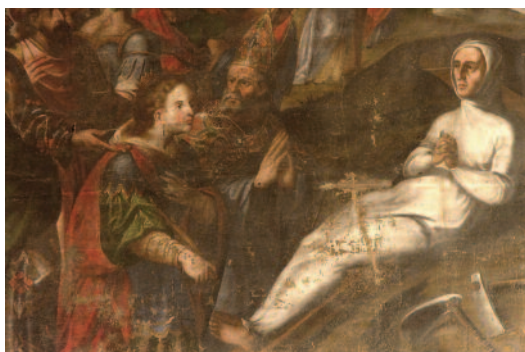
En cuanto a las cruces de altar de plata, su nú-mero es muy reducido, todas ellas son del siglo xviii, y proceden de talleres salmantinos.

Respecto a la metalistería, destaca la cruz de aplique procedente de Sanzoles, en cobre esmal-tado con la técnica de excavado o *champlevé*, y ela-borada posiblemente en un taller lemosino en el primer cuarto del siglo xiii; la cruz procesional de Cuelgamures, también del siglo xiii; la de Bermillo de Sayago, del siglo xv, y las de San Pedro de la Nave, Prado de Villalpando y Villardiegua de la Ri-bera, correspondientes a un modelo seriado y muy difundido por un taller leonés en el último período gótico, caracterizado por la sección cilíndrica de los brazos y el empleo de esmaltes en la manzana.



Toro. Iglesia de Santo Tomás Cantuariense. Invención de la Santa Cruz

Finalmente, en el campo pictórico conservamos dos obras narrativas que plasman en abigarradas e histriónicas composiciones el hecho de la invención de la santa cruz. La más antigua es un óleo sobre tabla conservado en la calle derecha del banco del retablo de la Virgen de la Leche, de la iglesia toresana de Santo Tomás Cantuariense, pintado por Luis del Castillo en torno a 1540. Algunos de los personajes representados en la composición copian el cartón de *La muerte de Ananías*, perteneciente a la serie que pintó Rafael por encargo del papa León X.



Zamora. Iglesia de San Frontis. Invención de la Santa Cruz

La otra es un lienzo de grandes dimensiones conservado en la iglesia parroquial de San Frontis, en Zamora, pintado por Andrés García para la desaparecida ermita de la Cruz, cuya cofradía le abonaba el encargo en 1676. En la primera de ellas, si-

guiendo el testimonio de Teodoreto de Ciro y la narración de la *Leyenda Dorada*, aparece Santa Elena con la cruz, el fosor Judas y un hombre tullido en ademán de levantarse restablecido por su contacto con la cruz. En la segunda, es una persona amortajada la que resucita, en presencia de la emperatriz Santa Elena y de San Macario, obispo de Jerusalén.



San Román del Valle. Cruz y santuario de la virgen del valle



Rábano de Sanabria. Crucero

Un apartado importante en la representación de la cruz lo constituyen las cruces y los cruceros, que, situados a la entrada o la salida de los núcleos rurales, en plazas o junto a edificios religiosos, evocan a los transeúntes el misterio redentor de Cristo,

o recuerdan que en el lugar existió antaño un templo o una ermita. Suelen ser obras de cantería de discreta calidad artística en su mayoría; sin embargo, existen ejemplos notables por su antigüedad, su singularidad, su epigrafía o su decoración. Tal es el caso del crucero de Carbellino, llamado “Cruz de los Burbujos” por la decoración pometeada de sus aristas achaflanadas, lo que indica que fue labrada en torno a 1500; el hermoso crucero de Rábano de Sanabria, fechado en 1697, con los relieves del Crucificado y de la Piedad o de Nuestra Señora de las Angustias entre un emparrado con racimos de uvas; el de Rozas, cuya cruz, de madera, se alza sobre un pedestal pétreo con un curioso re-

lieve de la Virgen de la Soledad con el corazón traspasado por las espadas, del siglo XIX; el de Viñas de Aliste, llamativo por su altura y esbeltez; el de Figueruela de Arriba, con sencillos relieves en su base, etc. En la ciudad de Zamora aún se conservan el de la iglesia de San Claudio de Olivares, cuya fábrica parroquial abonaba la obra a Manuel de Barcia en 1703; el situado junto a la portada de la ermita del Carmen –o del Cristo– del Camino, y los que conforman “Las Tres Cruces”, labrados en 1944. Falta, sin embargo, el de la plaza de la iglesia de San Frontis, desaparecido a mediados de la centuria pasada y del que se conservan testimonios gráficos.



Andavías. Vía Crucis

Mención especial merecen los vía crucis, formados por una sucesión de sencillas cruces a lo largo de un camino, y que finaliza en el "Calvario", formado por tres cruces. Son célebres los de Villanueva del Campo, que termina en la ermita de la Vera Cruz, donde recibe culto el Santo Cristo; Andavías, que termina en el cementerio de la localidad, y Bercianos de Aliste, que es recorrido en las procesiones del jueves y del viernes santos. Interesante resulta también el humilladero de Fermoselle, situado junto al cementerio y su ermita, y formado por un espacio cercado con cuatro columnas en los ángulos sosteniendo un tejado que cubre una cruz de madera con sudario.

Finalizamos este breve recorrido con otras dos cruces singulares conservadas en la ciudad de Zamora, y que fueron reproducidas en el estudio previo realizado por Cesáreo Fernández Duro para la edición del *Romancero de Zamora*. Una es la "Cruz del Rey Don Sancho", que según la tradición recuerda el lugar donde murió el monarca Sancho II durante el cerco de Zamora en 1072, y que está formada por una cruz fijada sobre un monolito pétreo. Y una cruz en relieve inscrita en un círculo, próxima al "Campo de la Verdad", que según la leyenda señala el lugar donde este monarca fue herido por Bellido Dolfos, y que según el historiador Piñuela fue hallada en el siglo XIX en un viñedo, cuyo dueño la encastró en la cerca de piedra donde hoy se halla.



Zamora. Cruz del rey don Sancho



Zamora. Campo de la Verdad. Relieve

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *Historia de Zamora*, 3 toms., Zamora, 1995.

AA.VV., *The Image of Christ. The catalogue of the exhibition Seeing Salvation*, Londres, 2003.

José Luis ALONSO PONGA, "Tras los pasos de la Cruz Alzada", en catálogo de la exposición *La Cruz Alzada. Arte y antropología en la platería de la Ribera del Duero*, Valladolid, 1988, pp. 10-20.

Juan DE ARPHE Y VILLAFANE, *De varia commensuratione para la esculptura y architectura*, Sevilla 1585.

Luis CABALLERO ZOREDA (coord.), *La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)*, Zamora, 2004.

Fernand CABROL y Henri LECLERCQ, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, París, s. d.

José-Andrés CASQUERO FERNÁNDEZ, "El Humilladero de las «Tres Cruces»", *Barandales. Revista Oficial de la Junta Pro Semana Santa de Zamora*, nº 6 (1995), pp. 39-43.

id., "La Cofradía de la Cruz del Calvario", *Barandales (Zamora)*, 7 (1996), pp. 28-32.

Catálogo de la exposición *Civitas. MC Aniversario de la Ciudad de Zamora*, Zamora, 1993.

Catálogo de la exposición *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999.

Catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Remembranza*, Zamora, 2001.

Catálogo de la exposición *Santos. Reliquias. Relicarios. Exposición conmemorativa del MC Aniversario de la diócesis de Zamora*, Zamora, 2002.

Constituciones Synodales del Obispado de Zamora, hechas y ordenadas por don Iuan Ruyz de Agüero..., Salamanca, 1589.

Ramón CORZO SÁNCHEZ, *San Pedro de la Nave*, Zamora, 1986.

Jean DANIELOU, *Los símbolos cristianos primitivos*, Bilbao, 1993.

Jorge Juan FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "El tesoro vi-sigodo de Villafáfila (Zamora)", *Numantia*, III (1990), pp. 195-208.

J. GARCÍA MARTÍNEZ, *La Cruz de Carne. Su aparición, culto y traslaciones*, Zamora, 1902.

Paolo GIGLIONI, *La Croce e il Crocifisso nella tradizione e nell'arte*, Ciudad del Vaticano, 2000.

Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, Zamora, 1927.

Luis A. GRAU LOBO, *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, Zamora, 2001.

David de las HERAS HERNÁNDEZ, *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*, Zamora, 1973.

- Michael HESEMANN, *Testimoni del Golgota. Le reliquie della passione di Gesù*, Milán, 2003.
- Yael ISRAELI Y David MEVORAH (ed.), *Cradle of Christianity*, Jerusalén, 2000.
- Abate MARTIGNY, *Diccionario de antigüedades cristianas*, Madrid, 1894.
- Miguel Ángel MATEOS RODRÍGUEZ y A. L. ESTEBAN RAMÍREZ, *San Pedro de la Nave*, Zamora, 1980.
- José NAVARRO TALEGÓN, *Plateros zamoranos de los siglos XVI y XVII*, Zamora, 1985.
- id., *Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz*, Zamora, 1980.
- id., *La Colegiata de Toro*, Oviedo, 2005.
- Manuel PÉREZ HERNÁNDEZ, *La platería de la ciudad de Zamora*, Zamora, 1999.
- Guadalupe RAMOS DE CASTRO, *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, 1977.
- Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, 6 vol., Barcelona, 1996-2000.
- Fernando REGUERAS GRANDE y Hermenegildo GARCÍA-ARÁEZ FERRER, *Scriptorium. Tábara visigoda y mozárabe*, Salamanca, 2001.
- José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, *Catálogo de la exposición Fe y Arte en la Catedral de Zamora*, Zamora, 1990.
- id., *Catálogo de la exposición Imágenes del Niño Jesús*, Zamora, 1992.
- id., *Catálogo de la exposición San Ildefonso y San Atilano. V centenario de la elevación de los Cuerpos Santos. 1496-1996*, Zamora, 1996.
- id., *En torno al escultor Gil de Ronza*, Zamora, 1998.
- id., *Imágenes de Pasión. Grupos escultóricos. Semana Santa de Zamora. 1. Museo*, Zamora, 2004.
- José Ángel RIVERA DE LAS HERAS y Pedro GARCÍA ÁLVAREZ, *Guía del Museo de Semana Santa de Zamora*, Zamora, 1995.
- Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El Bven Republico*, Salamanca, 1611.
- Javier SÁINZ SÁIZ, *Cruceros de Castilla y León*, Madrid, 1993.
- Jesús Ignacio SAN JOSÉ ALONSO, *Arquitectura religiosa en Sanabria. Sus espacios, organizaciones y tipologías*, Zamora, 1994.
- A. SANZ, *Historia de la Cruz y Crucifijo*, Palencia, 1951.
- Luis VASALLO TORANZO, M^a de las Mercedes ALMARAZ VÁZQUEZ y José BLANCO SÁNCHEZ, "Antonio Tomé en el retablo de los Trinitarios de Zamora", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXI (2005), pp. 215-240.
- Sarvelio VILLAR HERRERO, *Cruceros y vía crucis, símbolos de la religiosidad popular*, Zamora, 2001.

S
ACCIPE
G
N
SALUTIS
M

Catálogo

Littera cardinalibus Romae

Indulgencia colectiva

1509, agosto, 16. Roma

Original. Pergamino. 81 x 50 + 12,5 cm.

Mutilado sin afectar al texto.

Archivo Catedralicio de Zamora 1/18.

REG: LERA, 1999, núm. 2242.



El pontífice Julio II tuvo una relación directa con la sede zamorana a través de la promoción de sus familiares y cubicularios, como Juan Rodríguez Baea, a quien otorga la colación de una canonjía en 1504 Juan Durán, que recibió el arcedianato de Fuentesauco en 1511, o Diego Bazán, a quien concede la nueva dignidad de la abadía del Santo Espiritu en 1512. Estos vínculos se fortificaban con la presencia de los obispos de la diócesis residentes en Roma como don Juan de Mella, fundador de la capilla del Cardenal de la catedral de Zamora, y don Diego Meléndez Valdés, que falleció en Roma en 1506.

El documento que estudiamos es una *littera cardinalibus*, expedida en Roma el 16 de agosto de 1509. Los otorgantes son un grupo de cardenales, y no el papa Julio II, que conceden cien días de indulgencia a los cristianos que visitasen la iglesia de San Miguel del Burgo, sita en la ciudad de Zamora. En la actualidad este templo ha desaparecido. Este documento pontificio hoy forma parte del archivo catedralicio. La razón de su custodia se debe a la relación directa con la reliquia de la “Cruz de Carne”, venerada también en la seo, en el sagrario del retablo de Santa Inés, por ser el testimonio documental más antiguo del hallazgo de la reliquia. La “Cruz de Carne” estuvo custodiada en la mencionada iglesia de San Miguel hasta finales del siglo XVI, que pasó al monasterio de San Benito, donde permaneció hasta el proceso desamortizador de 1835, trasladándose posteriormente a la catedral.

En la *narratio* o exposición de la *littera* nos informa de las razones de su expedición. Esta información es aportada a Roma mediante una súplica por el solicitante don Francisco del Campo Villaquirán, arcedianato de Benavente en la iglesia ovetense. Este hombre fue un patrón y benefactor de la iglesia de San Miguel, según describe el documento, y con toda seguridad fue también familiar directo de don Valeriano Ordóñez de Villaquirán, obispo de Oviedo (1508-1512), y autor de *La translación de San Ildelfonso* (1496). El dato clave es la narración del hallazgo por un monje llamado Roberto de una cruz milagrosa, *lignum Crucis miraculose inventum*.

En la obra *El Bven Republico*, publicada en Salamanca en 1611, su autor Agustín de Rojas Villandrando nos ilustra como, según la tradición, existió un monje de nombre Roberto que rezando recibió del cielo unas prendas. En la tabla de la "Cruz de Carne" de los siglos XVIII-XIX se representa la escena de la entrega de la cruz al monje orante diciéndole "*accipe signum salutis*", y con ella no volvería a padecer la peste la ciudad de Zamora.

Esta *littera* se encuadra dentro de los documentos pontificios no papales, es decir, no intitulados por el papa pero sí escriturados y expedidos en la cancillería pontificia. Por tanto, en su aspecto externo se corresponde a las *litterae cum serico*. El nombre del primer cardenal está escrito como el nombre del papa con letras alargadas, un espacio interlineal mayor que en el resto de los documentos. Estos documentos de indulgencia colectiva eran decorados *cum floribus*. Nuestro documento tiene la representación de la Visitación, el Crucificado en el Calvario y San Miguel luchando contra el demonio y pesando las almas.

En su forma diplomática, después de la *intitulatio* de los cardenales, le sigue una dirección general *Universis Chistifidelibus...* y la fórmula de saludo *salutem in domino sempiternam*. En la plica se conservan los orificios y vínculos de los que perderían los sellos de los cardenales de cera rosa tipo naveta protegidos por una cápsula.

El gran formato (81 x 50 + 12,5 cm) tiene como objeto la proclamación pública de la indulgencia en los portales de las iglesias para el mayor conocimiento de la feligresía.

Para la comprensión de todo documento es necesario e imprescindible conocer el contexto que lo ha generado. Esta indulgencia fue expedida por las buenas relaciones mantenidas entre don Francisco del Campo Villaquirán y su familia con el colegio cardenalicio. El suplicante buscaba un testimonio documental público sobre la tradición oral del hallazgo de una cruz milagrosa, y también el reconocimiento como gran patrón y benefactor de la familia Campo Villaquirán de la iglesia de San Miguel, a la que su familia había contribuido a la conservación física del edificio, así como la dotación de ornamentos litúrgicos, libros, cálices y luminarias, y sobre todo por su devoción, según se asienta con amplitud en el documento estudiado.

J. C. L. M.

Bibliografía:

ERRO E IRIGOYEN, 1882, 2-3.

LERA MAÍLLO, 2002, 43.

RIVERA DE LAS HERAS, 1993a, 194-195.

RIVERA DE LAS HERAS, 2002a, 44.

RIVERA DE LAS HERAS, 2002b, 42-43.

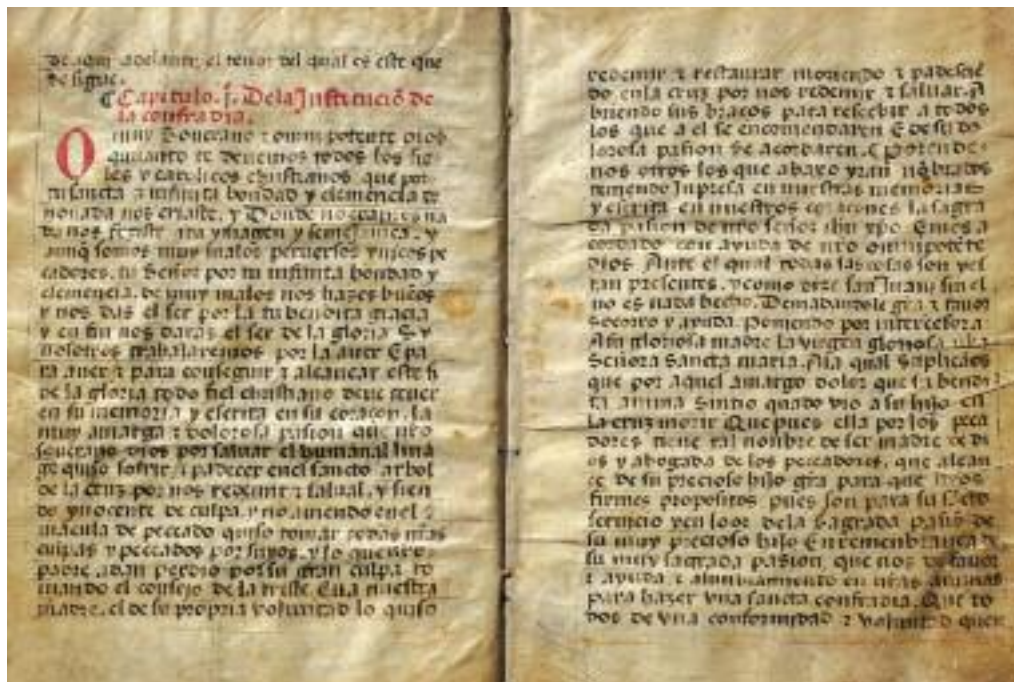
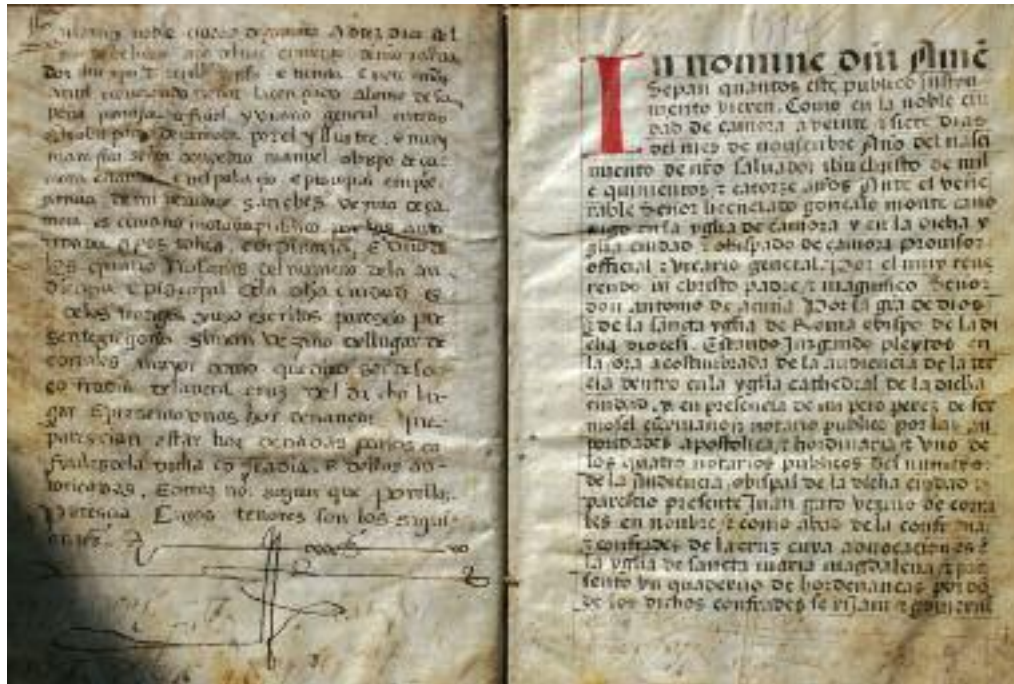
ROJAS VILLANDRANDO, 1611.

VENTURA CRESPO y FERRERO FERRERO, 2001, 187-200.



Ordenanzas

de la Cofradía de la Cruz del lugar de Corrales



1514-1515

Pergamino, 23 x 16,5 cm. [22 h.].

Archivo Histórico Diocesano de Zamora.

Secc. Archivos Parroquiales, 256/38.

La devoción a la cruz adquiere en el siglo XVI un extraordinario auge y tiene en las cofradías su principal vehículo de expresión. Estas no conocen fronteras, de modo que se fundarán por doquier tanto en el ámbito urbano como el rural, en donde alcanzan una particular preeminencia sobre el resto de advocaciones. Aunque algunas cofradías fundadas bajo la advocación de la Cruz se documentan en los últimos decenios del siglo XV, la mayor parte se erigen con posterioridad, ya a comienzos del Quinientos. Estas cofradías, exponente fiel de la *devotio moderna*, serán las primeras y únicas –también las de las Angustias y Soledad– que incorporan la práctica penitencial como uno de sus fines, de ahí que se les denomine también como de la Sangre, título con el que aún se las conoce en Aragón y Andalucía. A su popularidad y extraordinaria difusión contribuye de manera especial la bula de Paulo III *Vivae vocis oraculo* (1536), concediendo indulgencias a los cofrades que arrepentidos y confesados acompañen las procesiones alumbrando o disciplinándose; indulgencias que las equiparan a las concedidas a los peregrinos que visitan las iglesias de la ciudad santa de Jerusalén; y aunque la gracia pontificia fue decretada respondiendo a la petición que los cofrades de la Vera Cruz de Toledo hicieron a Francisco de Quiñones, cardenal de Santa Cruz, ésta se hará extensiva a todas las cofradías de la Cruz de los reinos de España.

También en la diócesis zamorana las cofradías de la Cruz fueron el fenómeno asociativo más destacado de época moderna, estando presentes en un alto porcentaje de localidades. Su fundación implica el desarrollo de un derecho particular que responde a una codificación común, con escasa diferencia entre los muchos textos que hoy conservamos. El caso que comentamos tiene el interés de su antigüedad: 1514. La regla, escrita en un soporte duradero –pergamino– para su mejor conservación y uso frecuente, consta de una treintena de capítulos, a los que al poco tiempo –1537– se le añadieron una docena más. La casuística llevó en 1675 a incorporar nuevas normas, documentándose un último añadido en 1747.

Como se dijo, su estructura responde a un patrón común de redacción. En ella no falta un extenso preámbulo con la justificación teológica, en el que suele encontrar eco la cita del pasaje de la *Carta del Apóstol San Pablo a los Gálatas* (4, 14): “Cuanto a mí, jamás me gloriaré a no ser en la cruz de nuestro Señor Jesucristo, por quien el mundo está crucificado para mí y yo para el mundo”.

De este conjunto normativo lo más destacado es precisamente el elevado porcentaje de capítulos dedicados a la práctica de la disciplina: día, preparación espiritual, túnica, hora de salida de la procesión, recorrido, edad, quiénes están exentos, penas a los contraventores, etc. El resto de capítulos forman una suma dispar de normas que de una u otra manera encontramos en la mayor parte de este tipo de ordenanzas. De entre ellos cabe citar las misas y festividades que la cofradía solemniza: Invención y Exaltación de la Cruz, San Francisco y San Antonio de Padua (referentes de su posible origen mendicante), días de la Virgen, Transfiguración, Todos los Santos, Natividad, Reyes y San Marcos. Otros hacen referencia a sus órganos de gobierno y cargos (abad, mayordomos anuales y cotanero o muñidor), así como a los cabildos para elegirlos. Aunque no es frecuente, algunos textos –como el que nos ocupa– incluyen también actos de fraternidad que desaparecieron tempranamente, caso de la comida de hermandad que se hacía el día de la Santa Cruz de Mayo. Aquí están asimismo reglamentados los ingresos de cofrades, cuotas, y la asistencia caritativa a los cofrades enfermos y difuntos. Menos comunes, aunque no extravagantes, lo son los capítulos relativos a la obligación de la cofradía de costear el entierro a los ajusticiados, o el régimen especial de pertenencia a la misma de clérigos y caballeros.

A este primer bloque estatutario, como ya se dijo, se añadieron con el tiempo otros capítulos a fin de recoger aquellos aspectos que no quedaron debidamente reglamentados o que hubo que establecer ante nuevas circunstancias. Es el caso de la obediencia al abad, la censura y pena de las riñas entre cofrades, la forma de hablar en cabildo (con la vara en la mano), la entrada de mujeres (necesariamente esposas de cofrades), el acompañamiento de los entierros, fijación de aniversarios, mortaja para cofrades pobres y el nombramiento de ermitaño, que fue necesario reglamentar cuando la cofradía reedificó en el siglo XVIII un modesto santuario anterior, transformándolo en una suntuosa ermita dedicada a la Virgen de las Angustias, que aún hoy existe.

J. A. C. F.

Bibliografía:

GONZÁLEZ ROMERO, 1997.

JARAMILLO GUERREIRA, 1988b.

NIETO GONZÁLEZ, 1982.

Ordenanzas

de la Cofradía de la Vera Cruz de los Penitentes Disciplinantes de Tagarabuena



1524

10 fols., perg., 33 x 215 mms., perg., letra minúscula gótica negra, tits. en rojo más plumilla con la imagen de un crucificado sobre paisaje con paño de pureza dorado, enmarcado por una orla de motivos geométricos en fol. 8v.

Archivo Histórico Diocesano de Zamora.
Parroquiales, 226, nº 37.

Las ordenanzas son el derecho particular por el que se rigen las cofradías. Aunque en principio cada una las redacta según su buen parecer, es habitual que se sigan unos modelos existentes, especialmente cuando la hermandad se ocupa de una devoción de carácter general, muy extendida al menos en algunos territorios, o cuya implantación ha sido fomentada directamente por la iglesia diocesana o por una orden religiosa.

Esto es lo que ocurre con las cofradías de la Cruz, que en la diócesis de Zamora a lo largo del siglo XVI tienen una penetra-

ción notable, posiblemente por el impulso de la orden de San Francisco, encontrándonos con un conjunto de ordenanzas de contenido bastante uniforme, que en algunos casos muestran textos prácticamente iguales, posiblemente debido a la existencia de un modelo que cada una aplicará añadiendo las características peculiares de cada localidad.

Las de Tagarabuena son unas ordenanzas especialmente interesantes por lo detalladas y estructuradas que aparecen, así como por su presentación. Los cofrades tuvieron buen cuidado en realizar un documento cuyo aspecto estuviese de acuerdo con la importancia que daban a su contenido, asentándolo sobre un material, el pergamino, que garantizase su conservación y uso repetido, en un tamaño mayor del habitual en este tipo de documentos, y adornándolo con iniciales iluminadas, especialmente ricas las de la primera página, que tiene una orla en los márgenes izquierdo y superior, e incluyen en el interior una viñeta con la imagen de un crucificado que, aunque de marcado carácter popular y realizado por una mano no muy diestra, no encontraremos en ninguno de los otros ejemplares de ordenanzas de estas cofradías de la misma centuria en toda la diócesis.

Las ordenanzas aparecen estructuradas en un prólogo y veintiocho artículos, a los que se añadieron otros dos en fecha posterior a su redacción original. Se trata de un compendio de lo que se consideraba más importante para la vida de la cofradía. Su contenido puede estructurarse en tres grandes bloques, relativos a la organización y administración de la cofradía, a los cultos y a las actividades benéfico-asistenciales.

El primer apartado es el más numeroso, ocupando una docena de artículos que recogen las funciones de los responsables de la cofradía, las condiciones de entrada y salida de la misma, e incluso la sede, finalizando con un artículo dedicado a la obligación de leer anualmente esas ordenanzas. Por ellas sabemos de la existencia de unos oficiales que rigen la cofradía, el abad o mayordomo y los cuatro, que son elegidos anualmente y deben ocuparse "de todas las cosas que sean", destacando únicamente la obligación del abad de rendir cuentas anualmente ante el cabildo.

Gran importancia conceden también al espíritu de fraternidad que debe imperar en la hermandad, "que todos seamos buenos hermanos e nos amemos en buen amor de Dios", imponiendo penas a aquellos que estuvieran reñidos y no se arreglasen, así como a los que se quejaren de otro sin pruebas, prohibiendo la presencia con armas en sus reuniones.

En esta misma línea estarían los nueve artículos dedicados a la asistencia que la cofradía debe prestar a sus miembros y allegados, fundamentalmente la dedicada en los momentos de enfermedad grave y, sobre todo, de la muerte. De esta forma la cofradía se obliga a ayudar materialmente con alguna limosna al cofrade que cayera en situación de gran pobreza, así como a visitar a los enfermos y a velarlos en tiempo de muerte.

Gran importancia se da al momento del entierro, al que deben asistir todos sacándolo de su casa en procesión hasta la iglesia, traslado que deben de hacer incluso si mueren fuera del lugar, hasta "tres tiros de ballesta", pagándole el entierro en caso de ser pobre. Estos servicios no se prestaban únicamente al cofrade sino también a sus familiares directos, mujer e hijos, y a los padres, caso de ser solteros, situación muy común, debido a que entre sus miembros abundaban los jóvenes, que eran quienes mejor podían soportar el ejercicio de la disciplina, obligatoria para sus miembros.

Para ordenar los cultos y funciones de la cofradía se redactaron siete artículos, que se ocupaban con detalle de las principales festividades. En primer lugar de la víspera de la Cruz de Mayo, fecha en que tras el culto se ofrece una colación de vino y fruta. Al día siguiente debían asistir a la misa mayor y realizar una procesión alrededor de la iglesia, en la cual cumplirían con la disciplina aquellos que no la hubieran realizado el Jueves Santo, que es cuando se hace el principal culto, la procesión de disciplina, realizada en remembranza de la Pasión de Jesucristo, a la que han de asistir confesados, y de cuyo hábito deben despojarse antes de salir de la iglesia.

A lo largo del año los cofrades asistirán a otras misas, unas que no son fijas, las de los entierros, y una obligatoria que se oficiaba mensualmente, así como otra con motivo de la festividad de San Juan Bautista, titular de la parroquia donde la cofradía tenía su sede.

Las ordenanzas finalizan con la aprobación de la autoridad eclesiástica, en este caso del representante del obispo de Zamora en la zona, el vicario de Toro, que es quien con su autoridad las hace firmes y manda asentar ante un notario, garantía de autenticidad y validez, costumbre habitual en la diócesis pero no obligatoria hasta el año 1584 en que el sínodo diocesano así lo establece. De esta forma la iglesia pretendía controlar las agrupaciones de fieles de acuerdo al espíritu cristiano y reafirmar su jurisdicción sobre las mismas como autoridad que legitimaba lo establecido en ellas.

M. A. J. G.

Bibliografía:

JARAMILLO GUERREIRA, 1988b, 217-230.

JARAMILLO GUERREIRA, 1990, 243-244.

LERA MAÍLLO, 2003, 127-129.

Ordenanzas

de la Cofradía de Matilla de Arzón



1628

Papel, 25 x 17,5 cm. cubierta de pergamino (mala conservación sin afectar al texto).

Archivo Histórico Diocesano de Zamora.
Secretaría de Cámara 486/24.

El pueblo de Matilla de Arzón, se encuentra situado en la provincia de Zamora, perteneció a la jurisdicción de la vicaría de San Millán, dependiente de la mitra ovetense. Estuvieron erigidas dos parroquias –San Pedro y la de San Salvador–, administradas por un mismo párroco. A partir del Concordato de 1953 entre la Santa Sede y el gobierno español, el pueblo de Matilla, como otros pueblos de vicaría, se incorporó a la jurisdicción diocesana de Zamora.

La cofradía de la Cruz y su ermita estuvieron radicadas en la jurisdicción parroquial de San Salvador. Existió también otra ermita con la advocación de San Pelayo. El dato más antiguo de la existencia de la cofradía nos lo proporciona su primer libro de cuentas iniciado en 1617, y las actas de los acuerdos que comienzan en 1620, y llegan hasta 1702.

De los testimonios documentales conservados para estudio de las cofradías, sus ordenanzas son los documentos más buscados por los historiadores que quieren conocer estas instituciones y sobre todo a sus hombres. Gracias a estos instrumentos normativos podemos reconstruir la vida de las cofradías. M. A. Jaramillo en su estudio sobre las cofradías de la Vera Cruz en la diócesis de Zamora en el siglo XVI presentó un censo de las ordenanzas conservadas localizadas en Tagarabuena (1524), Andavías (1532), Zamora (1545), Montamarta (1549), Malva (1566), Bustillo (1583), Argujillo (1588), y Vezdemarbán. Y fuera de la jurisdicción diocesana del Quinientos encontró las de Valer (1593), Villalpando (1581) y Benavente (1535).

En un informe sobre la cofradía, efectuado por el párroco en 1768, a instancia del obispo de Oviedo, se nos informa que poseía 20 tierras, y entre sus obligaciones debían tener un blandón de cera amarilla, sobre una tierra de trigo, y la celebración de un responso cantado el día de la *Invenición de la Cruz*, así como otro responso por el alma de Santiago Prieto, benefactor de la cofradía por la donación de unas tierras a la cofradía.

Sus ordenanzas, elaboradas en 1628, fueron aprobadas por Pedro Fernández de Setién, vicario oficial y visitador general de la vicaría de San Millán en San Millán el 19 de mayo de 1628. Estas ordenanzas contienen 27 artículos. En el primer artículo

se establece que la "advocación desta nuestra confradía sea en la hermita de la Vera". En 1768 estaban todavía vigentes sin ninguna modificación.

El cabildo era el órgano de gobierno con capacidad decisoria formado por todos los cofrades. Se celebraban tres cabildos generales: el Domingo de Ramos, San Marcos y San Bernabé. Las faltas de asistencia se pagaban con multas de diez y seis maravedies. La entrada de los futuros cofrades debía tener la aprobación del cabildo, y pagar medio real y una cordera.

Los oficios, según el artículo 17 de las ordenanzas, tenían como objeto regir y gobernar la confradía, y los constituían un abad, dos jueces y dos cabilderos, nombrados anualmente el día de Santa Cruz de mayo.

Como confradía penitencial su acto más importante era la procesión del Jueves Santo. Se ordena que los cofrades mayores de cincuenta años "pueden ser priuiligiados y libres de deçeplina".

El carácter de hermandad y solidaridad se observa en la ayuda al cofrade pobre y enfermo socorriéndole con la caridad de la confradía a través de limosnas (art. 15).

Títulos de los artículos:

Capítulo primero. Donde a de ser la advocación de la Vera Cruz.
Capítulo 2. De las fiestas que la confradía ha de guardar.
Capítulo tercero. De la fiesta de la Inuención de la Cruz.
Capítulo 4. De los cabildos del Domingo de Ramos, día de san Marcos y San Bernabé.
Capítulo 5. De la proçesión y disçiplina del Jueves Sancto.
Capítulo 6. De las misas que se han de deçir por los cofrades.
Capítulo 7. De la horden que a de tenerse en haçer los cabildos.
Capítulo 8. De la entrada de los cofrades.
Capítulo 9. De la entrada de los clérigos y a lo que sean obligados.
Capítulo 10. Que ninguno pueda salirse desta confradía.
Capítulo 11. De los acompañadas para sacar prendas.
Capítulo 12. Cómo se han de arrendar las tierras desta confradía.
Capítulo 13. De cómo se ha de arrendar el ganado.
Capítulo 14. Que ningún confrade salga a pedir cosa alguna fuera de la confradía, y de lo que se ha haçer en los agrauios.
Capítulo 15. De lo que se a de haçer quando estuviere enfermo algún pobre hermano nuestro.
Capítulo 16. Del modo de enterrar los cofrades difuntos, y de lo que han de pagar al tiempo de su muerte.
Capítulo 17. Del nombramiento de los officios.
Capítulo 18. Del modo y horden para que los officiales den quenta.

Capítulo 19. De la entrada de confrade al tiempo de la muerte.

Capítulo 20. Que ningún hermano enemistado con otro vaya a las procesiones.

Capítulo 21. De las mugeres confiadas.

Capítulo 22. Que ninguno reuele lo que en Cabildo se trate.

Capítulo 23. Que si algunos confrades riñeren, siendoles puesto pena por otro confrade que çesen, si no lo hiçieren incurran en ella.

Capítulo 24. De la Horden que a de auer en la comida y en las colaciones.

Capítulo 25. A que sea obligado nuestro abbad.

Capítulo 26. De la horden que ha de auer en dar colación después de la deçeplina del Jueves de Çena.

Capítulo 27. Cómo se han de juzgar las dudas de esta regla y capítulos.

J. C. L. M.

Bibliografía:

JARAMILLO GUERREIRA, 1987, 217-230.

JARAMILLO GUERREIRA, 1990, 243-244.

JARAMILLO GUERREIRA, 1995, 223-238.

LERA MAÍLLO, 2003, 127-128.

MUÑOZ MIÑAMBRES, 1983.

SÁNCHEZ HERRERO, 1987, 27-68.

Libro de cuentas

de la Cofradía de la Santa Cruz del Calvario



1671-1770

S.f. 29,5 x 21,5; perg. cart.

Archivo Histórico Diocesano de Zamora.

Parroquiales, 281-17/ (37).

REG.: M. A. JARAMILLO GUERREIRA, *Inventario de los archivos parroquiales del arciprestazgo de la ciudad de Zamora*, Zamora 1986, p. 79.

Una de las tres cofradías que, bajo la advocación del sagrado madero, se documenta en la ciudad de Zamora desde el siglo XVI es la cofradía de la Santa Cruz del Calvario. Tuvo su sede –como se especifica al ser nombrada– en la desaparecida ermita del Calvario o paso postrero del humilladero construido extramuros de la Puerta de San Torcuato, anejo a la “Casa Santa”, institución de carácter religioso que, acomodándose al modelo jerosolimitano, fundase en 1469 el clérigo Alfonso Fernández Cuadrado. Respecto a su pasado desconocemos noticias anteriores a 1585, si bien Casquero Fernández –que la ha estudiado– propone la primera mitad del siglo XVI para la fijación de sus orígenes, habida cuenta que en el prólogo de las que fueran sus últimas ordenanzas (1828) se recogen expresiones alusivas tanto al recuerdo de su antigüedad como a la pérdida de su condición de cofradía disciplinante o penitencial. Proposición que dicho autor remata al asociar –con lógica– la fundación a la construcción del humilladero (cuya primera referencia escrita data de 1584), incluyéndose, por tanto, en éste la ermita del Calvario situada en el descampado.

Entre los documentos de la cofradía –producidos mayoritariamente durante los siglos XVII y XVIII– figura esta pieza que recoge básicamente la contabilidad de su administración económica durante una centuria (1670-1769) marcada, en general, por la modestia (escasas rentas y corto número de cofrades) y la estabilidad lograda merced a la moderación en los gastos. Las cuentas de este período permiten conocer aspectos sumamente interesantes sobre la vida de la cofradía, como el movimiento financiero, la gestión de su patrimonio y el cumplimiento de lo capitulado en acuerdos y ordenanzas. Rendidas por el mayordomo en junta de oficiales reunida en la ermita en los primeros meses del año, cada una de ellas comienza por anotar los registros, primero las partidas del capítulo de ingresos o “cargo”. Aquí se recogen diferentes entregas dinerarias realizadas por los cofrades, que de ordinario responden a lo estipulado en las ordenanzas. Así, en primer lugar, debemos des-

tacon varias partidas: las relativas a las entradas, a razón de doce reales el ingreso, que –como señala Casquero Fernández– fueron pocas en función del corto número de miembros que siempre mantuvo; después, las cuotas ordinarias que se repartían por ochavas cobradas semanalmente; y, por último, las penas que debían pagar aquellos incumplidores con las obligaciones preceptivas, contabilizándose como multas (faltas a entierros, procesión y otras funciones). En la misma medida contribuían al incremento del capital las proposiciones pagadas por los que renunciaban a cumplir las mayordomías, o las exiguas cantidades recaudadas por los pedidores en las sacas de varas de la noche del jueves al Viernes Santo y el día de la fiesta de su titular. No menos insignificantes serían –ya en las últimas cuentas asentadas el libro, segunda mitad del siglo XVIII– otros ingresos procedentes de particulares, como la limosna pagada en trigo por las monjas de Santa Clara o la que entregan algunos devotos a cambio de coger las andas de la Virgen el día de la fiesta. Sin embargo, las principales aportaciones a las arcas resultan del cobro de algunas cantidades arrendaticias, pocas, tan sólo media docena de fueros y censos en casas de morada situadas en la colación de San Torcaz, calle Larga de Santa Ana y el Mercado, así como una panera aneja a la vivienda del licenciado Juan Alonso, y en un par de inmuebles localizados en Villaralbo y Moraleja.

En segundo lugar, en el capítulo de gastos o “data” se anotan partidas que hacen referencia a la adquisición de distintos bienes fungibles que se precisan para el culto, a saber: aceite y carbón para iluminar y calentar la ermita, o la cera empleada tanto en la procesión del día de su fiesta titular (la Invencción de la Cruz), que fue de disciplina hasta las prohibiciones de los gobernantes ilustrados (1768), y la noche del Jueves Santo –para alumbrar las insignias que están en la ermita–, como en los entierros de los cofrades y sus esposas. Incluye, además, otras partidas que se emplean en la gestión del patrimonio material: gastos en la ermita –empedrar su pórtico–, pagos del aderezo y compostura de bienes muebles como insignias –que no todas eran de propiedad de la cofradía–, andas procesionales y otros enseres, sin dejar pasar los importes relativos a la renovación del ajuar de la imagen de Nuestra Señora del Calvario. La contribución al fisco, el subsidio –impuesto cedido por la iglesia a la corona– deja asimismo reflejo contable en único asiento, aunque se reparta en dos entregas, los meses de mayo y octubre. No obstante, de mayor importancia fueron las cantidades invertidas en remunerar los servicios prestados por algunas personas que, bien por su oficio o su cometido, intervienen directamente en la preparación y el desarrollo de las actividades propias de la cofradía. En este sentido destacan los pagos efectuados al clero, bien por la asistencia a la fiesta principal (derechos por la misa cantada con diáconos, el sermón y la procesión, que se conceptúan como limosna, y el salario del sacristán),

bien por la recepción de emolumentos de misas de entierros y aniversarios por vivos y difuntos. Y no menos importantes otros corrientes: el salario del vicario por tenerlo todo dispuesto; la cena y el almuerzo que se dan a los encargados de pedir la noche del Jueves al Viernes Santo; el refresco con que se agasaja al predicador, los repartimientos dinerarios que se hacen anualmente a los oficiales que asisten a las cuentas y los honorarios de la persona encargada de escribirlas.

Finalmente se refleja el ajuste de capítulos de donde deriva el alcance, diferencia positiva que resulta del “cargos” a la “data”; en caso contrario, cuando no salen determinadas partidas de ingresos –generalmente impagos de multas u ochavas–, quedará en descubierto.

No obstante lo dicho, otros documentos se intercalan en el libro. De modo que también se asientan actas de visitas giradas entre 1677 y 1752; algunas relaciones de bienes inmuebles; inventarios del patrimonio mueble; y ciertos acuerdos de cabildo, alguno con aprobación del provisor al pie. Tales acuerdos versan sobre el presupuesto de la fiesta, el nombramiento de mayordomos, la creación de dieces, los repartos de colaciones (aprobación y supresión), la prohibición de prestar la imagen de Nuestra Señora, la reducción de las misas de difuntos y el legado de una devota. Por otro lado, anteceden a la hoja de portada varias listas de cofrades y un dibujo –en tinta– de la insignia titular, posiblemente un retrato de la grande que por entonces (1671) se exponía al culto en la ermita: una cruz labrada en madera de gran tamaño –con varios *arma Christi* y un sudario pendido del travesaño–, anclada en un calvario hecho a base de guijarros de donde brotan plantas con flores.

A. J. M. P.

Bibliografía:

CASQUERO FERNÁNDEZ, 1992b, 25-28.

CASQUERO FERNÁNDEZ, 1996, 28-32.

CASQUERO FERNÁNDEZ, 2007, 227-230.

JARAMILLO GUERREIRA, 1988a, 2-5.

Sínodo de Zamora,

mandado celebrar por Antonio Jorge y Galbán



1768-1769

[Unido al Sínodo de D. Juan Ruiz de Agüero, 1584],
[30 fols.].

Archivo Histórico Diocesano de Zamora.
Libros Impresos, nº 8.

La diócesis zamorana ha sido parca en la celebración de sínodos. Fue Juan Ruiz de Agüero quien en 1584 celebró el más importante de época moderna –habida cuenta que recoge la renovación teológica del Concilio de Trento– y trascendente, pues tuvo una dilatada vigencia.

El 23 de noviembre de 1768 el obispo Antonio Jorge y Galbán celebró sínodo en el palacio episcopal de Zamora. La comisión sinodal formada por el propio obispo, el licenciado Francisco Antonio de Tineo, provisor y vicario general, el fiscal Antonio Ena y Galbán y veintiún diputados de los cabildos catedral y parroquial, además del secretario José Joaquín de Eraso y del notario mayor Bernardo Lorenzo y Páez, aprobó, *nemine discrepante*, sus constituciones, que fueron publicadas el 26 de noviembre. Una real provisión de 14 de octubre de 1769 lo mandó ejecutar.

El sínodo consta de treinta y tres constituciones que reglamentaron entre otros asuntos los siguientes: congrua de clérigos, estipendios, mayordomos y administradores de fábricas, cofradías, entierros, romerías y rogativas, procesiones, saludadores, funciones de águedas, explicación de la doctrina cristiana, casos reservados, viático, párrocos incongruos, libros de matrículas, cumplimiento pascual, fundaciones de misas y aniversarios, cogedores de diezmos, tazmías, beneficiados ausentes, toque de campanas, decencia de templos, exposición del Santísimo Sacramento, matrimonios y capellanías.

El sínodo fue particularmente censor de algunas manifestaciones de la religiosidad popular, singularmente con todo lo tocante a las fiestas y funciones de cofradías. Un capítulo prohibió expresamente la secular práctica de la disciplina pública, otrora vista con buenos ojos por las autoridades eclesiásticas, en estos términos: “Que siendo graves los perjuicios experimentados con los disciplinantes o penitentes, que vulgarmente llama de pica, aspados y otros, así por la salud de los unos como que semejantes penitencias las hacen por ostentación y vanidad, o por la pitanza de vino con que a expensas de la cofradía o mayordomos de ellas se les contribuye, se prohíbe desde ahora y perpetuamente el que se use de tales penitencias, como también que puedan usar de las túnicas con que se vestían, lo cual sea y se entienda así para con aquellos que ejecutaban dichas penitencias por mera devoción, como por obligación de cofradías y especialmente las llamadas de la Cruz, y solo estos en el día que la practicaban cumplirán con la penitencia que su propio párroco les pusiere, y haciéndolo así se les mantendrá por

cofrades, si lo eran sin novedad, y el que en contravención a esta providencia saliere de penitente de cualquier modo incurra por la primera vez en cuatro reales de multa aplicados a la fábrica de donde es parroquiano, y por la segunda ocho reales, y si reincidiere, dará el párroco cuanta al Tribunal de Justicia, para que se tomen las providencias convenientes, pues el que tuviere legítima y verdadera devoción de macerar sus carnes haciendo penitencia, puede y debe hacerlo en otros términos y ocultamente, que será más acepto ante su Majestad Divina; y por razón de la dicha prohibición lo queda también la plática llamada de penitentes, y los referidos cofrades dispensados de las multas y penas impuestas por constitución y ordenanza a las tales cofradías”. Años después, en virtud de una real cédula de Carlos III (1777), se prohibieron los disciplinantes, empalados y otros espectáculos en las procesiones de Semana Santa, Santa Cruz de Mayo, rogativas y otras, pues tales costumbres servían “en lugar de edificación y compunción de desprecio para los prudentes, de diversión y gritería para los muchachos, y de asombro, confusión y miedo para las mujeres y los niños”.

Cuando la secular práctica desapareció, no podemos decir que estuviese en decadencia; no había conciencia de crisis como en el Barroco, pese a conocer el siglo pestes, guerras y crisis. La disciplina se había convertido en un rito tradicional, una costumbre, en parte lúdica y asociada al galanteo, si hemos de creer al Padre Isla, especialmente arraigada en el mundo rural, donde desde siglos nada había cambiado. No es extraño, pues, que se viese por la minoría ilustrada como un residuo supersticioso de otros tiempos, innecesario para la salvación del alma, más necesitada de buenas obras que de la mortificación. Y aunque muchas costumbres populares superaron la centuria, pese a las medidas represoras, la prohibición de la disciplina pública fue eficaz –lo confirman los mandatos de las visitas pastorales–, aunque todavía hoy quedan algunos ejemplos residuales conocidos, como es el caso de los *picaos* de San Vicente de la Sonsierra en La Rioja.

J. A. C. F.

Bibliografía:

CASQUERO FERNÁNDEZ, 1984.

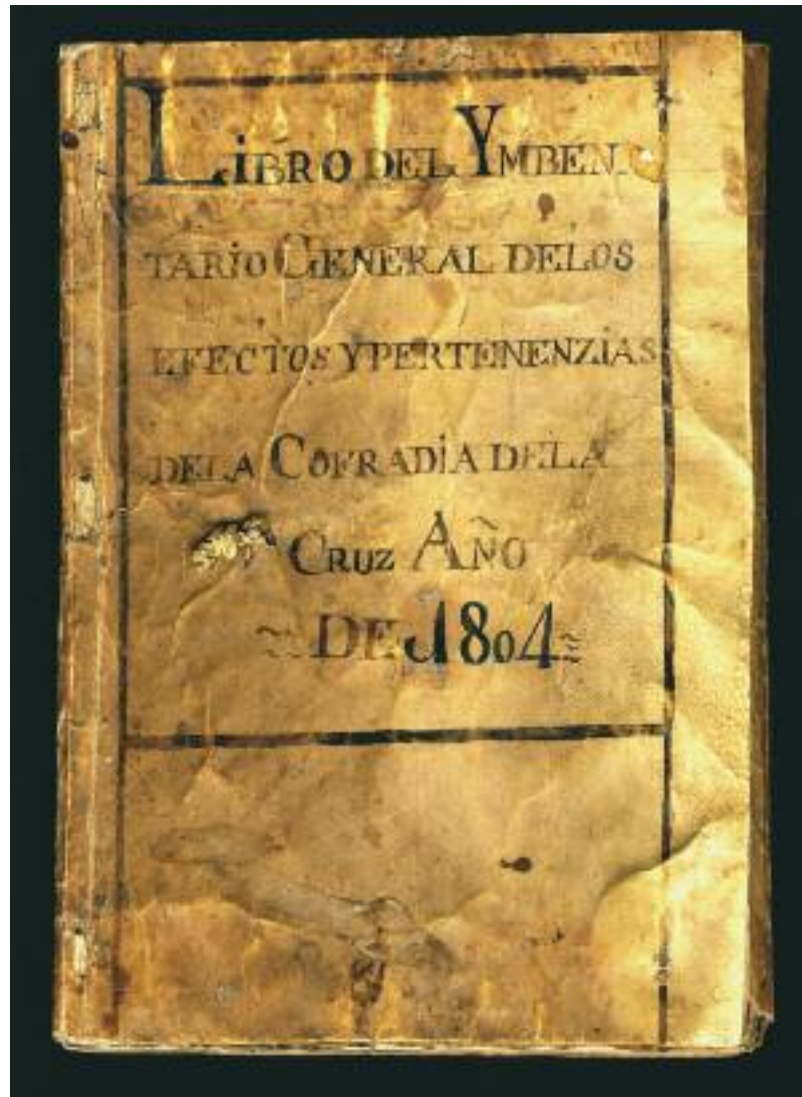
CASQUERO FERNÁNDEZ, 1997.

LABARGA GARCÍA, 2001.

VANDERMEERSCH, 2004.

Libro de Inventario General

de los efectos y pertenencias de la Cofradía de la Cruz



1804-1851

36 fols. ut., 300 x 210 mms., cubiertas de pergamino.
Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora, libro 12.

Una buena administración exige tener un control detallado de los ingresos y de los gastos que se hacen, así como de los bienes que se poseen. Esta es la razón de ser de los archivos, salvaguardar los intereses de sus propietarios, de manera muy especial los de tipo económico. A esta realidad no se escapan las cofradías, que dedicarán buena parte de sus esfuerzos a hacer un uso adecuado a sus intereses de los bienes materiales que detentan. No en vano el primer gesto que se hace tras el nombramiento de nuevo mayordomo es el de traspasarle los bienes de la cofradía, haciendo inventario de los que en ese momento hay.

En ese acto el nuevo responsable se hace cargo de todo y por ello es importante que la relación sea completa y detallada, ya que de lo contrario podrían venir luego problemas y disgustos. Para evitarlo, aquellas cofradías que tenían un cierto nivel económico guardaban con celo los documentos que probaban sus derechos y propiedades, realizando apeos de sus tierras y asentando en un documento todo aquello que pudiera resultar de interés: privilegios jurisdiccionales o espirituales, escrituras de propiedad o relaciones de enseres e imágenes.

Debido a lo incompleto que hasta nosotros ha llegado el archivo de la cofradía de la Cruz de Zamora, no sabemos cuándo se hizo el primer libro que recogiera estos datos, sólo conocemos que en 1798 se pagó la hechura de un libro becerro, denominación bajo la cual se recogería lo hasta aquí dicho, si bien también pudiera ser que se pretendiese trasladar a sus páginas incluso copia de aquellas escrituras que la cofradía estimase de mayor interés conservar para la memoria futura, o los apeos de sus tierras, como podemos ver en muchos otros casos.

Lo cierto es que el primer y único libro de inventario que conservamos es el que aquí se presenta. Fue realizado en el año 1804 con motivo del nombramiento de un nuevo administrador, Matías Ortega, quien se hará responsable de todo lo que en el mismo figura durante el tiempo que durase su administración.

En el libro se ponen por escrito los bienes y derechos de la cofradía, figurando en primer lugar las alhajas, si bien bajo esa denominación lo que se recoge son algunos de los enseres que se usan en los cultos de la cofradía, las cruces de plata, las varas, los estandartes, los faldones de las andas, el casacón del campanillero, y lo que se empleaba en los entierros: una caja de madera o los ropones de quienes trasladaban los cadáveres.

A continuación y con sumo detalle se reseña la cera, elemento fundamental no sólo en la procesión, los entierros y las

misas, sino también usado como especie en que pagar las multas impuestas a sus cofrades.

Un tercer apartado, el más completo y detallado, es el referido al archivo de escrituras, en el que se reseñan individualmente cada uno de los documentos. En el primer legajo estaban los fueros y censos que garantizaban los ingresos a la hermandad, mientras que en el segundo estaban las escrituras de *pertenencias* como la bula de Paulo V concediendo determinadas gracias, la concordia con el párroco de San Juan sobre el uso de la capilla, las fundaciones de memorias o los relativos a la organización de la procesión del Jueves Santo o la asistencia a la del Corpus.

En un tercer legajo se reunían los documentos que ya no estaban vigentes, bien porque las propiedades ya no eran de la cofradía, bien porque allí estaban las escrituras correspondientes a las diferentes cofradías que a lo largo del siglo XVIII le fueron anexionadas. Finalmente aparecen los libros, que en aquel momento eran muy pocos, dos libros de cuentas y acuerdos, que comenzaban en 1798, y el libro de visitas de la capilla.

En este inventario no se encuentran recogidos todos los bienes de la cofradía, sino únicamente aquellos a los que se concedía un valor económico especial así como los que podrían perderse o deteriorarse. Resulta curioso observar cómo no aparecen algunas de las piezas que hoy consideramos más importantes, empezando por la propia capilla de San Miguel y siguiendo por la mayor parte de lo que ésta contenía, muy especialmente las imágenes y los pasos que salían en sus procesiones. No tenemos ninguna duda de que en el momento de confeccionarse este libro la cofradía ya tenía las figuras de Jesús Nazareno y la Virgen de la Soledad, así como los grupos de los Azotes y la Oración en el Huerto, así como una buena imagen de San Miguel, titular de su capilla. Su ausencia del inventario se explica si tenemos en cuenta que se trataba de bienes públicos y notorios, consustanciales a la cofradía y por lo tanto no parecía necesario hacer siquiera una reseña de los mismos pues eran bienes de los que difícilmente podría hacerse un uso indebido o desaparecer.

M. A. J. G.



Via Crucis

de la Cofradía de San Frontis

1898

Manuscrito. Tinta sobre papel.

11,5 x 16,5 cm.

Parroquiales. San Frontis, Zamora. 281-8. 42A.

Archivo Histórico Diocesano. Zamora.

En la parroquia zamorana de San Frontis existió, posiblemente desde fines del medievo y con noticias documentales desde 1572, una cofradía titulada de la Vera Cruz, unida desde 1930 a la cofradía sacramental con el título de Cofradía del Señor y de la Santa Cruz.

Aquella primitiva hermandad estaba formada por hermanos de luz y hermanos de pica, disciplina o penitencia, y celebraba sus funciones en la ermita de la Cruz o del Santo Cristo, que fue edificada en los años finales del siglo **xvi** y arruinada en el siglo **xix**, y de la que aún quedan restos de sus muros al término del caserío del arrabal de San Frontis, junto a la carretera que conduce hacia la comarca de Sayago. En ella eran veneradas tres imágenes del siglo **xvii**: la de Jesús Nazareno, imagen vestidera conocida como *Nazareno de San Frontis* o *Jesús del Vía Crucis*, así llamada por ser la imagen titular de la Cofradía de Jesús del Vía Crucis; la de Cristo crucificado, obra probable de Gaspar de Acosta, y otra de Jesús yacente. Las dos primeras aún se conservan y reciben culto en la iglesia parroquial de San Frontis.

Hasta la segunda mitad del siglo **xx**, la cofradía realizaba una procesión en la noche del Jueves Santo con las imágenes del Nazareno y de la Virgen Dolorosa desde la iglesia parroquial hasta el lugar donde se encontraban las ruinas de la ermita, mientras los fieles y devotos cantaban *Las Cruces*, un sencillo vía crucis cuya letra está contenida en este manuscrito y cuya música pudimos rescatar en 1987.

El manuscrito contiene en su primera página un dibujo de la Santa Cruz y una estrofa latina a ella dedicada. Comienza con una oración de ofrecimiento y un cántico introductorio que da paso a las catorce estaciones, con la siguiente estructura: 1º. Estrofa cantada y referida al hecho de la pasión que medita la estación, seguida de la estrofa "Sígueme y verás...". 2º. La estrofa "Usad de piedad...", repetida al final de cada parte de la estación cantada. 3º. Oración rezada, referida a los sufrimientos de Cristo, la compunción del penitente y la petición de penar para conseguir la vida eterna. 4º. La jaculatoria "Señor, pequé...", repetida al final de cada oración. 5º. Oraciones del

Padrenuestro, Avemaría y Gloria al final de cada estación. Finalmente, se completa con un resumen de los padecimientos de Cristo, recogidos de los escritos de Santa Brígida de Suecia, y la adoración de las llagas de Cristo.

La estructura musical se basa en versos perfectamente medios de cuatro compases cada uno, esquema frecuente en la música popular para hacerlos más fácilmente memorizables. La secuencia melódica es siempre la misma, aunque no se mantenga la estructura métrica del verso, haciendo posible que la aplicación de la letra sea arbitraria, y que la única variación registrable sea la del ritmo interno, en función de los diferentes encajes de los pies métricos del verso. Posiblemente se trate de una melodía moderna, con posible degradación sucesiva, originada por el uso y la transmisión oral. Por otra parte, sabemos que también se cantaba, con algunas variaciones, en otras localidades zamoranas como Entrala y Andavías, y en algunas zonas de la comarca de Aliste. Asimismo, el texto lo hemos visto publicado en sencillos cuadernos de vía crucis en Santander en 1939, y en Salamanca, sin fecha de edición.

J. A. R. H.

Bibliografía:

RIVERA DE LAS HERAS, 1988, 446-452.



Estampas

con escenas de la Última Cena y Calvario

Misales romanos Diversos impresores y grabadores Siglos XVI y XVII

Estampas (tinta negra sobre papel).

V/4961, V/5015, V/4960 y V/4933.

Biblioteca Diocesana. Zamora.

La *Biblioteca Diocesana* de Zamora posee entre sus fondos un nutrido número de libros que, después de permanecer durante años al servicio de la vida litúrgica de las comunidades eclesiales, hoy, tras la renovación del Concilio Vaticano II, están en desuso y han sido depositados por las parroquias con el fin de que sean debidamente custodiados y puestos al acceso y estudio de los investigadores. Generalmente presentan una cuidada edición, aunque el uso cotidiano explica el deterioro de algunos de ellos.

Estos libros litúrgicos son, fundamentalmente, el Misal, que contiene los textos de la celebración eucarística; el Epistolario y el Evangelionario, que contienen las epístolas y los evangelios que eran proclamados por el subdiácono y el diácono, respectivamente; y el Breviario, que contiene los textos del Oficio Divino o Liturgia de las Horas, recitados por religiosos y clérigos, según obligación canónica. Todos ellos están escritos en latín y presentan diversos tamaños, fechas (siglos XVI al XIX) y lugares de impresión (Amberes, Roma, Venecia o Madrid).

La mayoría van ilustrados con estampas en portadas, capitales, orlas y páginas enteras. Estas últimas representan los temas de las principales fiestas y solemnidades del año litúrgico: Anunciación (*Proprium Missarum de Tempore, Dominica Prima Adventus*), Nacimiento (*In Nativitate Domini*), Epifanía (*In Epiphania Domini*), Circuncisión (*In Circumcisione Domini*), Última Cena (*In Solemnitate Corporis Christi*), Resurrección (*Dominica Resurrectionis Domini*), Ascensión (*In Die Ascensionis Domini*), Pentecostés (*In Dominica Pentecostes*), Asunción (*In Assumptione B. Mariae Virginis*), la Trinidad (*In Festo SS. Trinitatis*) y la Gloria (*In Festo Omnium Sanctorum*), además de las representaciones de Santiago ecuestre (*Missae Propriae Sanctorum Hispanorum*) y del Calvario o de Cristo crucificado (*Canon Missae*).

La calidad de las estampas es diversa. A veces sus composiciones se repiten o se invierten en sucesivas ediciones. Algunas llevan en el pie el nombre de quien diseñó la composición, ya sea mediante dibujo o mediante pintura, que suele corresponder a prestigiosos pintores (Juan de Juanes, Ribera, Velázquez, Murillo, Claudio Coello, Mariano Salvador Maella, etc.), cuyas obras sirvieron de modelo a los grabadores; del grabador que abrió la plancha o matriz (Benito Thiboust, Antonio Palomino, Juan Bernabé Palomino, los hermanos Manuel y Juan Antonio Salvador Carmona, Bernardo Albiztur, Joaquín Ballester, Narciso Cobo, Pascual Serra, etc.), y del grabador que la retalló cuando había perdido su fuerza debido a las sucesivas estampaciones.

Por lo demás, sabemos que las estampas de ilustración de los libros litúrgicos no sólo han representado y difundido los misterios salvíficos celebrados por la iglesia católica, sino que también han constituido una fuente iconográfica muy accesible para artistas secundarios o faltos de inspiración y han servido de modelo directo para la ejecución de algunas obras por expreso deseo de los comitentes.

J. A. R. H.

Bibliografía:

GONZÁLEZ GARCÍA, 1991, 312-318.

RIVERA DE LAS HERAS, 1997.

RIVERA DE LAS HERAS, 1999a, 102-105.

RIVERA DE LAS HERAS, 2003b.

RIVERA DE LAS HERAS, 2005, 58-59.

RIVERA DE LAS HERAS, 2006, 410-413.

Cruz de altar



Anónimo

Siglo XVIII

Madera, nácar y hueso.

34,5 (astil) x 20,2 cm. (travesaño).

13,6 cm. de alt. (peana).

7,5 x 6,8 cm. (crucifijo).

Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora.

Entre los bienes muebles de la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora se encuentra esta cruz que ha pasado erróneamente por ser una reliquia hasta fechas muy recientes. En realidad se trata de una pieza de altar que responde –pese a su pequeño tamaño– al modelo de la llamada cruz de Jerusalem, en razón de su conformación con extremos trilobulados. Según ha estudiado Marcos Villán, estas cruces se fabricaban bajo el control de los santuarios franciscanos de los Santos Lugares –cuyas marcas de procedencia se recogen tanto en la iconografía de los santos de la orden como en los escudos de ésta y de su provincia de emisión, la custodia de Tierra Santa– para su entrega a los peregrinos o su envío a los conventos e iglesias europeas; por lo que frecuentemente aparecen en los conventos de las distintas ramas de la orden. En tal sentido contamos con ejemplares en Arenas de San Pedro, Segovia, Valladolid, Villafrechós y Medina de Rioseco, cuya cronología de producción se circunscribe al siglo XVIII. Piezas todas caracterizadas por una decoración realizada a base de incisiones rellenas con pigmentos sobre placas de nácar como revestimiento de la madera, han sido estudiadas por varios autores; entre ellos, Casado Paramio fue el primero en descartar facturas y simbologías luso-indias, así como extremo orientales, para relacionarlas con una tradición árabe de taraceas, incrustaciones y aplicaciones. Precisamente de la villa de los Almirantes procede el ejemplar aquí expuesto, relacionándose –según reza la inscripción sobre una cartela embutida en el reverso de la peana– con Tomasa Aljofrín, de cuya existencia se tiene constancia a través del *Libro de Memorias* del monasterio riosecano de San Francisco (1713-1824), donde tenía una fundación de misas en el altar de San Jerónimo (*Archivo Histórico Nacional*, Clero-Libro 16401, fol. 149, dato cortesía de Concepción Ferrero Maeso). No se tienen noticias respecto a su adscripción a la Cofradía de la Santa Vera Cruz que en 2005 encargó su restauración a Barsimeo de las Heras Sevillano (Salamanca).

La base o peana en madera maciza, chapeada y con incrustaciones todas estrelladas, presenta un formato troncopiramidal rodeado de seis rollizos repartiéndose –por la mitad– a cada

uno de los costados. Su anverso –rodeado todo él de una cenefa con decoración vegetal guarnecida por una cantonera en hueso– presenta una decoración variada, empleándose el chapecado como soporte de los temas principales, en tanto que las incrustaciones llenan los restantes los espacios. Así, flanqueada por sendos aros con rosáceas abiertas, aparece la escena central –inscrita en un óvalo rodeado de pétalos– recogiendo la escena de la visión de San Antonio de Padua, bajo medio aro que ocupa el cierre para albergar una paloma –símbolo de la presencia del Espíritu Santo– envuelta en un halo luminoso. El resto del espacio se rellena, por una parte, con varios círculos proporcionadamente distribuidos, envolviendo rosáceas con diferentes aperturas de corola; y por otra, con incrustaciones en diferentes formas estrelladas. Motivos florales reaparecen en la decoración exterior, ya que los perfiles de los rollizos presentan rosáceas abiertas, a la vez que las incrustaciones se repiten en el adorno de los cantos. El reverso carece de elementos decorativos, pero cuenta con una cartela en forma trapezoidal donde puede leerse la siguiente inscripción: “Para Doña Thomasa Aljufrín/ Rioseco”. Resulta extraño que esta peana se realce sobre otra pieza de madera apoyada en cuatro pequeños troncos de pirámide a modo de patas, en lugar de hacerlo directamente sobre rollizos igualmente decorados, como suele ser habitual en este tipo de cruces. Así que su asiento se ha decorado por todas sus caras a base de incrustaciones en tanto que un baquetón entorsado –en hueso– lo recorre por el frente y los laterales.

Sobre la peana se alza la cruz latina –construida igualmente en madera tintada de oscuro– con rollizos que van dispuestos de tres en tres tanto en cada uno de los extremos de los brazos, como al final del astil, y otros dos situados en el tramo inferior de éste; yendo todos ellos decorados –al contrario que los de la peana– con incrustaciones que reproducen diferentes formas estrelladas. El anverso va reforzado –en astil y brazos– con cantoneras de hueso; se reviste con placas decoradas con diversos motivos y presenta –además– distintas incrustaciones. Así el astil presenta placas con las figuras de la Virgen con el corazón atravesado con una espada y San Francisco estigmatizado, alternando con una serie formada por aros donde se incluyen rosáceas con distintas aperturas de corola, circundados externamente con pequeñas incrustaciones cruciformes. Sobre la tarja, en hueso, aparece otra placa en nácar que tiene como elemento parlante el emblema de la custodia franciscana de Tierra Santa. En cuanto a los brazos, destacan, por un lado, la presencia de un nuevo elemento, tratándose de una placa rectangular cuyo interior combina distintos motivos vegetales y que bien podría formar parte de los extremos de otra cruz anterior; y, por otro, la repetición –con un único registro a cada lado– de la serie figurada en el astil, así como el referido emblema, si bien se compone de incrustaciones en uno de los lados. El centro de la cruz sirve de fondo al crucifijo. En la ma-

yoría de las cruces es habitual que éste vaya grabado o pintado sobre la placa, pero aquí se trata de un medio relieve en nácar. Es de tosca factura y acusa en exceso su horizontalidad. En este sentido la cabeza, ladeada a la derecha, forma una sola pieza con el cuerpo del que parten unos brazos absolutamente deformes. Bajo el cuerpo –donde se marca con fuerza el arco torácico–, va el paño femoral semiabierto pendiendo de un cingulo anudado –a la altura de la cadera derecha– en caída hacia el lado contrario. La desproporción se mantiene en las piernas, más bien alargadas. Va sujeto con clavos metálicos que, por la parte superior, lo fijan directamente al alma de la cruz; en cambio, los pies remontan la placa sobre el resplandor de San Francisco estigmatizado. Rasgos formales que no sugieren pistas seguras de su datación.

Por lo demás, interesa llamar la atención sobre las piezas con sujeción en los cantos del tramo inferior, tratándose de dos aletas –en nácar– sin otra decoración que su propia talla, puesto que por su disposición constituyen algo realmente inusitado en este tipo de cruces.

El reverso contiene exclusivamente –lo mismo que los perfiles de los rollizos y los cantos– incrustaciones estrelladas con idéntico formato, dejándose despejado el centro donde aparece otra cruz embutida, en distinta madera y con otro formato, supuestamente extraída de Getsemaní, dentro de la ciudad de Jerusalén, a modo de recuerdo de los Santos Lugares donde tuvo lugar la redención del género humano.

A. J. M. P.

Bibliografía:

CASADO PARAMIO, 1999, 108-109 y 122-123.

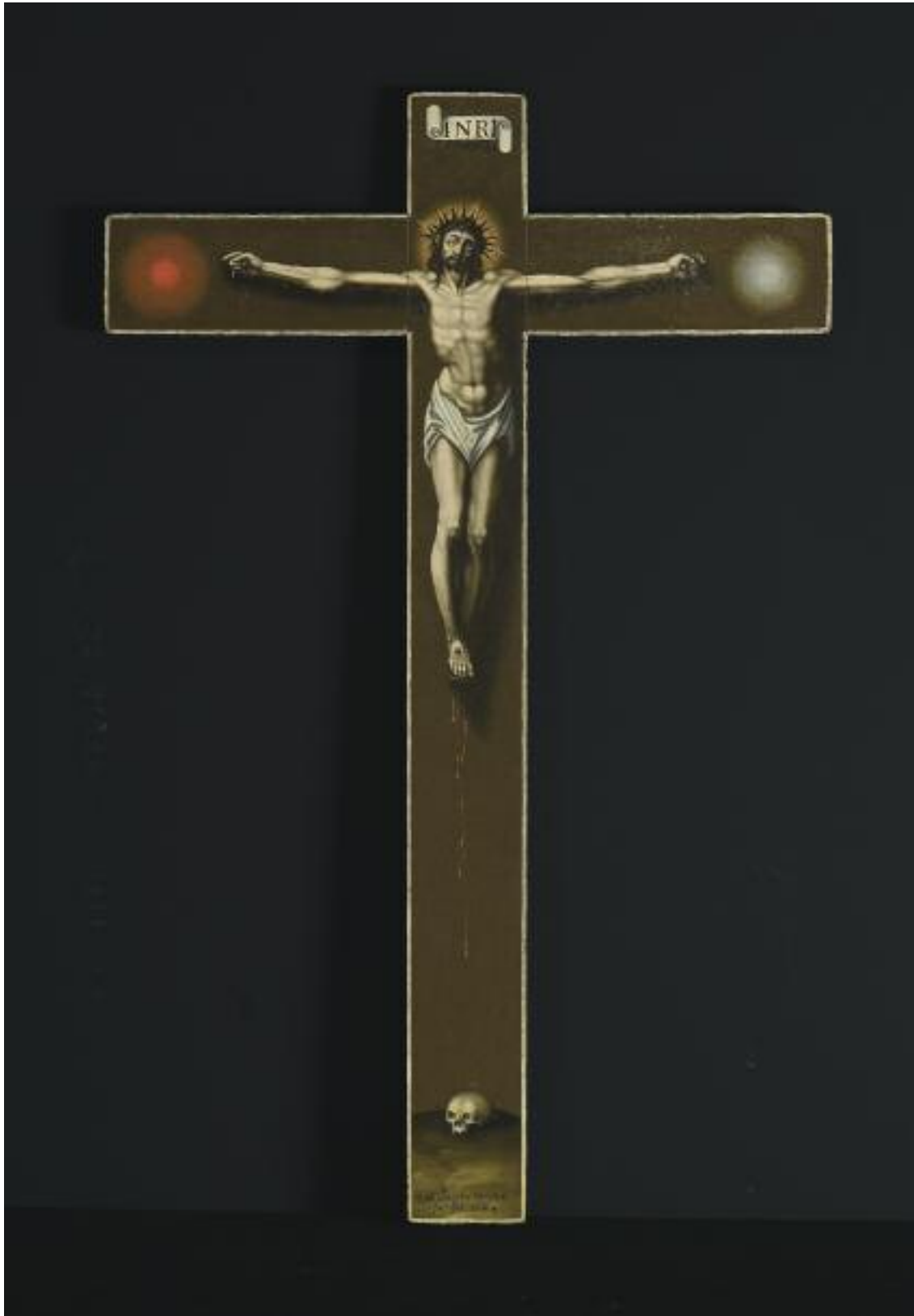
CASQUERO FERNÁNDEZ, 2007, 227-230.

CASQUERO FERNÁNDEZ, 2009, 142-143.

GÓMEZ MARTÍNEZ, 2003, 310-311.

MARCOS VILLÁN, 2006, 52-53.

MORENO PRIETO, 2005, XII-XIII.



Cruz de celda

Josefa Sánchez

1644

Óleo sobre tabla.

60 x 38,5 x 1,2 cm.

Monasterio de Santa María la Real de las Dueñas (Dominicas). Zamora.

Las cruces de celda son un tipo de obra devocional muy abundante en los conventos y monasterios españoles e hispanoamericanos en los siglos xvii y xviii. Sin embargo, no es común que contengan la firma de su autora y la fecha de su realización, como es este caso.

Sobre el anverso de una cruz recortada en tabla, va pintada la figura de Jesús. Es un Crucificado de tres clavos, en agonía, con la mirada alta y los brazos en ángulo recto. Va coronado de espinas y su rostro circundado por un halo dorado formado por rayos rectos de diversa longitud. Cubre su desnudez un paño de pureza sin anudar.

En los extremos del brazo horizontal de la cruz se han representado el Sol y la Luna, oscurecidos. En remate superior del brazo vertical se ubica el *titulus*, con la inscripción en capitales pintadas sobre una filacteria apergaminada, y en la zona inferior una calavera, aludiendo al Calvario o Gólgota.

La representación del Crucificado, especialmente en lo que afecta la disposición recta de los brazos, la disposición cerrada de los dedos de la manos, excepto los dedos índices, que van abiertos, el adelantamiento del torso y el retraso del abdomen, responde a un modelo muy extendido y copiado en el renacimiento hispano. Por otra parte, su canon alargado y algo serpentiforme evidencia la inspiración de su autora en el manierismo tardío.

La zona inferior del anverso contiene la inscripción "D. MAR [enlazadas] Josepha sanchez / façiebat, 1644", ofreciéndonos la identidad de la pintora y el año de la ejecución de la obra. Va colocada en un escaparate tallado en madera y dorado, con molduras, del siglo xviii.

En el mismo monasterio se conserva otra cruz casi idéntica, de las mismas dimensiones y sin duda de la misma mano, aunque carece de firma y fecha. Y en la iglesia parroquial de Brandilanes (Zamora), otra firmada por María Josefa.

Conocemos otras tres cruces firmadas por la misma pintora: una en el *Museo Nacional de Artes Decorativas* de Madrid, fechada en 1648; otra en el convento de San Antonio el Real (Cla-

risas) de Segovia, fechada en 1639, y por último otra en el convento de Santo Domingo el Real de la misma ciudad (Dominicas), fechada en 1649. Además, se le atribuyen otras dos, una en cada uno de los conventos mencionados, carentes de firma y fecha.

Hasta el momento ningún dato biográfico se ha podido añadir a lo único que sabemos de Josefa Sánchez, esto es, su actividad pictórica durante el segundo cuarto del siglo xvii. Sin embargo, se han barajado como hipótesis su posible origen castellano, su condición de religiosa, su inspiración en las figuras de los crucificados "ascético-naturalistas" de Luis Tristán y su eventual parentesco con el pintor Clemente Sánchez.

J. A. R. H.

Bibliografía:

COLLAR DE CÁCERES, 1989, 357-372.

Crucis Mysterium, 1990, 31 y 96-97.

FRANCO MATA, 1980, 65-67.

MESA y GISBERT, 1970, 93-95.

RIVERA DE LAS HERAS, 2001, 207-208.

Cruz del Humilladero

o Cruz de Mayo



Anónimo

Segunda mitad del siglo XVIII

Madera dorada, estofada y espejos.

118,5 x 93,5 cm.; 38 x 66 x 31 cm. (peana).

Iglesia de El Salvador. Morales de Toro (Zamora).

Esta cruz, venerada en el desaparecido Humilladero (una de las cinco ermitas de Morales de Toro, según documentación parroquial) y perteneciente a la demarcación de la del Salvador, iglesia donde recibe culto, se aloja hoy en el viejo retablo del Cristo de la Expiración, que, a su vez, procede de la parroquia de San Bartolomé. La hechura de este retablo, obra de 1685, se debe a los ensambladores Francisco Pérez y Manuel de Gándara, y al dorador Miguel García de Espinosa –los tres avecindados en Zamora–, autor también este último de la Jerusalén pintada que sirve de fondo ahora a la cruz. Sabemos que en el año 1980 este sitio lo ocupaba una imagen del Corazón de Jesús y es de suponer, por tanto, que la *Cruz de Mayo* recibiera aún culto en el Humilladero.

Se trata de una cruz de madera dorada (quedan también restos de pintura azul) y guarnecida a lo largo de los lados mayores y menores del palo y de los brazos con espejos –esquinados, romboidales, redondos y ovalados–, embutidos en sus marcos. El *enmedio* o centro de la cruz se resalta con un espejo mayor, como si se tratara de una *cruz-lignum* con cuatro cabezas de serafines, a manera de tetramorfos (por la cara y la espalda de la cruz) de aladas rocallas, más los rayos del cerco. El resto de los espejos simulan ser embutideras para recibir reliquias menores. Remata la cruz su letrero con las cifras doradas sobre el azogue y, en los extremos de los brazos, botoncillos de tres órdenes con su pezuolo. Los cuatro lados de la cruz se refuerzan con listones o medias cañas de madera dorada y motivos de cardos que la cercan. Se calza la cruz machihembrando en una base hexagonal en forma de pirámide truncada que hace de Gólgota, con los mismos materiales y técnica de espejos. El motivo frontal, un corazón plantado (supliendo a la calavera), es quizá alegoría de la devoción del comitente, o del traspasado de la Dolorosa. Todo ello descansa en un pie rectangular de madera sobre cuatro lentejas policromadas (faltan dos cabezas de serafín y algunos espejos, otros quebrados).

Desconocemos los motivos que llevaron a invertir el recurso barroco y especialmente rococó de los espejos, utilizándolos en

la cruz y no en la caja del retablo donde debería alojarla. Perversión de uso que contrasta con la torpeza de ejecución del anónimo maestro local. Esta pieza de carpintería, que tan devota admiración debió de suscitar entre los fieles, más parece invención para una efímera tramoya de quita y pon –de las que, sabemos por documentación, se realizaban en loas y comedias de santos– que objeto de culto. Hoy y desde una perspectiva descontextualizada, la situaríamos entre lo *gaudiniano* y lo *kitsch*.

El criterio iconográfico seguido por la iglesia para las ermitas-humilladero es que su retablo principal, y casi siempre único, lo ocupe una imagen del Crucificado, formando a veces Calvario con la Virgen y San Juan, pero no la cruz sola. En ejemplos de cruces con historias milagrosas, o ultrajadas (como la de la Moriana en Sequeros y la de los Judíos en Mogarraz, en tierras de Salamanca), esta última con los sobrenombres de *Cruz Bendita* y *Cruz de Mayo*, igual que la de Morales de Toro), suben a ocupar la titularidad de un retablo lateral en la iglesia parroquial, recubiertas de metales preciosos. Solamente los *lignuncrucis*, en especial el singularísimo que se venera en Liébana, llegan a considerarse advocaciones principales de retablo mayor e incluso de santuario, presentando un ánima de cristal por donde se muestra la Veracruz para ser adorada.

En relación con la pieza que nos ocupa, ignoramos si desplazó algún crucifijo de devoción antigua y ya dormida, o compartió espacio y devoción con él. Quizá los cofrades vieron la conveniencia y sintieron la necesidad –lo que en la ascética de la época se conocía como *santa emulación*– de sacar en procesión una imagen de gran porte para el día de la bendición de los campos. Como los cristos de los humilladeros nunca se movían de su sitio, salvo con ocasión de rogativas y calamidades, labraron esta cruz utilizando los materiales –espejos– con que se revestían algunos retablos y frontales. Este recurso distorsionaba la realidad espacial en formas y luces multiplicadas por las llamas de los cirios (se conservan en la base de la cruz dos clavos implantones para fijar los ternos de cera que la alumbraban).

La fecha litúrgicamente establecida para la bendición de los campos, con procesión preceptiva y canto de las letanías a los santos, era el 25 de abril, festividad de San Marcos, aunque, de hecho, y aprovechando advocaciones patronales o de cofradía, este ritual se prolongaba hasta mediados del mes de mayo. Podía celebrarse el día primero, fiesta de San Felipe y Santiago el Menor, llamado también *el Verde*. El día 3 o de la Cruz de Mayo lo hacía la cofradía de la Veracruz (quizá la fecha más aceptada), y el día 9, quienes aprovechaban para la bendición la conmemoración de San Miguel en el monte Gárgano (popularmente conocida como *San Miguel de Mayo*). Por último y quizá desde la canonización de San Isidro, muchos pueblos centralizaron la fiesta el día 15 de mayo, al asumir el santo labrador una espontánea y generalizada abogacía sobre agricultores y frutos.

Es fácil imaginar el impacto de esta cruz por los campos toresanos, trampantojo del sol con efecto de gloria rompiente y de terribilidad cegadora en procesión, como un remedo del Arca de la Alianza en pasaje vetero-testamentario.

Con esta pieza y, seguramente sin pretenderlo, el comitente que la concibió, el autor que la realizó y el pueblo que la veneró rehabilitaron la simbología medieval de las cruces triunfantes, despojadas del naturalismo patético de sus crucificados. La cruz, refulgente y protectora, es para los sembrados por los que se pasea rocío celestial y azote de sus enemigos: las plagas de niebla y de langosta, el rayo, la nube, la piedra, la seca y la crecida. Con inocencia retoña en esta cruz el signo –bizantino, carolingio y asturiano– de salvación y victoria al que se acoge el piadoso invocando el lema: “HOC SIGNO TVETVR PIVS, HOC SIGNO VINCITUR INIMICVS”.

A. C. G.

Bibliografía:

Las Edades del Hombre. Remembranza, 2001, 384-386.

NAVARRO TALEGÓN, 1980, 346 y fig. 611.

Cruces devocionales

Siglo XVIII

Madera y nácar.

11,3 x 8,1 cm.

Museo Etnográfico de Castilla y León.

Pequeña cruz en madera protegida por sostén de hojalata en cerco de solapillas ornado con cordoncillo perimetral y sencillos desarrollos arriñonados y avolutados en los extremos (falta el superior) y cuadrón central. En anverso y reverso presenta otra crucecilla inscrita en taracea de madera más clara y catorce discos de nácar incrustados y pintados en bermejo (cuatro perdidos) con los sintéticos *arma Christi* (tenazas, martillo, corona de espinas y flagelo, más el *titulus* "INRI" en cimera y la calavera con las tibias cruzadas y un cáliz en la base). Aparecen otros pequeños elementos cuadrilobulados en nácar rodeando los discos y los extremos de las cruces internas.

M. E. C. L.

Bibliografía:

Museo Etnográfico, 2004, 117.



Siglo XVIII

Madera y hierro.

13,5 x 7,8 cm.

Museo Etnográfico de Castilla y León.

Pequña cruz de madera muy patinada y fracturada en su brazo horizontal, protegida por férrea tira perimetral muy maltrecha, cuyos extremos aparecen abotonados. Posee anilla suspensoria superior y rasgadas aberturas en la zona inferior del madero vertical. En el anverso de la pieza lignea quedan epigrafiadas varias palabras: "INRI [*titulus* en cabecero] IHS MRI ISIMCO/ CI VIDA SIN PECADO"; en los laterales se aprecian otros caracteres apenas legibles.

M. E. C. L.

Bibliografía:

Museo Etnográfico, 2004, 116.





Crucifijo conventual

Siglos XVII-XVIII

Madera, latón y bronce.

21,5 x 13,5 cm.

Museo Etnográfico de Castilla y León.

“Siendo Virgen ha nacido
el Verbo, de ella humanado
énfasis tan escondido
y enigma tan intrincado,
que solo Dios lo ha entendido”

(Sor Juana Inés DE LA CRUZ [Juana RAMÍREZ DE ASBAJE], *Villancicos*, ed. de Alfonso Méndez Plancarte, México, 1952 [1676-1692], p. 14)

“Jesus in cruce penebat,
María pendere optabat,
Quae gemebat, et plorabat,
Quae moerebat, et dolebat.
Procera brachia cernebat
Dira rigentia tensione,
Caput obsitum punctione,
Et tremebat cum videbat.”

(vid. Frédérique MORAND, “El ‘Stabat Mater’ glosado y traducido por Sor María Gertrudis de la Cruz Hore a fines del siglo XVIII”, *Hispania Sacra*, LVIII [2006], p. 598)

Pieza de uso particular vinculada a algún convento femenino. Cuenta con crucificado en bronce fijado a un santo madero de sección cuadrangular mediante tres clavos, de arqueadas piernas, abarrocado *perizonium* anudado a la derecha y torso esbelto de marcado costillar, el rostro presenta mentón rasurado abuso de decoro, abultada cabellera y erizada corona de espinas, dirigiendo su mirada a las alturas. Una pequeña venera sujeta a una charnela adherida al madero vertical permite ocultar el rostro del crucificado. Los extremos del crucifijo quedan reforzados mediante cartuchos de latón claveteados, reservando un compartimento, a modo de lipsanoteca en la base del madero vertical, protegido por vidriera, para albergar una reliquia del *lignum crucis*, donde asoma un minúsculo fragmento de paño de lino blanco con el símbolo crucífero tintado de colorado. Presenta asa suspensoria el extremo superior.

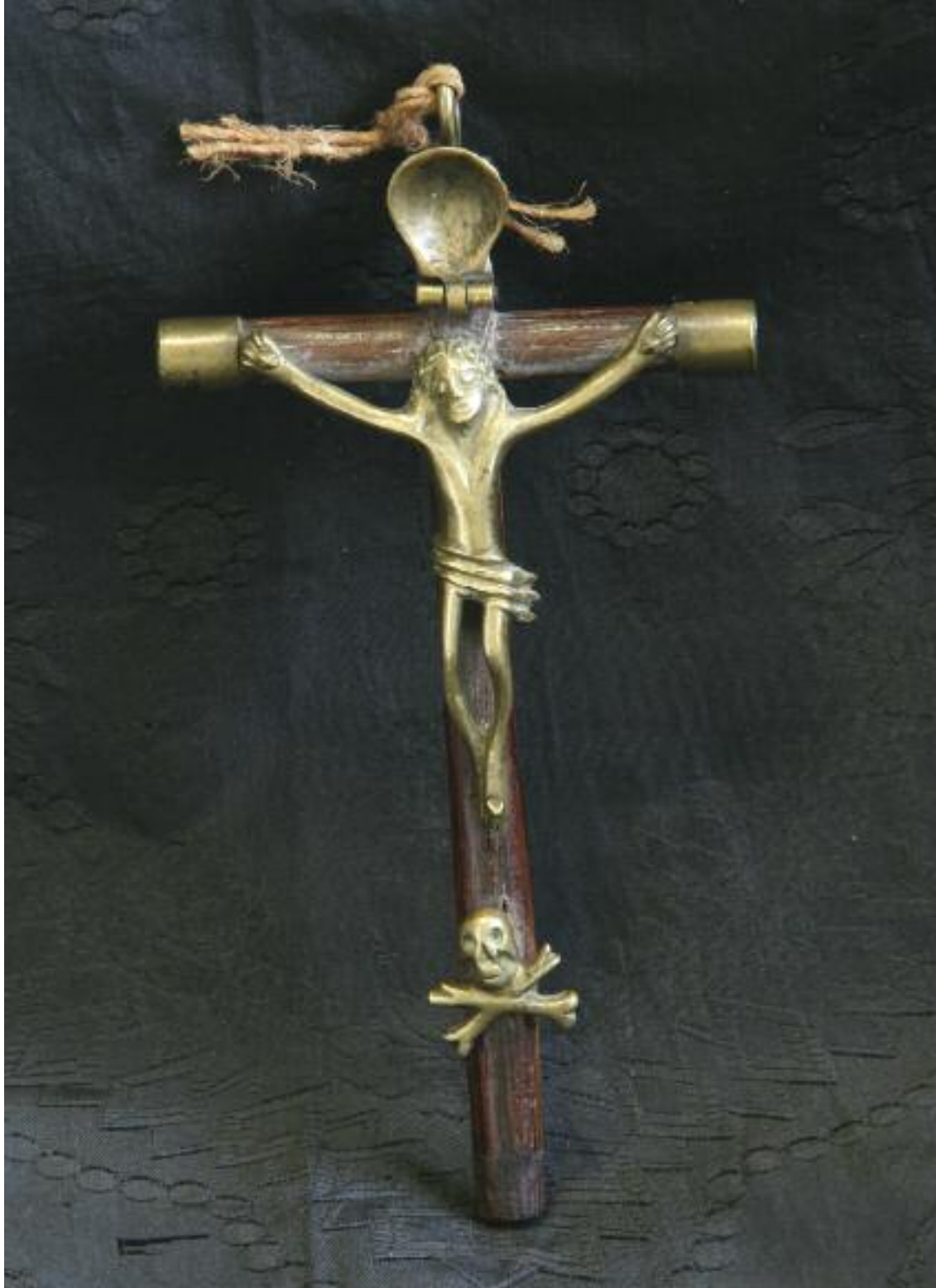
Lo más llamativo del crucifijo es la presencia de la casta venera impidiendo absoluta discreción y cualquier atisbo de carnalidad, pues como dijera la venerable sor Francisca Josefa de

la Concepción del Castillo: “deseaba mucho en aquellos tiempos hacerme ciega, porque me parecía que no viendo las cosas de esta vida, podría más bien darme a la contemplación de Dios, y a su amor”, todo resultaba poco para evitar la pecaminosa voluptuosidad, las reglas recomendaban ayuno y mortificación alimentaria y de los sentidos, buscando el dolor de la auto-tortura y la enfermedad vindicada.

De sor Luisa de la Encarnación, profesa en el convento de Nuestra Señora de la Piedad de Béjar, se decía que prefería perder la vida que dejar que médicos y cirujanos vieran sus virginales carnes, y eso que padecía de constantes dolores de muelas y desmayos y sufría del costado, de la matriz y del corazón. No quiso tratarse “so color de su honestidad, con lo que se extendió y ramificó de manera, que tenía la pobrecita todo el vientre, y hipocondrias casi hasta los brazos, atormenados y constrinidos [sic]” (cf. Alejandro LÓPEZ ÁLVAREZ, *Huesos y olores santos en el Béjar del siglo XVII*, Discurso de ingreso en el Centro de Estudios Bejaranos, Béjar, 1998, pp. 29-30).

Había mucho de miedo al cuerpo y la misma madre Castillo afirmaba que “cada dedo de mi cuerpo me atormentaba fieramente, la ropa que traía vestida, el aire y la luz que miraba... todo el día y toda la noche traía un temblor y un pavor que no se puede decir cómo era”, de un tremendismo tal que se aviene bien con la estética barroca que pugna por alcanzar lo trascendente en lo místico. De resultas, no era infrecuente que las santas, beatas y venerables del Barroco fueran excelentes poetas y mortificadas penitentes, alcanzando reveladoras visitas de Jesucristo y de la Virgen, pero también de santos, ángeles y hasta de las benditas ánimas del purgatorio. La contemplación de un óleo sobre tabla de la primera mitad del siglo XVI con una avinagrada Santa Catalina de Siena portando un crucifijo en alusión a su estigmatización, reposando a los pies de Santo Domingo de Guzmán (*Museo Nacional de Escultura. Pintura entre lo real y lo devoto. V*, Valladolid, 2007, pp. 18-19) y del retrato que pintó Velázquez de la venerable madre Jerónima de la Fuente (1620), nos hace reflexionar sobre la cotidianidad de este tipo de piezas tan íntimas y pietistas, cuya huella perdura hasta el retrato de San Luis Gonzaga pintado por Goya (1781-1785).

M. E. C. L.



Crucifijo conventual

Siglo XVIII

Madera, latón y bronce.

13,2 x 6,7 cm.

Museo Etnográfico de Castilla y León.

Crucificado en bronce, fijado a un santo madero de sección circular mediante tres clavos, de rasgos muy populares, presenta esquemático *perizonium* y finas piernas, torso muy *naïf*, cuello corto y rostro sintético característico del arte popular.

Una pequeña venera sujeta a una charnela adherida al madero vertical permite ocultar el rostro del crucificado.

Los extremos del crucifijo quedan reforzados mediante cartuchos cilíndricos de latón; en la base del madero vertical, a los pies del crucificado, se detalla una calavera con un par de tibias cruzadas. Presenta asa suspensoria en el extremo superior.

M. E. C. L.





Cruz-relicario

Siglo XVIII

Madera, vidrio y metal de aleación de cobre.

29,8 x 19,5 cm.

Museo Etnográfico de Castilla y León.

Cruz latina de remates apuntados en forma romboidal que cumplió sus fines como relicario. Porta decoración de picoteada taracea metálica a base de punteados describiendo roles y cruces griegas en los extremos de los brazos, más una corona de espinas en el encuentro entre ambos.

En el madero vertical presenta cinco huecos circulares protegidos con vidrieras para alojar las reliquias del *lignum crucis* (dos de ellas han desaparecido), el madero horizontal acoge otro par de huecos (uno lamentablemente perdido).

En el *Museo de León* se conserva una pieza de características muy similares aunque advocada a Santo Toribio (titular de la diócesis de Astorga y azote de priscilianistas, fue sepultado en el templo de San Martín de Liébana) (cf. Joaquín-Miguel ALONSO GONZÁLEZ, *Colección Etnográfica. Museo de León*, León, 1997, pp. 33-34). Presenta anilla superior de sujeción.

M. E. C. L.

Vara de mayordomía

**Ramón Rey (autor) y
Vicente González
(marcador)**

1810

Plata en efigie y cruz y hierro cromado en varal.
10,5 cm. de alt.

Punzones de Vicente González y Ramón Rey.

Armas de la ciudad de Zamora.

Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora.



Desde antiguo, las cofradías dispusieron de varas coronadas por la insignia del misterio o santo de la advocación, con el objeto de que los cofrades a quienes se encomendaba anualmente la mayordomía las exhibiesen con regularidad en cultos, funciones y cabildos. Así se constata en el caso zamorano al estudiar las ordenanzas de buen número de cofradías –y en particular, algunas bajo la advocación de la Cruz–, donde la vara, en tanto que conjunto formado el varal y la insignia efigiada en bulto o pintura, constituía el atributo material de la autoridad, la jerarquía y el orden entre los cofrades; y por ello, el distintivo del cargo desempeñado por la persona que legítimamente la tuviese asignada.

Reveladora en este sentido es la mención recogida en algunos de esos textos normativos en cuanto se refiere a la toma de posesión del mayordomo: un acto que consiste en la entrega que hace de la vara –junto a otros efectos como los papeles de administración y la bucheta– el mayordomo saliente al entrante, y como éste –ya con ella en la mano– recibe el reconocimiento de todos los cofrades congregados en cabildo. Precisamente las ordenanzas contienen otros aspectos relacionados con el protocolo seguido en la celebración de los cabildos, donde la vara aparecerá como instrumento empleado por el mayordomo para ordenar la apertura y el cierre de tales reuniones; y tal vez cobrará mayor protagonismo cuando sirva a los presentes –que han de pasársela unos a otros– para gobernarse en la sucesión del turno de palabra en evitación de “discordias y pendencias por querer hablar todos a un tiempo”.

Otra mención figura en el capítulo referente al ingreso de nuevos cofrades, de modo que, en el desarrollo del ritual aplicado al objeto de darles entrada, éstos prestarán juramento de acatar las ordenanzas –y de no actuar en contra

de los intereses de la cofradía– con un beso reverencial sobre ella. No obstante estas menciones, en ocasiones su plural concuerda en relación con el distintivo de las diversas categorías de oficiales (abades, cuatros y dieces) que completan el cuadro de gobierno de la cofradía; o también cuando se habla del trabajo de postulantes o pedidores –habitualmente una pareja de cofrades elegidos para el cometido entre los menos antiguos–, que se encargaban de salir por las calles de la población para efectuar la *saca de varas* durante las vísperas y el día de la procesión.

Ciertamente, la vara objeto de este comentario no se corresponde con la insignia titular de la cofradía de la Santa Vera Cruz establecida canónicamente en la iglesia de San Juan de Puerta Nueva de Zamora; si bien constituye, en la actualidad, uno de los distintivos de su presidente en ejercicio y forma pareja con otra –cuya efigie procede de la misma mano– que portan, igualmente, algunos hermanos honorarios (anteriores presidentes o el cofrade más antiguo) tanto en los actos de la fiesta titular (14 de septiembre) como en la solemne procesión de la tarde del Jueves Santo.

Consta de un varal de hierro cromado de sección circular dividido en dos tramos que enmanga un vástago torneado en plata, liso, de 7,2 cm. de altura y 1,9 cm. de cañón, con dos pestañas, sobre el cual va el nudo que da paso a la peana. Sobre ésta, en idéntico material, la insignia, que corresponde a una figura de Jesús Nazareno con la cruz a cuestras y camino del Calvario, de 10,5 cm. de altura; obtenida por vaciado a la cera, lleva ajustadas las manos de forja y cargada sobre el hombro izquierdo cruz sobredorada fijada en dos puntos. Además de ésta, posee otros elementos añadidos –también sobredorados–, como el cingulo de dos borlas pendientes o la corona de espinas con que va tocado. El tratamiento aplicado a cabellos, rostro y túnica (bajo, bocamanga y cierre) presenta labores de incisión. La traza responde –en nuestra opinión– a un modelo rococó. El conjunto formado por vástago, figura y cruz puede datarse en los primeros años del siglo XIX toda vez que en sus piezas aparecen estampados los punzones de Vicente González (“V/GNLZ”), que actuaría como marcador –aunque en esa época no fuera el titular de la contrastía–, los de la ciudad de Zamora sobre cifra 10 y los de Ramón Rey (R/REY), que sería el artífice. A finales de 2002 la cofradía de la Santa Vera Cruz encargó el trabajo de restauración integral al joyero Barsimeo de las Heras Sevillano (Salamanca), quien además de consolidar el conjunto le restituyó buena parte del esmero que con el paso del tiempo había perdido.

Puede decirse que esta vara de mayordomía perteneció originariamente a la antigua Caridad de Jesús Nazareno, fundada y establecida asimismo en la parroquial de San Juan de Puerta Nueva. Esta cofradía, dedicada al culto y al socorro espiritual y material de sus cofrades, extendió su actividad

hasta mediados del siglo XX, cuando –por falta de miembros– hubo de extinguirse; si bien es preciso apuntar que desde 1864 permanecía unida a la cofradía de los mártires San Crispín y San Crispiniano, que –teniendo por sede el mencionado templo parroquial– admitía en sus filas a los zapateros de obra prima.

A pesar de no disponer de noticias sobre la enajenación del patrimonio mueble resultante de la unión de dichas cofradías ni de su disolución en la época o el momento en que solidariamente se extinguieron, conocemos algunos inventarios de alhajas y enseres de cuyo vaciado nos hemos servido al objeto de fijar la procedencia de las varas de metalistería antigua que detenta la cofradía de la Santa Vera Cruz y que en la actualidad se exhiben en la procesión del Jueves Santo. Así, desde 1864 hasta 1871, en dichos inventarios se relaciona –además de la insignia que se expone– la otra insignia con su idéntica efigie en plata: “dos jesuses de plata nuevos”, con sus respectivas varas –en madera y pintadas– para llevarlos. Pero también aparecen “otros dos” [jesuses] “de bronce ya usados” y que –según se colige de la expresión– serían sustituidos por los anteriores. Y del mismo modo: “dos estampas de los santos de plata, buenas” <sic> [...]; otras dos más pequeñas en plata [...] y cuatro varas de madera forradas de hojalata para colocar dichas estampas” [Archivo Histórico Diocesano de Zamora, Parroquiales, 281-10/(18), fols. 4, 22, 85]. Conjunto que cabalmente coincide con los objetos que al presente exhibe –como hemos dicho– la Cofradía de la Santa Vera Cruz.

No obstante, quedan por aclarar las razones ciertas de su incorporación al patrimonio mueble de esta cofradía. A nuestro juicio, es probable que alguna relación tuviese en ello el hecho de que las tres cofradías compartieran como sede el referido templo parroquial durante los siglos XIX y XX, aunque la de la Cruz contase con capilla propia aneja a éste; de manera que convendría contar de partida con ciertas informaciones, por ejemplo, la del supuesto hallazgo de la insignia objeto de la muestra, según se recoge en un acta de junta general celebrada el 14 de febrero de 1971: “Y por último propone [el presidente] que a los dos nazarenos de plata encontrados en el derribo de la capilla de San Miguel (y que fue propiedad de esta cofradía) se le hagan dos varas para los hermanos de honor”.

A. J. M. P.

Bibliografía:

MORENO PRIETO, 2003, 121-122.

PÉREZ HERNÁNDEZ, 1992, 195, 202 y 206.



Cruz procesional

Anónimo Taller leonés Ca. 1500

Bronce, latón y esmaltes.

46 x 38 cm.

Iglesia parroquial de la Natividad.
Villardiegua de la Ribera (Zamora).

La existencia de diversos ejemplares de este tipo de cruz en iglesias del ámbito castellanoleonés (León, Palencia, Valladolid o Zamora) y de la zona norte de España (Cantabria, Navarra y La Rioja) hace pensar que en los años finales del siglo xv y los iniciales de la centuria siguiente algún taller leonés difundió este modelo, alcanzando una gran aceptación en la metalistería del último período gótico.

Representa un tipo de pieza de tosca fabricación, con cierto carácter de seriación, elaborada con materiales de escasa consideración y cuyo bajo coste satisficaría la demanda de cruces por parte de las fábricas con menos recursos económicos.

En la diócesis de Zamora, a las ya conocidas de San Pedro de la Nave-El Campillo y Prado de Villalpando, añadimos ahora ésta, descubierta, tras la cajonería de la sacristía, durante la elaboración del inventario de bienes muebles de la parroquial de Villardiegua de la Ribera en 1997.

El cañón es cilíndrico y totalmente liso. La manzana, esféroide y achatada en las zonas superior e inferior, va decorada con hojas simétricas cuyo contorno rehundido genera rombos sobre los que van seis abultados chatones que albergan esmaltes –sólo se conservan cuatro– con representaciones de bustos de apóstoles, pero sin individualizar, y poco primorosos, semejantes a otros contenidos en el nudo de un cáliz conservado en la parroquial de El Maderal (Zamora), y que asignamos al mismo taller.

La cruz es latina y presenta brazos cilíndricos, recorridos helicoidalmente por líneas paralelas incisas, guarnecidos en los extremos por una moldura sogueada y un friso de flores de lis, y rematados en pomas con adornos vegetales, hoy perdidos.

Sobre el anverso va dispuesto el relieve fundido del crucificado, que sigue los modelos centroeuropeos coetáneos. Es de tres clavos, con la cabeza inclinada hacia su diestra, coronado de espinas y con restos de un nimbo calado, y paño de pureza recogido en la cadera derecha. El brazo vertical o *stipes* pre-

senta en su parte superior una pequeña placa cuadrifolia con el símbolo del evangelista San Marcos (perfil derecho de león alado y andante sobre una filacteria).

Por el reverso se observan diversos agujeros, que posiblemente sirvieron para fijar una imagen mariana y placas con el tetramorfos. Toda la pieza conserva aún restos de dorado.

J. A. R. H.

Cruz procesional



**Macolla de Domingo
Martín Hevia (?) y
árbol de Manuel Flores y
Herrera (?)**

**Macolla ca. 1663 y árbol de
1777**

Plata en su color. Aceptable estado de conservación (faltan dos potencias que salen del cuadrón central).
Marcas: en la macolla presenta dos largas buriladas y, repetido, el troquel de la ciudad de Zamora; en el cuadrón central del reverso lleva una marca de localidad y otra nominal, parcialmente frustra, perteneciente a Manuel Flores.

78 cm. de alt. x 45,5 cm. (brazo transversal)

Iconografía de la macolla: San Juan Bautista, San Pablo, San Pedro y San Miguel. Iconografía del árbol: en el cuadrón del anverso figura del crucificado y en el reverso relieve con imagen de Santa Lucía.

Iglesia de Santa Lucía de Zamora (Obispado de Zamora).

La cruz perteneciente a la extinta iglesia de Santa Lucía, custodiada en la actualidad en el Obispado de Zamora, está compuesta por dos partes que ilustran otros tantos momentos de la platería zamorana.

La más antigua de las dos corresponde a la macolla, que lleva en el frente donde va alojada la placa con la imagen de San Pedro una burilada y dos marcas de localidad que coinciden con la que identificamos con el número 9 en nuestro trabajo sobre la Platería de la ciudad de Zamora (obtenida de un juego de bandeja y vinajeras perteneciente a la arciprestal de San Pedro y San Ildefonso y que fue labrado por Domingo Martín de Evía), lo que nos permite situar su factura en fecha próxima al último cuarto del siglo XVII, datación que se ve confirmada por información encontrada en el archivo parroquial del templo. Estilísticamente es una obra donde confluye una más que evidente tradición seiscentista en la estructura del templete, caracterizado además por su sobriedad, y por el rigor geométrico de las asas fundidas y de las molduras que limitan cada uno de los frentes, y que actúan de marco de las breves arquitecturas que albergan en su interior las imágenes de San Pedro,

San Pablo, San Juan Bautista y San Miguel, y un lenguaje renovador en el naturalismo vegetal que cubre la moldura esférica con la que arranca la macolla o el remate cupuliforme donde encaja el travesaño inferior de la cruz. También las imágenes de los apóstoles participan del naturalismo que impregna a las artes figurativas en las primeras décadas del Seiscientos, figuras solemnes o en actitudes declamatorias (San Pedro), cubiertas con túnicas que marcan pliegues ampulosos. De las cuatro placas sobrepuestas la que representa a San Miguel es posible que se haya reaprovechado de otra pieza, pues estilísticamente no coincide con las otras tres (parece anterior) y tampoco iconográficamente guarda relación con ellas.

El árbol, por su parte, evidencia un excelente dominio de los recursos específicos de la platería rococó. Estructuralmente es como si los travesaños de la cruz se hubieran visto afectados por un movimiento ondulante que acaban arqueando los perfiles rectos de las cruces barrocas (v. gr. la cruz parroquial de la iglesia de San Vicente, obra de Manuel Flores del año 1745), retornando, en una suerte de *revival*, a los travesaños liriformes característicos de las cruces quinientistas. Esa ausencia de sentido tectónico en la cruz, propio por otra parte de la platería rococó, se ve acentuado por la abundancia de un repertorio decorativo que cubre con no poco efectismo la totalidad de la superficie, excepción hecha de las cintas planas que recorren el contorno de los brazos, haciendo uso de una selección que sintoniza con los gustos del momento: espejos ovalados, rocallas, o el fondo esgrafiado de líneas onduladas que cubre el interior de los brazos.

Iconográficamente, las cruces de este periodo es habitual que reduzcan las representaciones figurativas a la imagen del Crucificado delante de la consabida vista urbana de Jerusalén, presidida por las representaciones astrales del Sol y la Luna, y por el reverso la imagen titular de la parroquia. Por lo que se refiere a la imagen del Crucificado, ejecutado con gran corrección, se trata de una escultura en bronce que representa a un Cristo muerto, con la cabeza inclinada sobre su hombro derecho, y totalmente alejado de los Cristos expirantes característicos de este periodo (de los que también hay ejemplos en la platería zamorana). Por el reverso dispone en el cuadrón central un relieve con la imagen de la titular del templo, Santa Lucía, que parece emerger de un torbellino de nubes, y que porta en las manos la palma de martirio y en la bandeja los ojos enucleados. Se trata de una obra de factura correcta, y ajustada a los gustos del momento.

Abundantes son las noticias de archivo que tenemos de esta cruz, aun cuando ninguna lo suficientemente concluyente como para poder determinar la autoría de cada una de las partes. Respecto a la macolla, creemos que se refiere a ella la noticia fechada en 1663 (*Archivo Diocesano de Zamora*. Sección Parroquias. Código 281.21. Libro 20, fol. 123vº), donde figura un descargo de 146 reales pagados a Domingo Martín (Hevia)

por componer la cruz de plata; esta posibilidad tiene un apoyo en la coincidencia de la marca de localidad con la que tiene el juego de bandeja y vinajeras de la arciprestal de San Ildefonso, como ya hemos dicho obra de este maestro. Más reservas tenemos para vincular esta parte de la cruz el platero zamorano Francisco Valdivieso (+1706), a quien en las cuentas del trienio 1678-1681 se le abonan 120 reales por la hechura del guión de plata (*Archivo Diocesano de Zamora*. Sección Parroquias. Código 281.21. Libro 20, fol. 180rº).

La ejecución del árbol está bien documentada: en las cuentas del trienio 1774-1777 figura un descargo de 451 reales abonados por la hechura de la cruz de plata grande, el material había sido aportado por la propia iglesia (*Archivo Diocesano de Zamora*. Sección Parroquias. Código 281.21. Libro 22, sin foliar). En su momento, y ahora no vemos la necesidad de corregir la atribución inicial, dispusimos esta obra en la órbita de Manuel Flores (1705-1778), sin duda uno de los plateros más destacados en Zamora en el siglo XVIII, apoyándonos en el hecho de la presencia de su marca nominal (cierto que también lo puede hacer en su condición de fiel contraste-marcador que fue de Zamora), y también en el hecho de que en la década de los 50 efectuó diferentes arreglos de la plata de la iglesia, concretamente se le abonan 37 reales por la compostura de la lámpara y la cruz grande (*Archivo Diocesano de Zamora*. Sección Parroquias. Código 281.21. Libro 22 sin foliar).

M. P. H.

Bibliografía:

PÉREZ HERNÁNDEZ, 1999, 187-188.





Cruz procesional

Anónimo

Primer tercio del siglo xvi

Bronce y latón.

Fundido, moldeado, torneado y policromado.

63 x 41,5 cm.

Iglesia parroquial de Ntra. Sra. de la Asunción.

Palazuelo de las Cuevas (Zamora).

La bella cruz procesional conservada en la parroquia alistana de Palazuelo de las Cuevas, alza un espléndido árbol cuyas ramas entrelazadas perfilan el contorno sinuoso de sus brazos, de extremos flordelisados. La ornamentación zigzagueante que divide su manzana gallonada y el trenzado goticista calado en los travesaños son únicos entre el repertorio decorativo de las cruces procesionales inventariadas hasta el momento en la diócesis de Zamora, y que, como ésta, fueron fundidas en bronce moldeado, desarrollando vistosos diseños que lograron pervivir hasta entrado el primer tercio del siglo xvi. Sobre el cuadrón central –sobrepuesto a la intersección de los brazos remachando dos sencillas placas– lleva clavado al anverso un crucificado de bulto, nimbado, de rostro sereno, melena rizada, torso alargado y complexión entre gótica y renacentista. Del otro lado encaja una Piedad menuda e inexpresiva, ejecutada con menos finura y torpemente claveteada. Ambas piezas, maltrechas y desgastadas, fueron conseguidas a partir de moldes, han perdido su clavazón original y aún conservan restos de antigua policromía parcialmente cubierta por repintes posteriores. Quedan otros resquicios de pintura en el tubo de latón que bajo la manzana mangaba la cruz al asta. A diferencia de otras de su estilo, la modesta cruz de Palazuelo no fue guarnecida con pedrería ni esmaltes; por contra y lejos de mayores pretensiones, se abarató aligerándola de bronce, abultando escasamente el relieve sólo por el anverso, ahuecando la macolla y dejando numerosos vacíos en el calado decorativo.

La técnica de la fundición de aleaciones de bronce, cobre y latón sobre moldes permitía al metalero o al taller platero producir cruces en serie, de fácil comercio y manejo, aparentes, robustas y apreciadas por su menor costo respecto a las de plata, más en las parroquias rurales menos beneficiadas. A la vez, satisfacían suficientemente las diversas necesidades del uso litúrgico, utilizadas como cruz parroquial en aquellas iglesias cuya economía no permitía otras de mayor nobleza artística y material o bien usadas como guión de entierros –llamadas popular-

mente *cruces de ánimas*–, cabecera de procesiones y fiestas, acompañamiento en la administración del viático o insignia venerada por el pueblo el Viernes Santo: “Mirad el árbol de la Cruz, donde estuvo clavada la Salvación del mundo, venid a adorarlo”.

La estima y devoción tributada por la feligresía a la cruz como enseña representativa de su comunidad, así como las características económicas y funcionales citadas, justifican el éxito que alcanzaron estas tipologías de cruz procesional en la metalistería castellanoleonesa, dispersas por iglesias y ermitas de esta y otras regiones.

F. J. G. B.



Cruz procesional

Andrés Gil

Década de 1570

Plata en su color.

Punzón del autor, de la ciudad de Zamora y del ensayador Álvaro Pérez.

92 x 48,5 cm.

Iglesia parroquial de Argusino (Zamora).

Obispado de Zamora.

Cruz latina de brazos rectos con remates romboidales de lados convexos en los extremos y todo el perfil recorrido por menuda crestería continua compuesta por apéndices y tornapuntas en los extremos. Un diseño poco frecuente en el ámbito zamorano, aunque José Navarro lo comparaba con la cruz de Fresnadillo (obra de Juan Fernández) y Manuel Pérez con el reflejado en una cruz procesional punzonada en la ciudad de Zamora y del fiel contraste y marcador Andrés Gil obrada a fines del siglo XVI. El cuadrón es circular, con cuatro tornapuntas en el entrecruzamiento de los brazos, más desarrollados que los que rematan los extremos. En el anverso aparece un crucificado cincelado de tres clavos y corona de espinas sobre paisaje de foresta, a la izquierda y derecha la Dolorosa y San Juan, se completa este lado con la representación del pelícano alimentando a sus polluelos en la cimera y la Magdalena en la base. En el reverso una *madonna* muy romana en el cuadrón central y los cuatro Evangelistas en los extremos. El resto de la superficie posee decoración repujada de grutescos con relevante calidad a base de cueros recortados, cartuchos, bollones repujados, lazos e injertos burilados, todo ello bruñido sobre fondos en mate y picados.

La macolla es de planta hexagonal, con ornamentación de espejos ovalados en cada frente y columnas toscanas rematadas con florones en las aristas que arrancan de volutas inferiores hendidas en cañón o enchufe ahusado –para ensartar la vara– de gallones repujados, grabados y hojas cinceladas a modo de capitel superior. La macolla va precedida de gruesas molduras vegetales a modo de toros y plantea vuelos microarquitectónicos que recuerdan otros aderezos maceros.

Se trata de una pieza de excelente oficio, reveladora de un avanzado espíritu seiscentista característico del último tercio de la centuria. La pieza está punzonada por el autor (“ADRS/GIL”) en el cuadrón central posterior junto a la *madonna*, más el punzón de la ciudad de Zamora (la fajada seña

bermeja con una cinta ondeando a la izquierda del mástil y las iniciales “Ç” y “A”) y el del ensayador Álvaro Pérez (“PZ”), lo cual permitiría ajustar su datación en la década de 1570. Gómez Moreno había leído incorrectamente el punzón de Andrés Gil, atribuyéndolo a un inexistente ensayador bautizado como Pedro de San Gil.

Andrés Gil debió nacer hacia 1539, en 1568 casó con Catalina Pérez, hija del gran platero zamorano Juan Fernández. Asociado a su suegro debió trabajar en el mismo taller, donde contó con buen número de aprendices, realizando trabajos de elevada consideración y alcanzando la condición de fiel contraste interino el 24 de mayo de 1591 (nombramiento que se hizo definitivo en 1594 y renovado en 1596, en 1598 contrastó y marcó el basamento de plata realizado por Antonio Rodríguez para la gran custodia gótica y los varales de la catedral, vid. además su marca en el portapaz de Pedro Bello de las dominicas de Zamora (ca. 1591-93) en *Civitas. MC Aniversario de la Ciudad de Zamora*, 1993, p. 156). Lamentablemente, la mayor parte de su producción se ha perdido: gracias a la documentación conservada sabemos que en 1576 realizaba unas andas de plata para la custodia del Santísimo del monasterio bernardo de Valparaíso, en 1577 un cáliz de plata para la iglesia de Santa Marina (aneja de Perilla), en 1585 una cruz para la iglesia de San Cebrián de Castro y en 1592 otra cruz para la iglesia de Almesnal (Luelmo).

La cruz procesional aquí reseñada procede de la parroquial de Argusino, localidad cuyo origen data de 1527, anegada en 1967 bajo las aguas del río Tormes, en el embalse de Almendra (término municipal de Villar del Buey). Anualmente, se ofrecen responsos por los difuntos sepultados bajo las aguas del pantano (vid. José MIRANDA CRESPO, *Argusino. Un pueblo que duerme bajo las aguas*, Zamora, 2008, pp. 127-130 y 135-140).

M. E. C. L.

Bibliografía:

GÓMEZ-MORENO, 1927, 141.

NAVARRO TALEGÓN, 1985, nº 17 y notas nº 77-91b.

NIETO GONZÁLEZ, 1981, 170.

NIETO GONZÁLEZ, 1982, 178.

PÉREZ HERNÁNDEZ, 1999, 123-124.

RAMOS DE CASTRO, 1982, 518.



Cruz procesional

Anónimo

Finales del siglo XVI

Bronce y latón.

81 x 44 cm.

Colección *Arte de Occidente*.

Cruz renaciente de perfil liriforme y brazos lobulados con remates floreados (resulta fracturado un extremo del brazo horizontal) y contornos dentados de espinera. La pieza parece datar de los últimos años del siglo XVI.

Posee pináculos simulando apéndices torneados en el cuadrón central, con amagos de dorado.

Modelo fabricado en serie, fundido a molde (se aprecian bien las inexpertas rebabas en los florones y la descuidada factura general del reverso) y cincelado, para sustituir otros ricos ejemplares crucíferos platerescos en plata inasequibles o tal vez desaparecidos, fundidos o enajenados. Enseña insustituible en los ritos monásticos, parroquiales, inquisitoriales y cofrades, aparecía invariable en los sepelios y honras de difuntos, rogativas, recepción de dignatarios eclesiásticos y civiles, procesiones del Corpus Christi y Semana Santa, traslación de reliquias de santos patronos, autos de fe, beatificaciones y canonizaciones, romerías y peregrinaciones, amén de ser auténticas embajadoras de los pueblos y símbolos de hermandad (cf. José Luis ALONSO PONGA, "Tras los pasos de la cruz alzada", en *La cruz alzada. Arte y antropología en la platería de la Ribera del Duero*, Valladolid, 1998, pp 10-20; Antonio SÁNCHEZ DEL BARRIO, "Comitivas y Cruces Procesionales. Su imagen en grabados y pliegos de aleluyas", *idem*, pp 21-29). Claro está que por la suntuosidad y empaque de las cruces procesionales se medía la riqueza de cada parroquia.

En el anverso aparece la figura de un crucificado, policromado, con tres clavos (emergen groseramente al dorso) y correcta ejecución; el nimbo aparece ligeramente doblado, marcadas las costillas y un vistoso *perizonium* anudado a la izquierda. En los remates floreados surgen tres cabezas de angelotes rodeando otro busto tocado con suerte de turbante y en el interior de los brazos lobulados se describen toscos *candelieri* con otras cabezas angélicas. En el reverso, el cuadrón central acoge la figura de la Virgen con el Niño a la usanza manierista.

El pie donde encajaría la vara es de sección circular, presentando tosca macolla bulbosa, achatada en su base, con super-

ficie ornada por cinco groseras volutas encajadas en el perfil bulboso que alcanzan el vástago inferior de la cruz (de sección cuadrangular, rematando en anilla hexagonal) y base galonada. En su toro superior porta sencillos motivos circulares grabados. La pieza presenta numerosos desperfectos fracturas y melladuras si bien, en esencia, ha mantenido su arcaica pátina y su compostura original.

M. E. C. L.



Cruz procesional

Anónimo

Principios del siglo XVI

Bronce y latón.

67 x 39 cm.

Colección *Arte de Occidente*.

Cruz fundida a molde, de brazos calados y sinuoso perfil ornado con tres pares de lises, tres de bellotitas y cuatro ordinarias tornapuntas, más espina central longitudinal cincelada en tres de los brazos y leves motivos punzonados circulares y triangulares.

En el anverso presenta imagen fundida de Cristo crucificado, de excelente anatomía y deficiente rostro que encaja abultada corona de espinas, anudado *perizonium*, asido mediante tres clavos desprendidos a un remachado cuadrón central, cincelado en trama ajedrezada y ornado con toscos pináculos torneados angulares.

La cruz parte de un pie de sección circular y desarrolla una elemental macolla también circular y de simétrico perfil bicónico punzonado con pequeños círculos y triángulos (como en el travesano horizontal), acogiendo la base del madero vertical de la cruz mediante engarce de doble remache y adición de soldadura. La pieza evidencia señas de limpieza intrusiva, reparaciones con hierro forjado en la base del madero largo y algunas fracturas de uso.

M. E. C. L.



Cruz parroquial

Macolla de finales del siglo XVII o inicios del XVIII

Cruz de mediados del siglo XVIII (ca. 1745)

Manuel Flores y Herrera

Plata en su color. Crucificado y San Vicente en bronce dorado. Los rayos que parten del crucero son un añadido posterior. Buen estado de conservación. 87 x 53,5 cm.

Marcas en el reverso: Punzón de la ciudad de Zamora, otra parcialmente frusta en la que leemos “-/FLORES”, otra con la leyenda distribuida en dos líneas: “-ANV/EL” y una última desgastada “F^{te}” que debe corresponder a Atilano de la Fuente, marcador de la ciudad de Zamora entre 1715 y 1756. Iglesia de San Vicente de Zamora.

Cruz griega de brazos rectos con expansiones hacia la mitad y extremos trilobulados, del centro de cada lóbulo parte un perillón fundido de tradición herreriana. La macolla está compuesta por una taza inferior decorada con asas, una moldura cóncava y una estructura prismática hexagonal rodeada por un orden dórico de columnas, de fuste estriado y con el éntasis marcado, a cada una de esas columnas corresponde un remate fundido similar al descrito en los extremos de la cruz. Se cierra esta estructura con una cupulilla hemisférica gallonada.

A pesar de las reminiscencias protobarrocas observables en el conjunto, advertimos que éstas son más abundantes en la macolla, por lo que suponemos que perteneció a otra cruz, y luego se adaptó a la fabricada por Manuel Flores en 1745. Los ecos seiscentistas de la macolla no quedan reducidos únicamente a la estructura, también la técnica decorativa se sitúa en la misma línea. Los motivos ornamentales apenas interfieren en el volumen del conjunto, otro tanto podemos decir de la orla que enmarca las figuras de apóstoles (San Pedro, San Pablo, San Juan, San Bartolomé y Santiago) que aparecen en cada uno de los frentes, marco constituido a base de ganchos y cueros recortados, vocabulario propio de la platería del Bajo Renacimiento. Dentro de la misma tendencia situamos la concepción escultórica del apostolado, que por su volumen parece inspirada en modelos manieristas.

El árbol, por su parte, junto a detalles heredados del momento anterior, como refleja la estructura empleada o los espejos (ovalados y rectangulares) distribuidos por el interior de los travesaños, hace uso de un repujado de relieve más acusado que incide de forma más determinante sobre el perfil de los brazos, acabando de este modo con parte de la rigidez que caracterizaba a los modelos en los que se inspiró. El Crucificado, de canon esbelto, es una talla fundida en bronce dorado, detrás aparece la tradicional panorámica de la ciudad de Jerusalén bajo una composición de nubes y símbolos astrales. En el reverso el crucero lo ocupa el titular de la iglesia, San Vicente, vestido con ropas de diácono, porta la palma de martirio, la parrilla y el cuervo que lo protegió de ser arrojado a las fieras. La composición de esta placa es similar a la descrita en el reverso, también aquí se repite la orla de nubes referida con anterioridad.

Sabemos por el archivo de la iglesia que esta obra fue abonada en las cuentas del año 1745 y su coste ascendió a 522 reales y 24 maravedís (*Libro de Fábrica*, 1696-1746, sin foliar), y aunque no aparece citado el platero que la labró, el hecho de estar perfectamente punzonada nos permite asegurar que fue Manuel Flores. Esta constatación acrecienta el interés de la cruz, pues el reducido número de obras conocidas salidas de su obrador (acrecentado con las que hemos encontrado en diversos templos de la capital) tenían como denominador común la plena aceptación de los postulados barrocos, en cambio nada se conocía de sus primeras obras, aunque se suponía su formación dentro de la corriente barroca. La cruz parroquial de San Vicente viene a confirmar esto último, al tiempo que nos permite trazar su evolución estilística, que arrancando de formas barrocas pronto va a derivar hacia una interpretación de la estética rococó.

El mismo archivo del templo nos informa de las diversas reparaciones de las que fue objeto a lo largo del tiempo: en 1750 José Carvajal cobraría 80 reales por los reparos efectuados en la cruz (*Libro de Cuentas* 1749-1794, fol. 31), lo propio hace su autor en 1773 (mismo libro, sin foliar), en el año 1819 sufrió otra restauración, su coste ascendió a 300 reales (*Libro de Fábrica* 1795-1846, fol. 204). En 1831, el mayordomo de la iglesia se descarga de 100 reales que costó arreglar la cruz de plata (mismo libro, fol. 334).

M. P. H.

Bibliografía:

PÉREZ HERNÁNDEZ, 1999, 184-186.



Cruz de altar

Manuel Pérez Espinosa

1774

Plata en su color, con aplicaciones doradas. Aceptable estado de conservación (faltan los remates de los travesaños).

Marcas, en la parte inferior del travesaño vertical: de Salamanca, escudo ovalado coronado que en su interior reproduce un toro pasante de perfil izquierdo caminando sobre un puente de dos ojos; "59/MTRO", perteneciente al contraste y marcador salmantino Juan Ignacio Montero, y "SPINSA" (I y N unidas) que pertenece a Manuel Pérez Espinosa.

85,5 cm. de alt. x 43 (brazo transversal).

Iglesia de San Vicente de Zamora.

La cruz que aquí se expone es parte de un conjunto más amplio destinado al exorno del altar, compuesto además por seis candeleros, unas sacras y una custodia, y que fue labrado en 1774 por uno de los plateros salmantinos que mejor supo interpretar la estética rococó, Manuel Pérez Espinosa (1731-1810), cuya obra se encuentra dispersa por buena parte de la geografía castellanoleonesa.

La pieza que ahora nos ocupa, conservada en la parroquia zamorana de San Vicente, responde a una tipología habitual en la platería tormesina, introducida tempranamente en la vecina ciudad del Duero (véanse los candeleros de la catedral que llevan la marca de Francisco Villarroel), modalidad que se caracteriza por su dinamismo en la concepción y por la abundancia y variedad de la decoración que la cubre, si bien en este caso la rocalla es el motivo que más se repite.

La peana, donde se localizan buena parte de las características arriba referidas, adopta la forma de una pirámide de base triangular apoyada en lo que parecen ser tres garras de águila. En el frente alineado con el anverso de la cruz lleva un medallón ovalado con la imagen de San Vicente, vestido de diácono y con la palma de martirio y la parrilla, uno de sus atributos iconográficos. A la peana sucede una moldura a modo de pera invertida decorada con acantos y cabezas aladas de querubines.

La cruz propiamente dicha es de travesaños rectos y extremos trilobulados, donde se alojan los consabidos motivos arrollados. Sin duda, de lo mejor de esta pieza es la imagen del crucificado, una excelente escultura de sensibilidad romanista que reproduce el tipo creado por Giuglielmo della Porta, un

modelo que gozó de gran predicamento entre los plateros salmantinos, que hicieron uso del molde hasta entrado el siglo XIX.

A través de la documentación conservada se ha podido reconstruir la particular historia de ésta y de las restantes piezas que le fueron encargadas por el mayordomo de la iglesia al mencionado platero salmantino en el año 1775. En las cuentas correspondientes al ejercicio precedente figura un descargo de 6364 reales que costaron las 543 onzas de plata, y las 45 onzas y 3 reales de bronce, empleadas en la hechura de seis candeleros grandes, dos palabras, evangelios, cruz y custodia, habiéndosele entregado, además, la plata procedente de un viril, seis candeleros, una cruz, una palia, un frontalillo, dos arañas y un bernegal (*Archivo Diocesano de Zamora*. Sección Parroquias. Código 281.18. Libro 16, sin foliar). Con este encargo, el ajuar de la iglesia se renovaba y se adaptaba a los nuevos gustos, optando en todas las piezas por diseños absolutamente vanguardistas. Ya se ha señalado para el juego que componía la cruz de altar con los candeleros, y lo mismo podemos señalar para el ostensorio y el juego de sacras, estas últimas del tipo de las aquiliformes.

Del autor son abundantes las noticias de tipo biográfico y profesional que tenemos, así como también es generoso el catálogo de obras suyas que se han conservado, particularmente en las provincias de Salamanca y Zamora. En la iglesia de San Juan Bautista de la localidad zamorana de Fuentesauco, se conserva un conjunto de piezas (procedentes unas de donación y otras adquiridas por la propia fábrica) parangonable en cantidad y calidad al de la iglesia de San Vicente, de hecho la cruz de altar que ahora se expone guarda gran parecido con la obra saucana, coincidencia que es más evidente en el modelo de crucificado.

M. P. H.

Bibliografía:

PÉREZ HERNÁNDEZ, 1999, 253-254.

SAMANIEGO HIDALGO, 1987.



Cáliz

Anónimo. Posible taller burgalés Hacia 1525

Plata sobredorada repujada, cincelada, esgrafiada y fundida, esmaltes azules y rojos.

24 x 18,5 cm y 10,5 cm. de diámetro en copa.

Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción.

Bretó de la Ribera (Zamora).

Este espléndido cáliz, dado a conocer en la *Exposición de Arte Sacro* acaecida en Zamora en 1958 con motivo del *Congreso Eucarístico Diocesano*, formó parte en el año 2001 de *RemembranZa*, la edición zamorana de *Las Edades del Hombre*. Y fue en esa ocasión cuando tuve la oportunidad de estudiar la pieza, de estimable calidad, que si bien mantiene la estructura de las piezas tardogóticas, ya se aprecia en ella la incipiente influencia del primer renacimiento en el repertorio decorativo de la peana y la subcopa. Nada se sabe de su llegada a la parroquial de Bretó, aunque la tradición oral recoge que procede del cercano monasterio cisterciense de Moreruela, de donde habría llegado tras la desamortización. Pero la ausencia en la pieza de símbolos abaciales y las vanas investigaciones realizadas en el *Archivo Histórico Diocesano de Zamora* (no aparece recogido en los libros parroquiales de Bretó hasta el inventario de 1957, en el que se le describe con gran minuciosidad), nos invitan a ser muy precavidos ante esa posibilidad.

Descansa sobre una amplia y lisa pestaña que, animada en su borde exterior por una moldura estriada, describe, al igual que la peana, un perfil muy movido configurado mediante una sucesión de seis lóbulos recortados y otros tantos arcos conopiales, éstos de menor tamaño, dispuestos alternativamente. El pie se inicia con una moldura vertical cuyos frentes lucen una galería de ventanas góticas con tracería calada de sencillo diseño. La peana, que describe un perfil levemente cónico a medida que avanza hacia el centro, se divide por un cordón ornamental en seis campos radiales como continuación del astil y en otros tantos gallones coincidentes con los arcos conopiales. Cinco de esos campos se animan con motivos a *candelieri*, vegetales y ajarrollados distribuidos en torno a un eje de simetría bien definido, mientras que el sexto luce los *arma Christi* o símbolos de la Pasión (cruz sobre tres peldaños, lanza de Longinos, martillo, tenazas, escalera, dados, etc.). Estos motivos decorativos, repujados sobre fondo punteado, quizás se inspiren en grabados italianos y denotan un delicado y esmerado trabajado.

El astil, prismático y de sección hexagonal, cubre todas sus caras con esmaltes rojos y azules combinados alternativamente y que en ocasiones apenas se aprecian al quedar ocultos por la profusa decoración que anima esta zona del cáliz. El fuste se inicia con un cuerpo de ventanas que, flanqueadas por columnillas abalaustradas, se animan con tracerías góticas muy caladas y rematan en arcos conopiales con crestería de cardina y florón apical. El magnífico nudo, el elemento más llamativo y que comunica al cáliz un aspecto muy macizo por su gran desarrollo, es un castillete de herencia tardogótica formado a partir de contrafuertes, arbotantes y pinaculillos y compuesto por dos órdenes decrecientes colocados de tal forma que las esquinas del piso superior caen exactamente en el centro de los lados del inferior. En cada una de las caras del primer piso, cerradas con un fondo de tracería gótica calada sobre los esmaltes al igual que las del segundo, se abre una hornacina trilobulada en la que se alojan, por duplicado y sobre un basamento semicircular con remate floral, las imágenes fundidas de San Juan Evangelista con la copa, Santiago peregrino con bordón y sombrero de ala ancha con una vieira en el frente y una figura femenina de difícil identificación que porta una palma, símbolo de su martirio. En las caras del segundo piso se abren vanos en ángulo con florón en el vértice e intradós decorado.

La copa, lisa y abierta, tiene una subcopa decorada con roleos vegetales, que dispuestos de forma casi simétrica transmiten gran dinamismo, y una crestería formada por cabezas aladas de angelotes y motivos florales dispuestos alternativamente.

La ausencia de marcas complica en buena medida la adscripción de esta pieza a un determinado centro, si bien se puede dar como segura su elaboración en algún taller castellanoleonés y no resultaría extraño que hubiese salido de los obradores burgaleses al comprobar las evidentes relaciones tipológicas y decorativas que guarda con algunas de las piezas labradas en ese gran centro platero entre 1515 y 1535.

E. A.

Bibliografía:

AZOFRA, 2001, 654-656.

BARRÓN GARCÍA, 1998, vol. I, 246-251 y 264-270.

HERAS HERNÁNDEZ, 1973, 39.



Cáliz

de la cofradía de la Vera Cruz de Fuentesauco

Anónimo

1563

Salamanca.

Plata en su color.

26 x 16 (diámetro) x 10 (diámetro) cm.

Inscripción: "ESTE CALYZ ES DE LA COFRADYA DE LA BERACRVZ. HYZOSE SYENDO MAYORDOMO MARCOS SANCHEZ AÑO DE 1.5.6.3".

Iglesia parroquial de Santa María del Castillo.
Fuentesauco (Zamora).

La cofradía saucana de la Vera Cruz tuvo su sede en una ermita desaparecida que radicó en el chaflán meridional entre las calles Ánimas y Humilladero; por tanto, estuvo adscrita a efectos litúrgicos a la parroquia de Santa María del Castillo. Ya comenté que era cofradía de disciplina "el Jueves de la zena" y glosé la tentativa de fundar pósito frumentario en 1608 con el fin de derivar sus beneficios para túnicas de cofrades pobres (SAMANIEGO, 2003, 69). Más o menos, así perduraría hasta 1742.

En tal santuario ocupaba altar mayor el Cristo crucificado flanqueado a la izquierda por Cristo con la Cruz a cuestas y al correspondiente opuesto derecho la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, además de otras dos imágenes procesionales de Nuestro Señor Jesucristo contra un costado –tendrían que ser la *Oración del Huerto* y *Cristo atado a la columna*–, conjunto todo él que constituía la serie procesional de la Semana Santa saucana en un programa iconográfico coherente no sólo por los jalones secuenciales de la pasión cristiana, sino porque las piezas son todas ellas de papelón y sus alturas oscilan entre los 129 y 113 cm.

Una inspección ocular de 1756 sigue registrando su buen estado hasta que en 1769 "se halla ya quasi perdida, sin santos, ni ara en el altar" y, en consecuencia, el señor obispo manda agregar todas sus pertenencias a la capilla del hospital municipal de las Angustias con no mejor suerte, pues en 1806 tampoco tenía ya culto "por lo ruinoso y vmeda", motivo para relegarlas al oratorio de las clarisas exclaustradas mediado el siglo XIX.

A posteriori sabemos que la mayordomía sólo podía ser detenida por cristianos viejos y personas principales que habían ejercido algún empleo municipal. El citado Marcos Sánchez

tuvo que ocupar en 1563 tal distinción, pues contrató en Salamanca la pieza que ahora nos ocupa. El mismo individuo que el domingo 9 de agosto de 1579 –dieciséis años después del encargo del cáliz– emitió voto favorable en el concejo abierto celebrado en la iglesia de San Juan Bautista para la segregación de la villa del señorío civil poseído a la sazón por García de Alvarado y su incorporación a la corona real, alineándose en esto con el voto que había emitido el clérigo Antonio Fernández.

El cáliz comprometido es obra hermosa (SAMANIEGO, 1987, 51-54) labrada en el gremio salmantino de plateros, como lo avala el troquel de toro pasante a la sazón ostentado por el contraste Cristóbal de Bobadilla, y de entre el elenco torme-sino de obradores propuesto por Brasas para el inmediato precedente año de 1561 reducimos los aspirantes para la autoría de la pieza a Francisco Alonso, el propio Cristóbal aludido, Antonio Escobar, Juan Martínez y Jerónimo Pérez.

Los tres medallones efigiados en el pie integran un calvario compuesto por el crucificado, la Virgen y San Juan, en alusión directa a la veneración del comitente. El peso de unos 850 gramos revela que el grosor del laminado es considerable, máxime al pretender la proporción sesquiáltera y una labor protuberante manierista –que no clasicista– de ricos moldurajes, requiebros y estrangulamientos formales a veces asimétricos en horizontal y una decoración profusa a base de *rollwerk* o labor de enrollamientos, mascarones y salvajes-indios.

Respecto a la configuración de los modelos visuales de la pieza por el platero, tuvo que jugar un papel preponderante el mundo impreso, aunque nos resulta difícil precisar si hubo de por medio portadas de libros o estampas sueltas pues el tema del aborigen aparece en ambos. Sí podemos aseverar, en cambio, que la aventura americana tuvo un muy especial impacto y significado en la sociedad de Fuentesauco del siglo XVI.

S. S. H.

Bibliografía:

SAMANIEGO HIDALGO, 1987, 51-54.

SAMANIEGO HIDALGO, 2003, 67 y ss.



Cáliz

Antonio Rafael Santa Cruz y López 1791

Plata sobredorada.

28 x 15,5 (diámetro en base)

x 8,3 cm. (diámetro en boca).

Iglesia parroquial de la Asunción.

Pobladura de Aliste (Zamora).

Pie de base mixtilínea y moldurada y perfil abollonado, con grueso toro en la cimera; va decorado con tondos –rodeados por guirnaldas de uvas y separados mediante bandas radiales con guirnaldas formadas también por racimos de uvas–, con representaciones del cordero apocalíptico, de pie y con banderola, el ave fénix saliendo del fuego y el león de Judá.

El astil comienza con un cuello cóncavo y sigue con un nudo piramidal invertido de triple faz, ornado con uvas, “ces” asimétricas, espejos lisos y cabezas de angelitos alados.

La copa, de perfil acampanado, es lisa y la subcopa o rosa repite la decoración del pie, con las representaciones de un farol o linterna, tres clavos y dos flagelos cruzados, que evocan tres momentos de la Pasión de Cristo: el Prendimiento, la Crucifixión y la Flagelación, respectivamente.

La pieza destaca por su calidad compositiva y técnica y su abundante decoración simbólica, ya sea cristológica (representaciones repujadas de la base), ya sea eucarística en su aspecto pasional (representaciones grabadas de la subcopa). Se trata de un magnífico ejemplo del modelo de cáliz cordobés de época rococó.

El exterior del pie contiene el triple marcaje: “S.TA/+ (cruz griega, patada o potenziada), ...TINEZ/91 (Mateo Martínez Moreno, marcador/1791, cronológica)” y león rampante (ciudad de Córdoba).

El punzón del autor probablemente corresponda a Antonio Rafael Santa Cruz y López, hijo del prestigioso platero José Santa Cruz y Zaldúa (Córdoba, 1733-1793) y de Rosalía López Pedrajas, y que fue aprobado como maestro en 1772. Para algunos historiadores se trata de la marca por él utilizada mientras vivió su padre, al que siguió en su estilo.

La adquisición del cáliz responde a un mandato realizado por el visitador Manuel Cid y Monroy en la visita pastoral de 1791: “trocar un caliz de platta que se halla inserbible” (*Archivo Histórico Diocesano de Zamora*. García Diego. Legajo 161. Do-

cumento 2, fol. 10). El trueque se realizó en la *Feria del Botijero* de Zamora, según consta en las cuentas parroquiales de 1793 (*Archivo Histórico Diocesano de Zamora*. Parroquiales. 59(15). Cuentas de 1793, fol. 107).

Un cáliz similar a éste y con idénticas marcas –salvo la cronológica, correspondiente a 1789– se conserva en el convento zamorano de Santa Marina, adscrito por el profesor Pérez Hernández a Antonio José Santa Cruz y Zaldúa, y otro casi idéntico en la parroquial de la Asunción de la localidad de Bermillo de Sayago, carente de marca personal.

J. A. R. H.

Bibliografía:

CRUZ VALDOVINOS y GARCÍA LÓPEZ, 1979, 150.

GUTIÉRREZ ALONSO, 1993, 164.

ORTIZ JUÁREZ, 1980, 137.

PÉREZ HERNÁNDEZ, 1999, 198-199.



Cáliz y patena

Anónimo zamorano Primer tercio del siglo xvi

Plata en su color y sobredorada.

Cáliz: 25,5 x 17,2 (diámetro en base)

x 9,7 cm. (diámetro en boca).

Patena: 14,1 cm. de diámetro.

Museo Catedralicio. Zamora.

Pie de base circular y borde moldurado. Su cuerpo inferior contiene el escudo timbrado de los Romero (tres fajas sobre águila explayada y bordura con ocho leones rampantes –los seis laterales– y andantes –en las partes superior e inferior–) y una greca de columnillas abalaustradas alternando con diversos elementos figurativos en los que se mezclan los seres mitológicos con los *arma Christi* o instrumentos de la Pasión: mascarón con filacterias de su boca; lanza e hisopo entre la corona de espinas; cabeza de angelito y ave; gallo, columna y flagelos; dragoncillos mordiendo la cola; clavos, tenazas, cruz y martillo; y sirenas con torsos masculino y femenino. El superior es ochavado y presenta las figuras del tetramorfos (ángel, águila, buey y león), separadas por hojas de acanto.

El astil, que parte de un plinto de sección cuadrada, va flanqueado arriba y abajo por dos pequeños cuerpos bulbosos con hojas de acanto; el nudo presenta perfil troncocónico invertido, va decorado con hojas dispuestas a modo de gallones, y remata con una franja con cabezas de angelitos alados, sobre la que se dispone una arandela ornada con una greca fitomórfica.

La subcopa va recubierta por una profusa decoración, formada por balaustres de perfil bulboso con cabezas de angelitos alados en la parte superior alternando con hojas y cornucopias. La copa es totalmente lisa.

La patena presenta reborde y va decorada en su centro con una cruz, perfilada por una sencilla greca geométrica. Semejante a esta patena se conserva otra en la parroquial de Sobradillo de Palomares, que presenta idénticas marcas, aunque más legibles: "S[invertida]EBs[invertida]T" bajo línea horizontal, y ".CA M./OR A." con línea horizontal en el interlineado.

En la moldura exterior del pie aparece la marca, frustra del contraste Sebastián de Medina, al igual que en el reverso de la patena ("S[invertida]EB..."), en ésta junto a la marca de la localidad, que reproduce el nombre de la ciudad en capitales góticas ("CA M/OR..").

Ambos objetos figuran en el inventario de la capilla de San Ildefonso o del Cardenal de la catedral de Zamora, realizado en 1576, concretamente en la plata dada por el deán de Talavera.

El cáliz, de gran calidad técnica, destaca por su gran decorativismo, en el que se combina cierto goticismo, patente en las figuras del tetramorfos, con la nueva figuración del primer renacimiento, como los balaustres vegetales, las figuras mitológicas, las cabezas de angelitos con alas desplegadas, etc.; así como por su cromatismo, merced a la combinación de la plata en su color con otras partes doradas en las labores caladas de la subcopa.

J. A. R. H.

Bibliografía:

PÉREZ HERNÁNDEZ, 1999, 113-114.

RAMOS DE CASTRO, 1982, 41 y 590.

RIVERA DE LAS HERAS, 1990, 35.

RIVERA DE LAS HERAS, 1993b, 15.

RIVERA DE LAS HERAS, 1999b, 264-267.



Portaviático

Anónimo

Ca. 1600

Plata en su color. Buen estado de conservación.

Sin marcas.

1,5 cm. de alt x 8,4 cm. de diámetro.

Iglesia de San Frontis de Zamora.

Como su nombre indica, el portaviático es el vaso sagrado destinado a llevar la comunión a los enfermos o el viático a los moribundos (Rivera de las Heras), una costumbre que, aunque remonta a los primeros siglos de la Iglesia, su práctica se vio reforzada tras las deliberaciones del Concilio de Trento, que estableció la obligación de que en los templos hubiera reserva Eucarística para administrar a los enfermos en caso de necesidad.

Generalmente se trata de una caja circular, de pequeñas dimensiones y modestas pretensiones artísticas, y que como motivo figurativo suele disponer en la tapa alguna imagen, símbolo o leyenda relacionada con su contenido. Con la llegada del Barroco, sobre todo en talleres andaluces (cordobeses, sevillanos y malagueños, principalmente), estas piezas ganarán en presencia y diversidad, de modo que a las simples cajas se suman otras que recuerdan la forma de una cruz que va rematada con una corona, o bien un círculo rodeado por de rayos (similar a la forma de un viril) o, los más originales, los que reproducen la figura de un pelicano (animal de clara evocación cristológica); además de la variedad formal se aprecia también un mayor enriquecimiento y diversidad en lo que a la iconografía se refiere, poblándose de imágenes, símbolos y alegorías de significado eucarístico. Habitual es la imagen del cordero o *Agnus Dei*, en referencia a lo contenido en el Evangelio de San Juan (I, 29, 36), o en el Apocalipsis (14,1).

El portapaz que pertenece a la iglesia parroquial de San Frontis y participa en esta muestra es una obra modesta, de concepción sencilla, aunque de factura correcta, y en la que la ausencia de marcas tampoco contribuye a precisar más sobre su cronología o centro de procedencia, debiendo ser el análisis formal el que nos ayude a aportar alguna luz sobre ambas cuestiones. La caja, tanto por el anverso como por el reverso, está rodeada por un friso de acantos esgrafiados, mientras que en el centro aparecen, por un lado, las iniciales "IHS" (del trazo horizontal de la "H", concebido a modo de motivo *palladiano*,

emerge una cruz de travesaños rectos y remates esféricos); y por el otro, el monograma de María con la A sobrepuesta.

Como pasador de seguridad el autor adaptó una cruz con el correspondiente crucificado, ambos inspirados en modelos medievales, aquella por la tipología que reproduce, brazos rectos con remates trebolados (similar a las cruces de metal de época gótica), mientras el crucificado, de factura sumaria, va cubierto con un largo *perizonium*, más próximo a la ropa talar de los cristos románicos que al reducido paño de pureza de los cristos tardogóticos o renacentistas.

Con estas características, y ante la ausencia de noticias de tipo documental que iluminen todos los extremos citados, consideramos que puede tratarse de una obra salida de obradores locales en los postreros años del siglo XVI o ya en la centuria siguiente (la sobriedad del conjunto y el diseño de la cruz grabada en la tapa son razones que deben considerarse).

M. P. H.

Bibliografía:

PÉREZ HERNÁNDEZ, 1999, 146.

RIVERA DE LAS HERAS, 1984, 99-128.

RIVERA DE LAS HERAS, 1999c, 19-55.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, 1997.

SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, 2007.



Portaviático

Anónimo

Ca. 1600

Plata sobredorada.

Sin marcas.

1,8 cm. de alt. x 6 cm. de diámetro.

Iglesia de San Torcuato de Zamora.

No le va a la zaga en sencillez al portaviático conservado en la iglesia de San Frontis, también presente en esta muestra, perteneciente a la de San Torcuato. Como aquél, reproduce la forma más sencilla (nada que ver con la variedad con la que jugaron los orfebres barrocos, especialmente los andaluces), una caja circular que va decorada en su tapa con la imagen del crucificado sobre una cruz de travesaños rectos. Son precisamente esos elementos, el formato de la cruz y la menuda imagen fundida del crucificado, de apenas 4 cm., los únicos que pueden ayudarnos a precisar su datación, pues, como su homónimo de San Frontis, tampoco éste lleva marcas.

La imagen de Cristo, aún no siendo un ejemplo de virtuosismo técnico, reproduce tipos propios de la escultura del Quinientos, rostro sereno, anatomía resuelta con corrección, incluso advertimos cierto aire romanista en el torso, breve paño de pureza anudado a la izquierda y nimbo dispuesto perpendicular al plano del cuerpo, un detalle éste que nos habla de la posible influencia de modelos italianos. Este tipo de nimbo no resulta desconocido en la platería zamorana, pues lo lleva el crucificado de la cruz procesional conservada en el convento de Santa María la Real de las Dueñas, pieza zamorana del último cuarto del siglo *xvi*, cronología que proponemos para este portaviático, y de nuevo aparecerá en la imagen que Luis Ruiz de Guraya (1609-1660) dispuso en el frente de la cruz parroquial de Santa María de la Horta, posterior en el tiempo y de factura más cuidada. Por encima de la cabeza de Cristo aparece el consabido *titulus* con la leyenda "INR" (falta la "I" final, y el trazo de la "N" se encuentra invertido), *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum*, y bajo sus pies el también frecuente *suppedaneum*.

Como en el caso anterior, se trata de una obra sin grandes pretensiones artísticas, aunque resuelta con corrección.

M. P. H.



Portaviático

Anónimo

Siglo XVIII

Plata en su color cincelada, esgrafiada y fundida.

12 x 7,5 x 2 cm.

Iglesia parroquial. Nuez (Zamora).

Cajita cilíndrica de gran sencillez y escasa calidad técnica que remata en un motivo vegetal coronado por una cruz pometeada de brazos torneados, ambos fundidos, y presenta en la base una cruz de brazos rectos y extremos trapezoidales un tanto extraños y que luce su campo interior punteado. La tapa, completamente plana, está rodeada de una faja con decoración estriada grabada que, sobre un fondo esgrafiado, acoge varios motivos grabados: en la parte superior una cruz trebolada de brazos rectos, a excepción del vertical inferior que se bifurca; en la inferior, un corazón llameante, que parece animado con las cinco llagas de la Pasión, y por el resto del campo numerosas llamas crepitantes.

Carece de marcas y no hay ningún detalle significativo que vincule esta pieza a un determinado taller o centro de elaboración, resultando incluso complicada su datación al no ser los motivos decorativos, tanto los cincelados como los fundidos, definitorios de una época concreta.

E. A.



Esquilas

del *Barandales* de la Santa Vera Cruz

Siglos XVII-XVIII

Bronce, hierro y cuero.

20 x 16 cm. (alto-ancho del labio).

Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora.

El *Barandales* es una de las figuras representativas de la Semana Santa de Zamora. Es la persona que abre el paso de buena parte de las procesiones que en esos días recorren la ciudad, ataviado con un amplio ropón, agitando en sus manos dos pequeñas campanas con las que va anunciando la llegada de los cortejos.

La presencia o la utilización de las campanillas o esquilas en relación a las actividades de las cofradías es algo común más allá de la propia ciudad de Zamora. Con su tintineo se avisa de la presencia de Dios en la calle en buen número de ocasiones, sea con motivo de la salida del viático a casa de un moribundo o para avisar en la fiesta de las ánimas. Lo peculiar del tipo que aparece en Zamora es el hecho de que sean dos las esquilas que se tañen al mismo tiempo.

La existencia de tales instrumentos es conocida desde antiguo y está relacionada con los *avisadores* o *muñidores* que desde finales de la Edad Media se encargaban de convocar a los miembros de las cofradías a sus cultos y reuniones. Todavía hoy, el *Barandales* de la cofradía de la Santa Vera Cruz recorre la ciudad de Zamora haciendo sonar sus esquilas en las horas previas a la asamblea anual ordinaria de la cofradía, que hasta no hace mucho se realizaba el domingo de Lázaro. Y si esa función de avisar realiza para el acto profano, ocurre lo mismo con el principal culto de la cofradía, la procesión del Jueves Santo, encabezando la misma para advertir en este caso no a los cofrades, sino al pueblo, de la llegada de la procesión, de la presencia de Dios representada en los pasos que allí se sacan.

La cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora tiene testimoniada la existencia de esta figura al menos desde 1614, fecha en que se advierte la presencia de "dos cotaneros con sus ropas e campanillas" delante del estandarte que se situaba al comienzo del cortejo procesional, lo que podría indicar que cada uno de ellos llevaba una sola campanilla. No será hasta 1754 cuando aparece el primer testimonio que indica claramente la forma en que hoy aparece, una sola persona con dos esquilas, para la cual la cofradía mandó confeccionar un nuevo ropón de paño negro, lo que no es un dato aislado, pues pocos años después,

en 1767, se constata la fundición "de una de las esquilas que esta cofradía tiene para hacer publicar sus funciones".

La causa cierta de la evolución de tener dos cotaneros a uno solo pero con dos campanillas no la conocemos, si bien puede deducirse la posibilidad de que se trate de una simple economía de medios, si tenemos en cuenta que se trataba de un oficio remunerado, ya que tenía a su cargo no sólo la función de avisar sino otras como la de cobrar las cuotas o atender al cuidado de los pasos y enseres de la cofradía.

La denominación que actualmente se da a quien desarrolla esta función, *Barandales*, no aparece sino muy tardíamente, a mediados del siglo XIX, si bien es cierto que desde entonces el uso del término se generaliza en la prensa de la época, aunque no siempre en la documentación de las cofradías, hasta el punto que la cofradía de la Santa Vera Cruz lo cita por vez primera con ese nombre en las cuentas del año 1900, dejándose así poco a poco de oír hablar del avisador, campanillero o del cotanero con esa tarea concreta.

Son varias las explicaciones que se han dado del origen del nombre *Barandales*, la más creíble es la aportada por Ursicino Álvarez Martínez, historiador local que la relaciona con *balandrán*, término con el que se designa una vestidura talar amplia con mangas cortas, que se correspondería con el *casacón* o *ropón negro* con una cruz encarnada, que la cofradía de la Santa Vera Cruz tiene citado en todos sus inventarios destinado a quienes tocaban las campanillas.

Las actuales campanas propiedad de la cofradía de la Santa Vera Cruz probablemente son las mismas con que contaba en el siglo XVIII. No son piezas gemelas, seguramente debido a la fundición que de una de ellas se hizo en la fecha más arriba señalada, distinguiéndose porque una cuenta con la imagen de un crucificado mientras la otra tiene dos y otro par de imágenes de la Virgen con el Niño.

M. A. J. G.

Bibliografía:

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1881, 277.

FERRERO FERRERO, 1987, 209-216.

Tipos populares, 1987, 12.



Jesús atado a la columna

Anónimo, seguidor de Gil de Ronza

Primer tercio del siglo XVI

Madera tallada, policromada y dorada.

69 x 27 x 18 cm.

Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Bretó (Zamora).

La necesidad de traducir en imágenes nuevos conceptos devocionales, ya presentes en los escritos místicos (reeditados y traducidos a partir de los siglos XV y XVI), dio lugar a la aparición en el arte occidental de temas como el de esta escultura.

La iconografía de Cristo atado a la columna alcanzó un notable desarrollo desde finales del medievo. A ello contribuyó, sin duda, la nueva corriente espiritual que desde mediados del siglo XIV se difundía por toda Europa alimentando una espiritualidad contemplativa, íntima y afectiva que tenía en el ciclo de la Pasión su gran eje devocional. La inspiración para este tipo de imágenes no obedecía, sin embargo, a los relatos evangélicos, señalándose el influjo de descripciones extraídas de visiones y experiencias místicas como las *Meditaciones de la Vida de Cristo* del Pseudo Buenaventura, la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia, o las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia:

“Hiciéronle desnudar de sus vestiduras, y además, que pusiera sus manos en una columna, atándoselas sin misericordia, y hallándose de esta suerte, desnudo por completo, padeció aquella vergüenza de su desnudez [...] lo cercaron, y comenzaron a azotar su purísimo y santísimo cuerpo [...] su cuerpo azotado y llagado hasta las costillas que se veían por las heridas, y lo que todavía era más cruel, cuando se levantaban hacia atrás las cuerdas, llevaban tras sí los pedazos de su carne, y se la dejaban surcada y como si estuviera arada” (*Revelaciones*, Lib. 1, Rev. 9).

Esta *devotio moderna* influiría notablemente en la creación artística durante las dos centurias siguientes, erigiendo a las imágenes como verdadera piedra angular para la experiencia religiosa, y necesarias por tanto para conseguir alcanzar un estado especial en la oración.

La pequeña imagen de Cristo aquí expuesta, y que se muestra por primera vez al público en esta exposición, puede contemplarse habitualmente en el baptisterio de la parroquial de Bretó. Su disposición bien podría haberse extraído de las conmovedoras palabras de Santa Brígida recogidas unas líneas más arriba. La figura de Jesús, de bulto redondo, se asienta sobre un ligero promontorio y aparece atada a una columna de fuste esbelto, rematada en basa y capitel poligonal, que le sobrepasa

en altura. Este tipo de soporte será el habitual en las representaciones medievales y la preferida por los artistas de fines del renacimiento, muy diferente de la columna troncocónica baja que se impondrá a partir de las primeras décadas del siglo XVII, popularizada por el insigne imaginero Gregorio Fernández.

Su cuerpo desnudo, de anatomía enjuta, tan sólo cubierto por un paño de pureza de aristados y quebrados pliegues anudado abultadamente a la cadera izquierda, muestra un estudio anatómico muy elemental y algo desproporcionado en sus extremidades. Su posición ligeramente encorvada, condicionada por el grueso dogal que le amarra cuello y manos, describe un marcado *contrapposto* con la pierna izquierda adelantada con respecto a la otra (ambas atadas, aunque falta un fragmento de la soga); los hombros y brazos hacen lo propio, mientras la cabeza mira hacia un lado.

El rostro, de mirada baja y expresión serena, destaca especialmente por sus acentuados rasgos. De factura alargada, enfatizada por la longitud de la nariz, exhibe marcados pómulos y cejas, y grandes ojos almendrados; todo ello recercado por una larga melena, partida en dos y de puntas rizadas, que, ceñida por una gran corona de espino trenzado, le cae sobre los hombros en guedejas. También ondulada, la barba se dispone en diversas capas de manera muy particular.

Los abundantes regueros de sangre de su espalda, las incisiones en sus brazos y piernas, y las gotas de sangre que manan de las heridas producidas por la corona de espinas, y que no pretenden sino realzar el dolor y patetismo del momento, son fruto de un repolicromado al que se sometió a la pieza hacia 1773, como denuncian las cuentas parroquiales “descargo de 50 reales de pintar y dorar el Ecce Homo” (*Archivo Parroquial de Bretó*, Fábrica 3, Cuentas de 1773, fol. 115).

Aunque desconozco la identidad de su autor, la presencia de unos rasgos tan definitorios recuerdan innegablemente la obra de Gil de Ronza. Su anónimo artífice comparte, como se ha ido citando, algunos estilemas propios del maestro flamenco, especialmente en sus facciones, así como en el abultado tórax y los característicos pliegues sobre el ombligo del flagelado. Su factura se muestra muy próxima a otra imagen de idéntico tema custodiada en el convento de Santa Marina de Zamora, seguramente ambas talladas por algún maestro situado en la órbita de Gil de Ronza.

S. P. M.

Bibliografía:

GARCÍA BUESO, 2006, 284-285.

SAMANIEGO HIDALGO, 1997, 14-15 y 68-69.



Cristo de la Vera Cruz

Círculo de Gil de Ronza Primer tercio del siglo xvi

Talla y policromía.

64 x 53 cm.

Ermita de la Vera Cruz de Venialbo (Zamora).

La situación de Venialbo, villa propiedad de la mitra zamorana, situada a medio camino entre Toro y Zamora, permitió la participación en las empresas artísticas locales de maestros de ambos focos. Indudablemente, bajo una gruesa capa de policromía que difumina las formas del Cristo de la Vera Cruz de Venialbo, se esconde una imagen de gran calidad, producto del hacer de un maestro consagrado, asentado en alguna de dichas ciudades.

La práctica de la escultura en la Zamora del primer tercio del siglo xvi estuvo dominada por dos artistas foráneos: Juan de Bruselas y Gil de Ronza. El primero se ocupó, entre otras obras, del coro de la catedral; mientras el segundo, documentado por primera vez en la ciudad en 1521, aunque debía residir en ella desde mucho tiempo atrás, se encargó de la decoración de la capilla del deán Cepeda en el convento de San Francisco. Avocado en Zamora, Gil de Ronza atenderá también numerosos encargos en Salamanca, participando en algunos de los empeños artísticos más destacados de la ciudad del Tormes.

Merced a los trabajos de Rivera de las Heras ha sido posible adscribir a este autor un destacado número de obras en las actuales provincias de Zamora y Salamanca. Dentro de su producción destacan los Cristos crucificados, los cuales, a pesar de seguir con fidelidad las convenciones estilísticas del momento –piernas separadas, paño de pureza pegado al cuerpo con amplio lazo, caderas anchas, cintura estrecha, torso abombado, rostro alargado, cabellos en forma de mechones puntiagudos y aparatosa corona de espinas tallada–, presentan algunos rasgos propios. Aunque de canon más corto que la mayoría de los Crucificados que se tienen por suyos, el Cristo que nos ocupa presenta con ellos innegables similitudes, que recomiendan adscribir la imagen al círculo de Gil de Ronza. El paño de pureza, al que se le ha serrado el nudo, repite los modelos existentes en varias de sus obras; el tratamiento anatómico del abdomen y torso semeja el utilizado para el Cristo de la capilla del cardenal Mella en la catedral de Zamora; y la cabeza, adornada con largas guedejas puntiagudas –algunas de ellas en

forma de mechones ondulados–, de pobladas barbas y rostro patético –con boca entreabierta mostrando una fina fila de dientes–, se observa en los Crucificados de San Benito de Salamanca y San Martín de Miranda del Castañar.

En definitiva, una imagen de excelente factura, indudablemente vinculada al hacer de Gil de Ronza y su taller, que espera una necesaria restauración para facilitar el análisis estilístico.

L. V. T.

Bibliografía:

RIVERA DE LAS HERAS, 1998.



Calvario

Gil de Ronza (atribución) Primer tercio del siglo xvi

Escultura en madera tallada, policromada, dorada y estofada.

Crucifijo: 63,5 x 51 x 4 cm.

Virgen Dolorosa: 45 x 16 x 10 cm.

San Juan Evangelista: 48,5 x 20 x 10,5 cm.

Colección particular. Zamora.

Durante los siglos xv y xvi, la Península Ibérica fue destino común de numerosos artistas transpirenaicos. En esta importante inmigración de escultores hacia nuestro país se encuentra Gil de Ronza. Su apellido, toponímico, denota el origen de su familia o el lugar donde nació en torno a 1480: Ronse o Renaix, una ciudad flamenca ubicada geográficamente en la actual Bélgica.

En 1498 lo encontramos en la ciudad de Toledo, trabajando para la catedral primada; posiblemente en la ciudad de Zamora entre 1503 y 1506, para colaborar con el taller de Juan de Bruselas en la ejecución de la sillería del coro catedralicio; en 1509 en Salamanca, realizando una imagen de San Nicolás para el Estudio, y a partir de 1521 en la ciudad de Zamora, en cuya colación de San Bartolomé estableció su casa-taller y desarrolló una importante actividad artística hasta su fallecimiento en 1534.

De entre su producción destacan los grupos escultóricos que realizó, entre 1521 y 1524, para la capilla funeraria del deán don Diego Vázquez de Cepeda, situada a espaldas de la cabecera de la iglesia del convento zamorano de San Francisco. Y también, entre 1524 y 1525, las figuras que labró, en colaboración con su hijo Diego, para las tres portadas del imafrente de la catedral nueva de Salamanca, en cuya ciudad residió temporalmente por entonces.

El maestro Gil de Ronza es un escultor con una gran versatilidad. Cultivó la escultura monumental, la escultura exenta y el relieve, labró la piedra y talló la madera, realizó grupos narrativos e imágenes aisladas. Su estilo está bien definido y es fácilmente reconocible, ya que repite con fidelidad casi inalterable una serie de fórmulas fijas que le identifican y distinguen del resto de los artistas y de la producción escultórica coetánea. Tales características no hacen de este escultor un innovador, pero sí lo perfilan como un verdadero maestro en su arte, anclado en la estética flamenca y tardogótica, determinada por su

origen y por las fórmulas convencionales empleadas, propias de una época medieval en trance de disiparse ante la plástica renacentista.

El Crucificado de este grupo está expirado y suspendido de la cruz mediante tres clavos. La cabeza, inclinada hacia su derecha, va ceñida por una corona de cardo tallada en el mismo bloque, y el cabello cae en dos gudejas sobre el pecho. De la llaga del costado derecho brota la sangre a borbotones. El paño de pureza va anudado a la izquierda. La cruz, cuyo travesaño remata oblicuamente, se sostiene sobre un pequeño montículo con cráneo, y carece de *titulus*.

La Virgen María está de pie, a la derecha del Hijo, con la cabeza abatida y los dedos de las manos entrecruzados como gesto de dolor. Va vestida con túnica y manto, cubriendo la cabeza y recogido bajo su brazo izquierdo.

La figura del "discípulo amado", que la tradición iconográfica hace coincidir con San Juan Evangelista, también está de pie, a la izquierda del Crucificado. Va vestido con túnica ceñida a la cintura y manto, que cae desde los hombros y recoge bajo su brazo derecho. Dispone su mano izquierda sobre el pecho mientras con la derecha sujeta, cerrado, el libro de su evangelio.

El grupo escultórico procede de un oratorio de la provincia de Toledo y fue adquirido por su actual propietario mediante subasta en 2003. Conocemos más calvarios adscritos a Gil de Ronza: en Zamora, el que remata el tramo medial de la reja central de la capilla mayor de la catedral; en Salamanca, el que corona la Portada del Perdón de la catedral nueva y el conservado en el retablo mayor de la iglesia de San Benito; y en la iglesia de Santa María la Mayor de Ledesma, otro labrado en piedra en el sepulcro mural de los Guzmán y Rodríguez de Ledesma.

J. A. R. H.

Bibliografía:

DURÁN, 2003, nº 805-806.

RIVERA DE LAS HERAS, 1998.



Crucifijo o *Cristo del Pino* y Virgen Dolorosa

Anónimo

Ca. 1500

Crucifijo o *Cristo del Pino*.

156 x 65 x 27 cm.

Peana 20 x 59, 5 x 24 cm.

Ermita de la Santa Cruz de Fermoselle (Zamora).

Virgen Dolorosa.

111 x 32,5 x 25 cm.

Ermita de la Santa Cruz de Fermoselle (Zamora).

Es bien conocido que las menguadas rentas de las cofradías rurales no permitían grandes excesos en la contratación de unas imágenes que debían cumplir la misión de potenciar el fervor religioso de sus cofrades. La devoción de las hermandades de la Santa Cruz a la cruz desnuda, como símbolo último de la redención, se acompañaba de las representaciones de las distintas estaciones de la Pasión, siendo sin duda la más significativa la de Cristo pendiente del madero. En solitario o acompañado de la Virgen y San Juan en el Calvario, tal y como ocurre aquí, su expresión escultórica era necesaria para presidir las capillas o ermitas de dichas cofradías y para su empleo en actos colectivos como las procesiones.

De las tres imágenes que forman el Calvario de la ermita de la Cruz de Fermoselle, la de San Juan no corresponde al encargo original. La Dolorosa y el Crucificado, sin embargo, son de un mismo momento, producto de la intervención de un discreto entallador tardogótico, incapaz, por ejemplo, de resolver los problemas derivados de la representación de la anatomía humana que plantea el Crucificado. A la desproporción general de la figura, de piernas y pies excesivamente grandes, se añade una talla seca y sumaria que reduce las formas corporales casi a figuras geométricas, como ocurre en el torso, donde el hundido vientre da lugar a unas costillas muy marcadas de forma triangular.

La talla seca de la anatomía, la disposición de los brazos en "Y", el vientre hundido y la cabeza ligeramente inclinada hacia la derecha se relacionan con los Cristos góticos del siglo XIV, tanto con los de tipo doloroso como con otros menos dramáti-

cos de la misma época, que sin duda existieron en Fermoselle y sobre los que este modesto artesano compuso su obra.

La Dolorosa responde igualmente a tipos iconográficos góticos y mantiene las manos –también excesivamente grandes– cruzadas sobre el pecho. Envuelta en amplios ropajes resueltos con habilidad artesanal, destaca la línea sinuosa de la orla (en purpurina sobre el luto, producto de un repolicromado reciente), que conduce la mirada del espectador hacia las manos y cabeza de la figura. Como en el Cristo, hay una ausencia total de dramatismo, que se refleja en un rostro sereno y pretendidamente idealizado, que no escapa a las imperfecciones habituales del artesano (desproporción, sequedad, asimetrías...).

Con todo, las imágenes no dejan de tener un atractivo innegable, producto del encanto de lo ingenuo y añorado, que hoy conocemos como poética *naïf*.

L. V. T.

Bibliografía:

HERAS HERNÁNDEZ, 1973, 67 y lám. 314.

RIVERA LOZANO, 1982.



San Miguel

Antonio Falcote y Francisco de Ribas Ca. 1592

Escultura en madera tallada, policromada, dorada y estofada.

126 x 50 x 27 cm.

Iglesia de San Juan Bautista. Zamora.

En el año 1707, el provisor Bartolomé de Valabra fusionó en una sola cofradía la de San Miguel y Ánimas Viejas y la de la Vera Cruz, ambas con sede en la iglesia zamorana de San Juan Bautista o de Puerta Nueva. La primera de ellas, con noticias desde el siglo xv, tenía añadida al costado meridional del mencionado templo una capilla dedicada a San Miguel, con la imagen del arcángel presidiendo su retablo. Tras la demolición de la capilla y la restauración de la iglesia, la imagen pasó a su interior, donde recibe culto actualmente.

Esta escultura fue realizada por el entallador y escultor zamorano Antonio Falcote, hijo de Juan Falcote y Antonia Quiñones, y esposo de Catalina de Ribera. En su testamento, otorgado ante el notario Jerónimo Fernández el 14 de junio de 1592, afirma lo siguiente: “Yten declaro que tengo hecho una ymagen de san miguel para la confradía de las animas de esta ciudad de donde soy confrade; mando se acabe, que falta poco, y se cobren tres ducados que se me rrestan debiendo della y queda pagada la entrada de confrade” (*Archivo Histórico Provincial de Zamora*. Notariales. Protocolo 536, fols. 1109v-1110). Sería el escultor Francisco de Ribas quien se encargara de finalizar la imagen inacabada por Falcote.

Antonio Falcote ha representado al arcángel como un joven de cabello ensortijado, vestido con armadura –mezclando anacrónicamente los tipos de la milicia romana y la renacentista–, hollando con sus pies y alanceando con la cruz –le falta la parte inferior– al dragón apocalíptico, con apariencia antropomorfa en su mitad superior. En su mano izquierda sostiene una balanza con dos almas, representadas por sendas figuras humanas, desnudas, dentro de los platillos. Este recurso iconográfico, habitual en época medieval, puede deberse a la imposición de la cofradía que encargó la obra, designada con el doble título de San Miguel y Ánimas.

De la armadura, las partes correspondientes al gorjal, los brazales, la coraza –con arista vertical y pico inferior, según la moda de la segunda mitad del siglo xvi–, las musleras, los gre-

bones y los escarpes son de policromía plana; no así las hombreras, los codales, las rodilleras y los relieves del peto, que están dorados. Todo el faldaje, con bandas o láminas que imitan el cuero, está estofado, a excepción de la parte inferior, con un corto tejido de cota de malla, sólo dorado.

La composición se encuadra en el manierismo en que militó el célebre escultor y evoca el grupo de Carlos V abatiendo al Furor, obra de los Leoni, lo que resulta comprensible dado que Pompeyo Leoni y Antonio Falcote trabajaron en el sepulcro mural de Antonio de Sotelo y Cisneros, conservado en la capilla de los Apóstoles de la iglesia de San Andrés de Zamora.

J. A. R. H.

Bibliografía:

CASQUERO FERNÁNDEZ, 2009, 140-141.

RIVERA DE LAS HERAS, 1989, 13-14.

San Francisco de Asís



Anónimo

Siglo XVIII

Talla policromada y dorada.

56 x 20 x 18 cm. Peana de 13 x 30 x 22 cm.

Convento del *Corpus Christi* (Clarisas). Zamora.

Conservado en el coro bajo del zamorano convento del *Corpus Christi*, levantado a principios del siglo XVI como morada de doña Ana de Osorio y don Juan de Carvajal, quienes legaron el lugar para la fundación de un monasterio de primera regla de Santa Clara, se conserva esta talla de uno de los santos más venerados por la cristiandad, cuya vida ha llenado numerosas páginas dentro de los textos hagiográficos.

No es de extrañar la procedencia de la pieza, teniendo en cuenta que esta orden surgió de la mano de Santa Clara y de San Francisco de Asís en el año 1212. Tampoco la pieza puede verse descontextualizada dentro de la muestra, a sabiendas del vínculo que en un principio tuvo la orden franciscana con la más antigua de nuestras cofradías.

La imagen descansa sobre una peana de base ochavada, levantada ésta por cuatro grandes hojas de acanto de aspecto carnosos y no muy refinada factura, colocadas en chaflán. Entre ellas y siguiendo el mismo perfil en alzado, cóncavo-convexo, cuatro paneles se decoran al interior por medio de estampación con punzones de diverso tamaño. Los más pequeños, de sección circular, dibujan una red de losanges, decoración de gran aceptación en Francia durante el barroco de Luis XIV. Dentro de la misma, se estampan con punzones de tamaño ligeramente mayor, motivos geométricos, con cierto aspecto de roseta en alguno de los casos.

Sobre esta peana aparece la figura del santo, representado conforme a la iconografía contrarreformista que, tras Trento, tanta acogida tuvo en las artes plásticas dentro de nuestro país. Por medio de un simple cíngulo, que en otros casos reproduce tres nudos haciendo alusión a las virtudes franciscanas de pobreza, castidad y obediencia, se ajusta a la cintura un hábito en tonos pardos que, en esta ocasión, deja a la vista el torso desnudo del *poverello d'Assisi*. Su anatomía no acusa de modo tan exagerado la decrepitud con que se ha venido representando al personaje a lo largo del tiempo. Muestra la herida en el pecho, aludiendo a su retiro en el monte Albornia, donde tuvo la visión de un crucifijo sobre el que aparecía clavada la imagen de Cristo como serafín de seis alas, momento en el que recibió los estigmas, uno más de los fenómenos que hicieron de su vida una *imitatio Christi*. Con la mano derecha sostiene el cíngulo con el que se flagela la espalda, a juzgar por las magulladuras que cubren esta parte del cuerpo, mientras que con la izquierda sostiene un crucifijo que sustituye al original no conservado. Mediante ojos de cristal, enrojecidos por las lágrimas, se consigue vivacidad y veracidad de una mirada propia del éxtasis místico que sufrió el santo en vida, fruto del cual recibió los estigmas por los cuales fue considerado en su época poco menos que una reliquia viviente.

Como es habitual, aparece representado junto a un largo capuchón de iguales tonos que la túnica; que en este caso cae junto a sus pies y resbala con cierta gracia por la peana. Esto hace que la cabeza quede al descubierto, siendo visible la tonsura monacal, con la representación algo tosca de los cabellos. Es en esta zona donde pueden verse concomitancias, salvando las distancias, claro está, con uno de los grandes de la escultura barroca española, Juan Martínez Montañés. El modo de coronar la frente, con ese mechón de pelo sobreelevado con respecto a los demás, podría recordar ciertas obras del alcalaíno, así como otras llevadas a cabo por su discípulo más aventajado, Juan de Mesa. También podría trazarse una relación con el trabajo de Montañés en el modo de llevar a cabo la talla de la barba. Si bien en este caso la ingenuidad para la representación de esta zona no tiene que ver con la perfección del discípulo de Pablo de Rojas, sí existe semejanza en el modo de partir la barba en dos, algo que también era propio de las gubias del taller de Gregorio Fernández.

Podemos afirmar que, si bien a la obra no le falta una cierta calidad, tampoco es apreciable un trabajo extraordinario. Existe un intento de representación realista de detalles como los de los cabellos o la barba y, como se citó líneas arriba, el resultado es un tanto *naïf*. De igual manera, se intenta lograr cierto naturalismo en la talla de los pliegues blandos de la túnica y en la representación correcta de la anatomía, sin llegar a lograr en ninguno de los casos una pulquérrima veracidad. Respecto a su estado de conservación, se aprecian pérdidas en la policromía y mutilaciones en las manos: tres dedos en la mano izquierda y uno en la derecha.

En cuanto al estilo de la talla, habría que subrayar la relación de la misma con una estética aún barroca, reflejando el patetismo y el aspecto doliente del personaje, algo tan acorde con la sensibilidad religiosa de la España del momento. Esto, unido al tamaño de la pieza, reducido en relación a la escala natural, hace pensar en una de esas obras realizadas para oratorios privados que tanto éxito tuvieron en las gentes piadosas desde época temprana. Se desconoce el momento en que la obra entra a formar parte del convento, debido a la falta de información y sobre todo de documentación de esta índole. Aunque con el tiempo quedó sin vigencia el privilegio de la pobreza que Santa Clara consiguió que fuese aprobado en origen, sería de extrañar que se tratase de un encargo de la propia orden, siendo más lógico pensar en alguna donación, "herencia" de otra institución monástica desaparecida o parte de la dote de una nueva hermana.

M. B. R.

Bibliografía:

FERRANDO ROIG, 1950, 113-114.

RÉAU, 1997, 544-563.



Jesús Nazareno

Miguel Torija Domínguez 1893

50 cms de alt.

Madera de pino y telas de lino encoladas.

Colección Familia Félix Gómez.

Miguel Torija Domínguez es nuestro gran escultor malogrado. A pesar de su corta vida y su escasa producción, estamos ante el que quizás hubiera sido el mejor de nuestros imagineros y, sin duda, un gran renovador de la estética procesional zamorana. Nació en 1875 en la Calle Orejones de la ciudad de Zamora y poco conocemos de su infancia ni de cómo acabó en el taller del escultor Ramón Álvarez.

Considerado por todos como uno de sus discípulos, su escasa obra se aleja muchísimo del que consideran su maestro. Poco pudo aprender del oficio de imaginero un muchacho que, si bien estuvo de aprendiz en su taller, apenas llegó a meritorio, pues Ramón Álvarez falleció cuando nuestro escultor contaba solamente 13 años y malamente llegó a ver cómo se realizaba la última obra que salió de su taller "La Virgen de los Clavos" en 1887, cuando solo contaba 11 años.

Realizó sus estudios en la recién creada *Escuela Central de Artes y Oficios*, sita en la calle Atocha en Madrid, y más tarde en la *Escuela de Bellas Artes de San Fernando*. En 1897 consigue el tercer premio de la *Exposición Nacional de Bellas Artes* con la obra "Corebo vencedor", lo que le facultó delante de la *Junta de Fomento* de la Semana Santa de Zamora para que se le encargue el grupo procesional "El Prendimiento de Jesús" que a la postre será su gran obra. Consigue una beca para poder cursar estudios en Roma, hasta donde viajó en 1898 y donde contrajo una tuberculosis que le obligó a regresar a Zamora, donde moriría en 1901 a la edad de veinticinco años.

De su escasa producción apenas se sabe nada. Se conservan, además del grupo escultórico, dos cabezas preparatorias, un busto de Arias Gonzalo y este pequeño Nazareno que aquí presentamos. Es también suya una pequeña imagen de San José que se conserva en la iglesia de la Magdalena. Se ignora el paradero de las maquetas y bocetos que presentó a las cofradías de "La Resurrección" y "Jesús Nazareno" para tallar las imágenes de un Cristo resucitado y el grupo de "La desnudez". También se ignora el paradero de la maqueta del grupo "El

prendimiento" que consta se presentó para su aprobación a la *Junta de Fomento*, así como de un busto del político zamorano Federico Requejo y otro del escultor Ramón Álvarez.

Esta imagen de Jesús Nazareno es posiblemente una de sus primeras obras, realizada quizás para ser una imagen de devoción instalada en el interior de una hornacina. Es una obra que denota el influjo de los pasos procesionales que circulaban entonces en la Semana Santa de Zamora. No sólo por los paños encolados que siempre recuerda las obras de Ramón Álvarez, sino por los rasgos de semejanza que tiene la cabeza de la imagen, la cara alargada y el remate de los cabellos, con otras que desfilan en la ciudad.

Estamos ante una imagen de pequeño tamaño que representa a Cristo camino del calvario portando una cruz. Las proporciones son correctas y armoniosas, destacando el rostro poco dibujado de rasgos ingenuos. La imagen viste una túnica de tela encolada que cubre su cuerpo, aunque deja al descubierto los pies. La cruz ha sido serrada, seguramente para ser adaptada en alguna hornacina de una vivienda.

Hay que destacar el sentido penitencial de esta original composición con una imagen de Cristo Nazareno cargando con la cruz llevando una mano al pecho. Ignoramos cuál fue el motivo que movió al escultor a realizar esta imagen. Quizás, podemos especular que fuera realizada en 1893, cuando su autor apenas contaba 18 años y la cofradía de Jesús Nazareno decidió cambiar su paso titular del "Camino del Calvario".

R. F. B.

Bibliografía:

CASQUERO FERNÁNDEZ, 1998a.

CASQUERO FERNÁNDEZ, 1998b.

CASQUERO FERNÁNDEZ, 2001.

HERNÁNDEZ PASCUAL, 1959, 71-74.

RIVERA DE LAS HERAS, 1996, 21-23.



Santa Cena

Blas González

1820

Madera de pino (cabezas y pies), peral (manos), lino encolado y pintado, y ojos de pasta vítrea. 95 y 105 cm.

Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora.

Museo de Semana Santa.

Constituye el primer paso de este título que tuvo la Semana Santa zamorana. Fue encargado por la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Penitencia de la capital. La idea de contar con esta escena se expuso por primera vez en un memorial presentado por el oficial Ildelfonso Bugallo en la junta de dación de cuentas de 1819. Pese a no tomarse acuerdo alguno al respecto, el 28 de septiembre de 1820, el administrador, José Almaraz, expuso que “con motivo de saber los deseos que tenían hace muchos años de tener el paso de la Cena y haberse proporcionado un maestro escultor que me lo haría por la mitad o menos que otros maestros habían pedido y sin embargo de que la cofradía no se hallaba con caudales para soportar el gasto que podía tener, me propasé sin facultades del Sr. Mayordomo y Oficiales a tratar de ajuste con el maestro Blas González como en efecto lo ejecuté y pasé a escriturar la contrata”. Y aunque se le reconvino por las libertades tomadas, argumentando ser un gasto “desorbitante”, a su ofrecimiento de adelantar el dinero y que la cofradía se lo pagase como pudiese, se admitió la proposición y se acordó nombrar comisionados para ajustar la pintura.

El encargo se escrituró en Zamora el 18 de julio de 1820 ante el escribano del número Francisco de Paula Pérez. Las condiciones estipularon que el número de figuras –trece– serían de cuatro cuartas y media, talladas cabezas, pies y manos en peral o aliso, y el resto en pino soriano, y las vestiduras de anjeo o lienzo blanco. Todas irían sentadas en torno a una mesa con sus correspondientes banquetas y atributos, “según está el cuadro que se halla por cima del altar mayor del Convento de las Descalzas, o el de la Iglesia de Santa María de la Horta a mano izquierda”. Madera y materiales correrían por cuenta del escultor, salvo las faldillas que serían por cuenta de la cofradía, que se comprometía igualmente a construir la mesa a semejanza de la del paso de *Los azotes*.

El precio convenido ascendía a 4.455 reales, pagaderos en dos plazos iguales: el primero cuando tuviese hecha la mitad de la obra, y el segundo y último al concluirla. La obra debería estar acabada al finalizar el año, y la mesa a fines de febrero del inmediato 1821. Antes de su entrega, el trabajo sería reconocido por dos maestros nombrados por las partes para certificar

si estaba construida según arte y con arreglo a lo concertado, resolviendo, en caso de conflicto, un tercero nombrado de oficio por un juez. A esta cantidad hubo que sumar otros 1.800 reales que se pagaron a Francisco Montalvo del coste de pintar las imágenes, así como otros gastos menudos (tornillos, almohadillas, funda para cubrir el paso, etc.).

El grupo se entregó sin novedad en los plazos convenidos. Su realización se resolvió con sencillez, disponiendo las figuras en torno a una mesa en la que aparecen Jesús, en actitud de bendecir el pan, flanqueado a derecha e izquierda por los apóstoles Pedro y Juan, caracterizados con estereotipados rostros, al igual que el resto de los doce. En los laterales del tablero iban colocados a cada lado cuatro apóstoles más, y en los extremos de la mesa, cerrando en parte la visión de estos, otros dos. Su identidad figura pintada en las banquetas, si bien la de Judas se hace manifiesta por su ubicación en el extremo de la mesa, volviendo el rostro al maestro, su pelo rojizo, bolsa postiza y perro. Además del can, el artista talló la vajilla, viandas, ánfora y la mesa, que tradicionalmente se cubre con un mantel de lienzo.

El conjunto ofrece un artesanal resultado, al que contribuye el pequeño tamaño de las imágenes, que no obstante mitiga la sensación de pesadez, tan frecuente en esta escena. El acabado de las figuras manifiesta un torpe manejo tanto de la gubia como del lino encolado. Rostros, actitudes y detalles recuerdan los del no menos artesanal gran lienzo que antaño presidía el presbiterio de la iglesia del Convento del Corpus Christi de Zamora –hoy en su refectorio–, propuesto como paradigma. Poco es lo que sabemos de este artista menor del que, no obstante, se conocen algunos trabajos de talla para retablos y la imagen de piedra del hastial de la ermita de San Atilano, que hoy hace las veces de puerta del cementerio municipal.

Apenas hemos encontrado noticias sobre trabajos de consolidación y restauración, los más relativos a repintes. En 1950 el sacerdote Julián Manso restauró todas las imágenes; para la ocasión el taller de ebanistería de Gerardo González Gastalver reemplazó algunas piezas menores (cáliz, ensaladera y mesa), y la joyería zamorana *Bautista* colocó a la imagen de Jesús unas potencias de plata. Cuando en 1963 fue retirada y abandonada en el cuarto alto de la sacristía de la iglesia de San Andrés, del que se vino abajo en parte la bóveda de yeso, sufrió desperfectos considerables, corregidos en 2007 por la restauradora Patricia Ganado.

J. A. C. F.

Bibliografía:

CASQUERO FERNÁNDEZ, 2009, 106-109.

Boceto para el grupo procesional de la Santa Cena



Boceto para la Santa Cena.
Rostro de Casimiro Lorenzo
representando a Santiago el Mayor.
Cortesía de Chano Lorenzo Sevillano

Fernando Mayoral Dorado 1989

162 x 92 x 70 cm.

Resina sintética (poliéster) reforzada con fibra de vidrio. Pintado con esmalte sintético y patinado con pigmentos al aceite y ceras.

Museo de Semana Santa.

En 1987 la ciudad de Zamora organizó el primer *Congreso Nacional de Semana Santa*, que ha sido el germen de todos los demás encuentros y reuniones que sobre la Semana Santa se han desarrollado a lo largo de estos años en nuestro país. Durante la comida de clausura se estableció un compromiso por parte de la *Diputación Provincial de Zamora* de donar a la ciudad un nuevo grupo procesional que perpetuara el evento, compromiso al que se unió el Ayuntamiento.

La aparición de un nuevo grupo escultórico en los desfiles procesionales era en esos años una novedad extraordinaria, ya que los últimos grupos incorporados a los desfiles procesionales habían sido muy anteriores "La entrada triunfal en Jerusalén" (1950) y "Las Tres Marías y San Juan" (1971). La posibilidad de incorporar un nuevo grupo era una oportunidad que no se podía dejar perder. Por eso se decidió realizar no una escena que faltara para completar la escenografía de nuestros desfiles, sino el más voluminoso y, por ende, el más costoso, empeño imposible de acometer por una cofradía. Ésta fue la escena de la Santa Cena.

Se intentaba sustituir el grupo de "La institución de la eucaristía" que había realizado el pintor Ricardo Segundo en 1943 y que desfilaba en la cofradía de la Vera Cruz, no sin suscitar controversias por su alejamiento de la unidad plástica que presentaban los demás grupos de la cofradía.

En 1988 la *Junta Pro-Semana Santa* de Zamora convocó un concurso nacional para realizar el nuevo grupo escultórico. A pesar de ser un concurso muy atractivo, sin un presupuesto cerrado y existiendo varios premios, sólo concurrieron escultores regionales, sin presentarse los grandes nombres de la imaginaria nacional.

Tras el fallo del jurado, el concurso quedó desierto, otorgándose el segundo premio al escultor salmantino Fernando Mayoral Dorado, y dejando sin otorgar tanto el tercer premio como los accésits que se prometieron a todos los participantes, ya que, a criterio del mismo, todas las composiciones eran muy cerradas y no podía contemplarse la escena en el discurrir del grupo por la calle.

La *Junta Pro-Semana Santa*, viendo que podía escaparse la oportunidad de realizar un grupo tan costoso, acordó otorgar directamente el encargo al escultor Fernando Mayoral tras aportar esta nueva maqueta del proyecto.

Fernando Mayoral Dorado nació en Valencia de Alcántara (Cáceres, 1930). Licenciado en Bellas Artes en 1954 en la *Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando* de Madrid, fue catedrático de dibujo en el Instituto *Torres Villarroel* de Salamanca y profesor asociado de escultura en la *Facultad de Bellas Artes* de Salamanca.

Su obra puede dividirse entre el retrato, del que es un consumado especialista, el monumento conmemorativo y la obra religiosa. Es un gran escultor con un estilo libre lejos de todo planteamiento academicista, pero sin salirse de un naturalismo realista. En su obra priman los grandes volúmenes con un modelado poco preciso huyendo del detalle virtuosista, pero que le aporta a la figura un carácter más expresivo y una naturaleza más viva.

Esta fue su primera obra religiosa a la que seguiría una extensa producción, realizando, otra vez para la Semana Santa de Zamora, un nuevo grupo escultórico, "La conversión del centurión" (2001).

Presenta esta maqueta un modelado vibrante poco preciso pero muy descriptivo de la obra que se quería acometer. Aunque lejos de todo detalle, el escultor muestra una excelente presentación de lo que va a realizar, donde quedan patentes la captación del movimiento y las aptitudes de las figuras.

Si hay algo que no concuerda con la obra final es la relación del espacio que envuelve a la maqueta con el grupo escultórico que se realizó, ya que la distancia existente entre las figuras de la maqueta, una composición muy abierta, nada tiene que ver con el desarrollo final de la obra, donde se apelmazan los volúmenes de las imágenes.

Nos encontramos ante un buen escultor y con oficio, no con un imaginero. La obra final es un compendio de buena escultura, donde cabría destacar los excelentes retratos realizados en las figuras de los apóstoles, plasmándose en muchos de ellos la psicología del personaje y las aptitudes muy expresivas de las manos con un descriptivo modelado. Una pena que por la premura del tiempo (hubo de entregarlo en un año) no se le dejara al escultor definir más las figuras. Toda la obra viene a concluir con una valiente policromía muy bien realizada a base de pátinas al aceite sobre pintura acrílica, aunque alejada de la policromía tradicional.

No se advirtió que la nueva obra iba a romper mucho más la unidad plástica del desfile procesional, teniendo que bajar la altura de la mesa para poder contemplar una obra que nunca iba a poderse llevar a hombros. Y lo más grave, se perdió el principal motivo de la representación de la Santa Cena en la procesión del Jueves Santo, que es la institución de la eucaristía, suplantándose por una discusión en la mesa sobre quién sería el que entregaría al señor.

R. F. B.

Bibliografía:

CASQUERO FERNÁNDEZ, 2009, 113-115.

El Correo, 1988, 1.

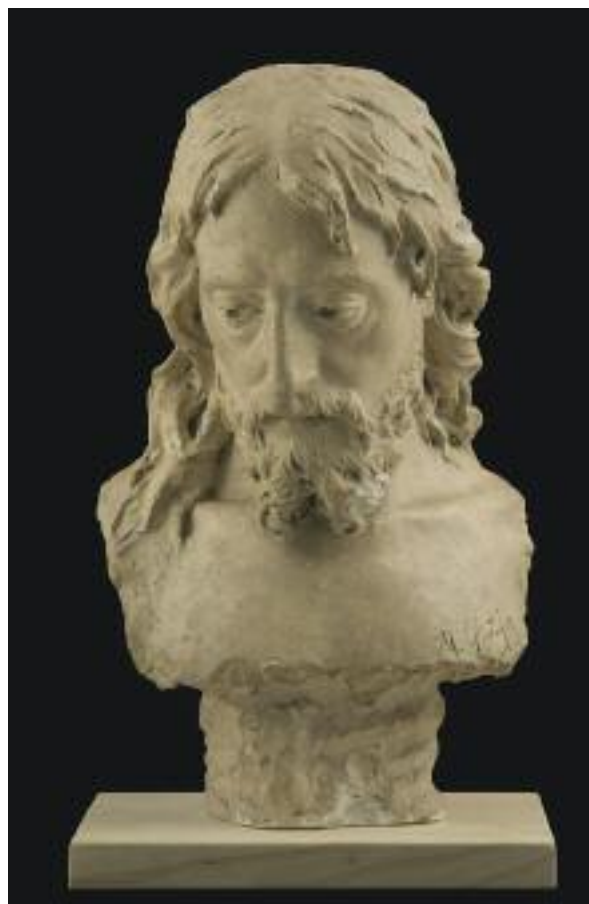
El Correo, 1989, 1-3.

GAMAZO, 2003.

Un proyecto frustrado, 1989, 19-21.

Bocetos

para figuras del paso de *El Prendimiento*



Miguel Torija Domínguez 1897

Jesús 53 x 35 x 33 cm.

Soldado 50 x 28 x 37 cm.

Escayola.

Colección Hermanos García Alonso.

Una de las características de los nuevos grupos escultóricos incorporados a la Semana Santa de Zamora a finales del siglo XIX es la ausencia total de dibujos, maquetas o bocetos de los mismos, si exceptuamos el boceto en barro del grupo del "Descendido" del entonces escultor novel Mariano Benlliure. Aunque no existen noticias de que Ramón Álvarez presentase ningún boceto, sí, en cambio, sus discípulos, que, aunque no se conservan, sí hay constancia de su presentación a la hora de firmar los contratos.

Tampoco ha llegado a nosotros ningún modelado preparatorio en escayola, si exceptuamos estas dos escayolas de Miguel Torija, que se usaron para realizar el grupo escultórico de “El Prendimiento” de la Cofradía de la “Santa Vera Cruz” de la ciudad de Zamora.

La realización de una imagen escultórica es un proceso lento que implica siempre construir la idea primeramente en barro, para luego obtener por medio de un vaciado una imagen en escayola en el que basar la correcta realización de la imagen final por medio de la copia o del sacado de puntos. Algo que es imprescindible, ya que son muy pocos los creadores que realizaban sus imágenes directamente sobre la madera. Estos bocetos en escayola suelen adornar los talleres de escultura para tomar apuntes y medidas en nuevos trabajos y servir luego de regalo. Eso debió de pasar con estas dos obras, ya que fueron regaladas por el escultor Miguel Torija a sus amigos Aurelio Alonso y Ramón Villalba.

Miguel Torija Domínguez fue, sin duda, el más dotado de todos los escultores que dio Zamora a finales del siglo XIX. Su temprana muerte a los 25 años de edad privó a la ciudad de uno de sus más firmes valores en el campo de la escultura. Aunque comenzó en el taller de Ramón Álvarez y se le considera un discípulo, poco o nada debió de aprender de su primer maestro, que murió cuando él tenía sólo 13 años. Miguel Torija fue un escultor de escuela, no de taller; aprendió su oficio tanto en la *Escuela Central de Artes* como en la *Escuela de Bellas Artes de San Fernando* en Madrid.

En 1897 había conseguido la tercera medalla en la *Exposición Nacional de Bellas Artes* con su obra “Corebo vencedor”, premio que justificó la confianza de la *Junta de Fomento* de la Semana Santa de Zamora para hacerle el encargo en 1898 de realizar el que a la postre será su único grupo escultórico “El Prendimiento de Jesús”, trabajo que el escultor realizó en la *Escuela de Artes* en Madrid y donde demostró unas dotes para el modelado y la composición que superan en mucho a su maestro Ramón Álvarez.

La obra se realiza en un solo año, ya que se entrega el 7 de abril de 1898. Ese mismo año ingresa en la *Escuela de Bellas Artes de San Fernando* y se va a Roma a completar sus estudios. De allí regresará un año después con una grave afección pulmonar que provocaría su fallecimiento, truncándose una prometedora carrera artística.

Estos dos bocetos aquí presentados distan mucho de un pequeño apunte para tomar datos y medidas en los rostros de dos figuras. Estamos ante la presencia de dos retratos. Son dos apuntes del natural que luego incorporó a las figuras del paso. La intensidad de las miradas y el preciso y descriptivo modelado delatan la copia del natural.

Desconocemos la pertenencia del rostro de Jesús, pero el del soldado ya lo adelantó el crítico de arte don Jesús Hernández Pascual: pertenece a un conserje de la *Real Academia de*

Bellas Artes de San Fernando, apodado “el segoviano” y que el crítico llegó a conocer personalmente.

Torija realizó el grupo del “El prendimiento” siguiendo el modelo que estableció Salzillo para Murcia y que tanto ha proliferado por la Semana Santa nacional. Su escenografía se aleja de las estructuras abiertas existentes en los grupos escultóricos de la Semana Santa de la ciudad. Su composición piramidal es muy cerrada, mostrando una sola visión frontal de la escena. Tanto el modelado de las cabezas como el de las manos son magníficos. Las características de la escasa obra de Miguel Torija, además de la pulcritud de su modelado, es la expresión contenida que presentan sus imágenes, la reposada composición de sus obras y el escaso carácter dramático de sus imágenes. Características que le alejan mucho del dramatismo teatral de las composiciones de su maestro Ramón Álvarez.

Cabría también destacar que fue un excelente pintor, pues sus policromías a pulimento se alejan de la pintura mate de tradición castellana que se realizaba aquí.

R. F. B.

Bibliografía:

CASQUERO FERNÁNDEZ, 1998a.

CASQUERO FERNÁNDEZ, 1998b.

CASQUERO FERNÁNDEZ, 2009, 115-120.

HERNÁNDEZ PASCUAL, 1959, 71-74.

RIVERA DE LAS HERAS, 1996, 21-23.

RIVERA DE LAS HERAS, 2003a.



Oración en el Huerto

Anónimo

Siglo XVI

Tabla pintada y estofada del interior del sagrario
44 x 77,5 cm.

Iglesia parroquial de Muga de Alba (Zamora).

"...al tiempo del prendimiento, con ser tantos los contrarios y venir con vara de justicia, él puso mano a su terciado y arrojó un hendiente a Malco, que debía ser el más atrevido y descomedido, en el cual por traer caxco no prendió, y disparó a la oreja, que cayó a cercén en tierra. Y si Cristo no le fuera a la mano, sin dubda que el buen viejo dexara por tierra no sólo orejas sino cabeças. También fue centella de amor cuando, oyendo dezir a Cristo, poco antes que le prendiesen "Donde yo voy, vosotros no podéis ir", preguntó con mucha ternura: - Y Señor, ¿adónde vais? ¿Por qué no os podré seguir? Mi alma pondré por Vos".

(Alonso de VILLEGAS, *Fructus sanctorum y quinta parte del Flossanctorum*, ed. de Josep Lluís Canet Vallés, Valencia, 1988 (1594), p. 1).

"Hacían en un lugar la remembranza del prendimiento de Jesucristo, y como acaso fuesen por una calle y llevase la cruz a cuestras, y le fuesen dando de empujones y de palos y puñadas, pasaba un portugués a caballo, y como lo vio apeóse, y poniendo mano a la espada, comenzó a dar en los sayones de veras, los cuales, viendo la burla mala, huyeron todos. El portugués, dijo: - ¡Corpo de Deus con esta ruyn gente castellana!-. Y vuelto al Cristo con enojo, le dijo: E vos, home de bien, ¿por qué vos dejáis cada año prender?"!

(Luis de PINEDO, *Libro de chistes*, ed. de Antonio Paz y Meliá, Madrid, 1964 (ca. 1550), p. 108).

La Pasión de Cristo se inicia con la oración y agonía en el huerto de Getsemaní (sufriendo una hematomía) y termina con la sepultura. La pieza pictórica, pintada al óleo sobre tabla y recientemente sometida a un trabajo de limpieza, queda enmarcada con fletes trabajados en tonos blanco y azul, más estofados con cuidados roleos y punzonados estrellados, ondas y líneas punteadas.

Un grupo triangular de tres apóstoles adormilados descansa a la izquierda de la composición; sus manos, brazos, codos y arqueantes espaldas certifican notoria predisposición hacia el sueño atosigado. Hacia la derecha surge la imagen de Cristo genuflexo y orante, dirige su mirada al cielo, donde un ángel, en dorado rompimiento de gloria delimitado por un

trenzado cirro husiforme, porta una cáliz en la diestra y una cruz en la mano izquierda. En el lateral opuesto, un grupo de soldados, protegidos con escudos y yelmos y armados con picas y lanzas, parecen proceder al prendimiento mientras el cabecilla increpa a Judas, que lleva un farol hacia su frente y, presumiblemente su mano a la bolsa donde depositó las treinta monedas, según refiere el Evangelio de San Lucas (cf. Aurelia María ROMERO COLOMA, "La iconografía del tema pasionista de la oración de Cristo en el Huerto a través de Salzillo y Juan Luis Vassallo: análisis comparativo", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXVIII-LXXIX (1999), pp. 167-176).

Resultan sumamente interesantes las notas paisajísticas de peñascos y bosques, un sencillo puente con tres ojos de medio punto bajo la figura de Cristo y un cuidado fondo urbanístico, defendido con aparatosa cerca murada, abrazando arquitecturas clásicas semiarruinadas cuajadas de vegetación entre las que podemos apreciar forzadas estructuras abovedadas con case- tones, frontones, escalinatas y frentes columnarios adintelados.

Aunque la obra registra evidentes mellas en cuanto a escala y perspectiva, el estilo resulta vibrante y nervioso, de un brillante cromatismo y excelente trabajo de estofado. Los apóstoles visten vivas túnicas y mantos, insuflados por efectistas venteados que recuerdan poses miguelangelescas captadas por artistas cercanos a Alonso Berruguete (tal fue el caso de Juan Soreda en el formidable retablo de Olivares de Duero (Valladolid)), que debieron conocer estampas de Agostino Veneziano, Marco de Ravena y Marcantonio Raimondi.

M. E. C. L.



Coronación de espinas

Anónimo

Siglo XVII

55 x 35 cm.

Pintura al óleo sobre tabla.

Museo Catedralicio de Zamora.

“Acabado el martirio de los azotes, comiéndose de nuevo otro no menos injurioso, que fué la coronación de espinas. Porque vinieron á juntarse allí todos los soldados del presidente á hacer fiesta de los dolores y injurias del Salvador, y tejiendo primeramente una corona de juncos marinos, hincáronla por su sacratísima cabeza, para que así padeciese con ella por una parte sumo dolor, y por otra suma deshonra. Muchas de las espinas se quebraban al entrar por la cabeza, otras llegaban (como dice San Bernardo) hasta los huesos, rompiendo y agujereando por todas partes el sagrado cerebro. Y no contentos con este tan doloroso linaje de vituperio, vístíenle de una púrpura vieja y rasgada, y pónenle por ceptro real una caña en la mano, y hincándose de rodillas, dábanle bofetadas y escupíanle en la cara, y tomándole la caña de las manos, heríanle con ella en la cabeza, diciendo: Dios te salve, Rey de los judíos. No parece que era posible caber tantas invenciones de crueldades en corazones humanos”.

(Fray Luis de GRANADA, *Vita Christi*, ed. de Fray Justo Cuervo, Madrid, 1906 (1561), pár. 2)

“Otra circunstancia, no menos dolorosa que ésta, fué la coronación de espinas, que gravemente le lastimaban. Ésta fué formalmente una cruelísima farsa que aquellos malvados quisieron hacer de Cristo como de un rey fingido, para fiesta de los otros soldados, y así le pusieron insignias de rey, que fué esta cruel corona, y una vestidura colorada, que era vestidura de reyes, y una caña por sceptro en la mano. Y esto hecho, las ceremonias eran hincarse de rodillas, y saludarlo como á rey, y darle bofetadas, y escupirle en la cara, y herirle con la caña en la cabeza. Pues ¿qué cosa más cruel, más ignominiosa y más para sentir? Y porque la ignominia desta farsa fuese más pública y más festejada, convocaron todos los soldados de la guarda del Presidente, para que todos gozasen de la fiesta, y todos los que quisiesen, diesen bofetadas y escupiesen aquel divino rostro en que desean mirar los ángeles”.

(Fray Luis de GRANADA, *Adiciones al Memorial de la Vida Cristiana*, ed. de Fray Justo Cuervo, Madrid, 1907 (1574), p. 448).

Jesús en su Pasión fue conducido ante Anás y Caifás; maltratado y atado, sería más tarde llevado de Pilato a Herodes, y de éste nuevamente a Pilato. Según San Juan (18, 22), tras el interrogatorio de Caifás, uno de los presentes propinó una bofetada a Jesús. Los sanedritas, fariseos y escribas le escupieron, golpearon, maltrataron y ultrajaron (Mat. 26, 65; Mr. 14, 65 y Lc.

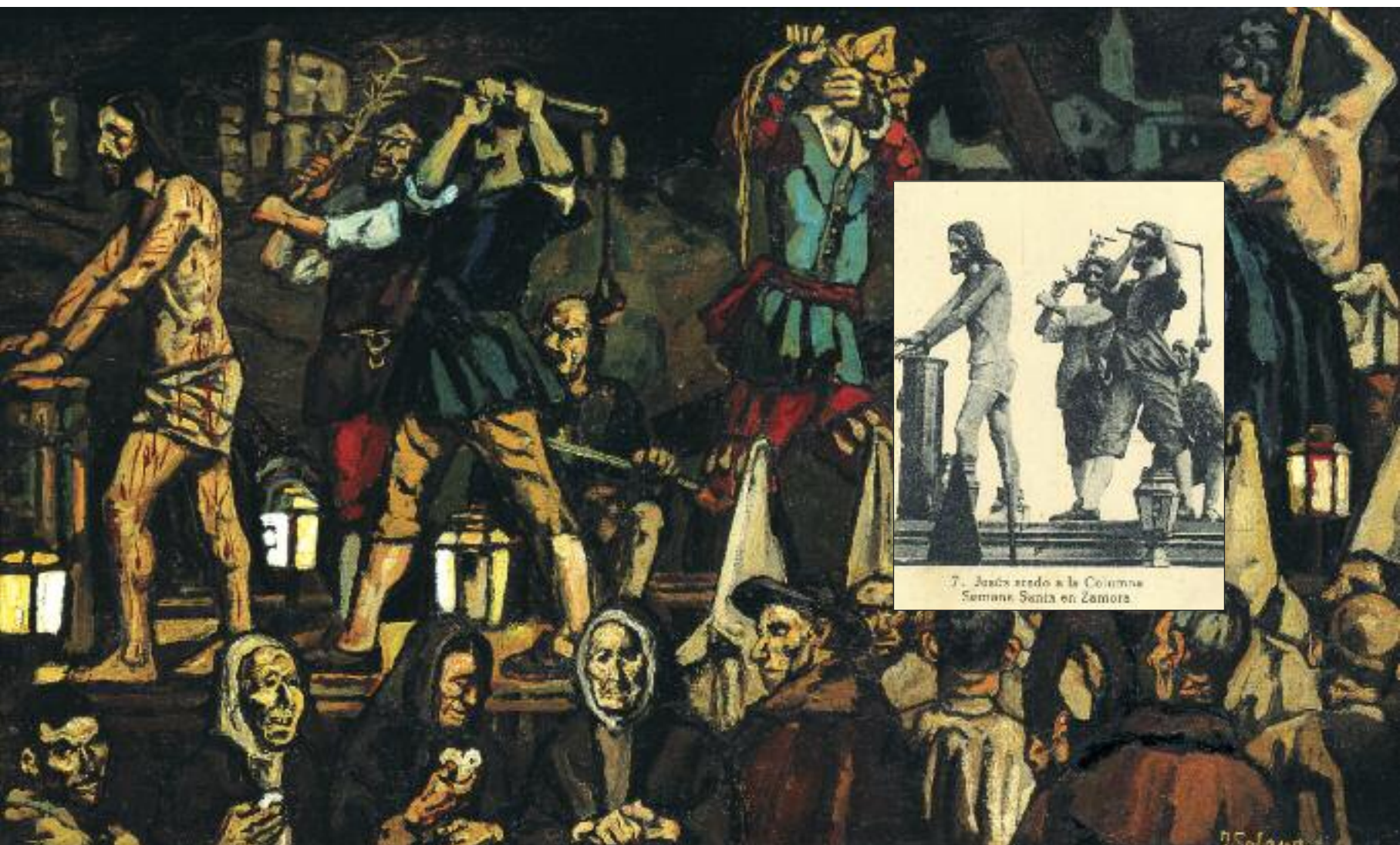
22, 63). Pilato, tras azotarle, lo entregó para ser crucificado, los soldados trenzaron una corona de espinas que colocaron sobre su cabeza, poniendo una caña en su mano (Mt. 27, 27-31 y Mc. 15, 16-20). Juan señala, además, la escena de *Ecce Homo*: “Pilato salió otra vez fuera y les dijo: mirad os lo voy a sacar para que sepáis que no encuentro en él culpa alguna. Entonces Jesús salió fuera llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Y Pilato les dijo: he aquí al hombre” (Jn. 19, 4-7). El relato pasional sería recordado por San Buenaventura, Santa Brígida de Suecia, Juan Tauler o Luis de la Palma, y hasta se han querido ver con todo lujo de detalle las evidencias del tormento en la Sábana Santa de Turín (el *flagrum* romano dotado de correas con bolas plúmbeas o huesecillos y la corona de espinas, en realidad un capacete o casquete semioval).

La devoción al Cristo flagelado arranca de época medieval, difundiéndose ampliamente mediante las estampas de grabadores italianos (Cherubino Alberti, Agustino Carracci, Ludovico Ciambelano, Giovanni Battista Fontana, Adamo Ghisi, Andrea Mantenga o Martino Rota), alemanes y flamencos (Albrecht Altdorfer, Gerard de Jode, Aegidius Sadeler o Rafael Sadeler I).

La iconografía del *Ecce Homo* presentado ante Pilato, flagelado y coronado de espinas, se hace usual en la Península a partir del siglo XV (cf. José María TORRES PÉREZ, “Dos esculturas del Museo de Arte Sacro de Corella”, *Príncipe de Viana*, nº 232 (2004), pp. 351-362). Como en este caso zamorano, el *vir dolorum* cubre su espalda con la clámide escarlata, que se prolonga sobre sus rodillas, y porta una caña alargada en la mano derecha a modo de cetro (hay célebres versiones grabadas con Cristo de tres cuartos de Martín Schongauer, Agustino Carracci y Vespasiano Strada). En la escena presentada –sobre cajeadado fondo arquitectónico de referentes clásicos–, Cristo aparece sentado sobre un doble plinto cuadrangular, siendo agredido por cinco sayones descalzos armados con varas horquilladas, lanzas de aparato, espadas y alfanjes, y protegidos por escudos ovales, aparecen tocados con yelmos y sombreros con penachos. El marco, pintado y dorado, está ornado de roleos y posee un tocoso remate avolutado, ligeramente agrietado, con florón en su cimera.

M. E. C. L.

Procesión de noche



José Gutiérrez Solana

1917

Óleo sobre lienzo.

74 x 118 cm.

Colección *Mapfre*. Madrid.

La obra pictórica y literaria de José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-1945) ocupa un lugar destacado en el panorama cultural español de la primera mitad del siglo xx. La educación recibida y las impactantes experiencias vividas influyeron de tal modo en

su personalidad que su producción plástica y literaria refleja un mundo peculiar, pesimista, siniestro, sórdido y esperpéntico.

Artísticamente se le suele vincular con las obras de pintores españoles como Valdés Leal y Goya, a la vez que se le han aplicado paralelismos con pintores extranjeros, como Munch, Ensor y Nolde. Sin embargo, su pintura difícilmente encaja en una corriente o tendencia, aunque se le haya calificado de realismo o expresionismo *tremendista* o *miserabilista*, adjetivos que buscan expresar de forma precisa el modo brutal, descarnado y a veces desagradable con que trata plásticamente la vida y la muerte, la enfermedad y las miserias humanas, la soledad y la algarabía, las costumbres y las tradiciones, etc. Se ha llegado

incluso a interpretar su pintura relacionándola con el concepto freudiano *das unheimliche*, debido a la inquietante sensación de extrañamiento que ella provoca.

A partir de 1912 Solana recorrió parte de España en ferrocarril, deteniéndose en Santander, Valladolid, Palencia, Segovia, Ávila, Tembleque, Calatayud y Zamora, anotando experiencias y recuerdos que conformarían posteriormente su libro *La España negra*, publicado en 1920. Precisamente la obra finaliza con la narración de su estancia en la ciudad de Zamora un día de Jueves Santo, y en ella alude a la Plaza de la Puebla, el hospital de San Lázaro, la catedral, la iglesia de Santiago el Viejo, las mancebías, la iglesia del Hospital, la ermita de Jesús el Pobre, la ceremonia del lavatorio de los pies en la catedral, el osario y los curas pobres (vid. José GUTIÉRREZ SOLANA, *La España Negra [1920]*, Barcelona, 1972, pp. 173-187).

El comentario que redacta sobre lo visto en el hospital de San Lázaro, junto al convento del Amor de Dios, ha servido a los estudiosos de su obra pictórica a identificarlo con dos lienzos, conservados en sendas colecciones particulares, que representan el interior de un hospital, con enfermos de aspecto cadavérico encamados en un mismo corredor, en un ambiente de angustiosa soledad.

Uno de los temas más tratados en sus pinturas, incluso desde sus inicios, es el de las procesiones con imágenes religiosas. Pintó procesiones de Toledo, Cuenca, Santander, Calahorra y de otras localidades rurales o no precisadas. Según afirmaba en 1928, "las figuras de las procesiones, de los pasos, sólo me interesan por lo que tienen de figuras, de muñecos, no por el tema que encarnan ni por la ideología que representan... me interesan como figuras que son, lo mismo que sean de una procesión como de una mascarada carnavalesca".

De la Semana Santa zamorana pintó *Procesión en Toro*, lienzo elaborado en torno a 1917, perteneciente a la colección del *Grupo Santander*, que recoge el desfile de las imágenes de Cristo a la columna y la Verónica de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Ánimas de Campanilla, y que sirvió de portada para su libro *La España Negra*. Y la *Procesión de noche*, que reproduce en su mitad izquierda el paso de *La Flagelación*, perteneciente a la Cofradía de la Santa Vera Cruz, que desfilaba en la capital zamorana en la tarde del Jueves Santo, y que él seguramente tuvo ocasión de contemplar. Sin embargo, creemos que en este caso copió una tarjeta postal de la época, editada junto con otras con el título de Colección Salvador García.

Para Valeriano Bozal, siguiendo la célebre observación de Antonio Machado de que Solana pintaba lo vivo como muerto y lo muerto como vivo, en este cuadro se superponen dos frisos: de penitentes y beatas en la parte inferior, de "muñecos" procesionales en el superior, siendo éstos más veristas y verosímiles que aquéllos.

Por su parte, Raquel González Escribano advierte que en este lienzo utiliza un esquema compositivo caracterizado por

un enfoque muy cercano y una estricta frontalidad, en el que Solana arrastra a sus ceñudos cofrades hasta el primer plano y los coloca de medio cuerpo a la altura de la visión del espectador, provocando así una confrontación muy física con la obra. Y afirma que es en el registro superior, destinado a lo inanimado, donde encontramos espacio para el movimiento, los sentimientos y la expresión, mientras que el inferior, ocupado por lo humano, aparece dominado por la verticalidad, el estatismo y la inexpresividad. La confusión entre los dos planos se observa en el contraste entre el despliegue de gestos y pasiones del registro superior y los rostros de las dos beatas representadas en el inferior, con la apariencia de terroríficas máscaras de ojos huecos.

Por lo demás, la composición no corresponde con la realidad, pues la mitad derecha de la obra contiene un paso que representa el encuentro de Jesús con la cruz a cuestas camino del Calvario con la Verónica, que no pertenece a la Semana Santa zamorana. Quizás sea éste el motivo por el cual el cuadro tenga un título genérico y no haga referencia a la ciudad de Zamora.

J. A. R. H.

Bibliografía:

AA. VV., 2005.

ALONSO FERNÁNDEZ, 1985, 160.

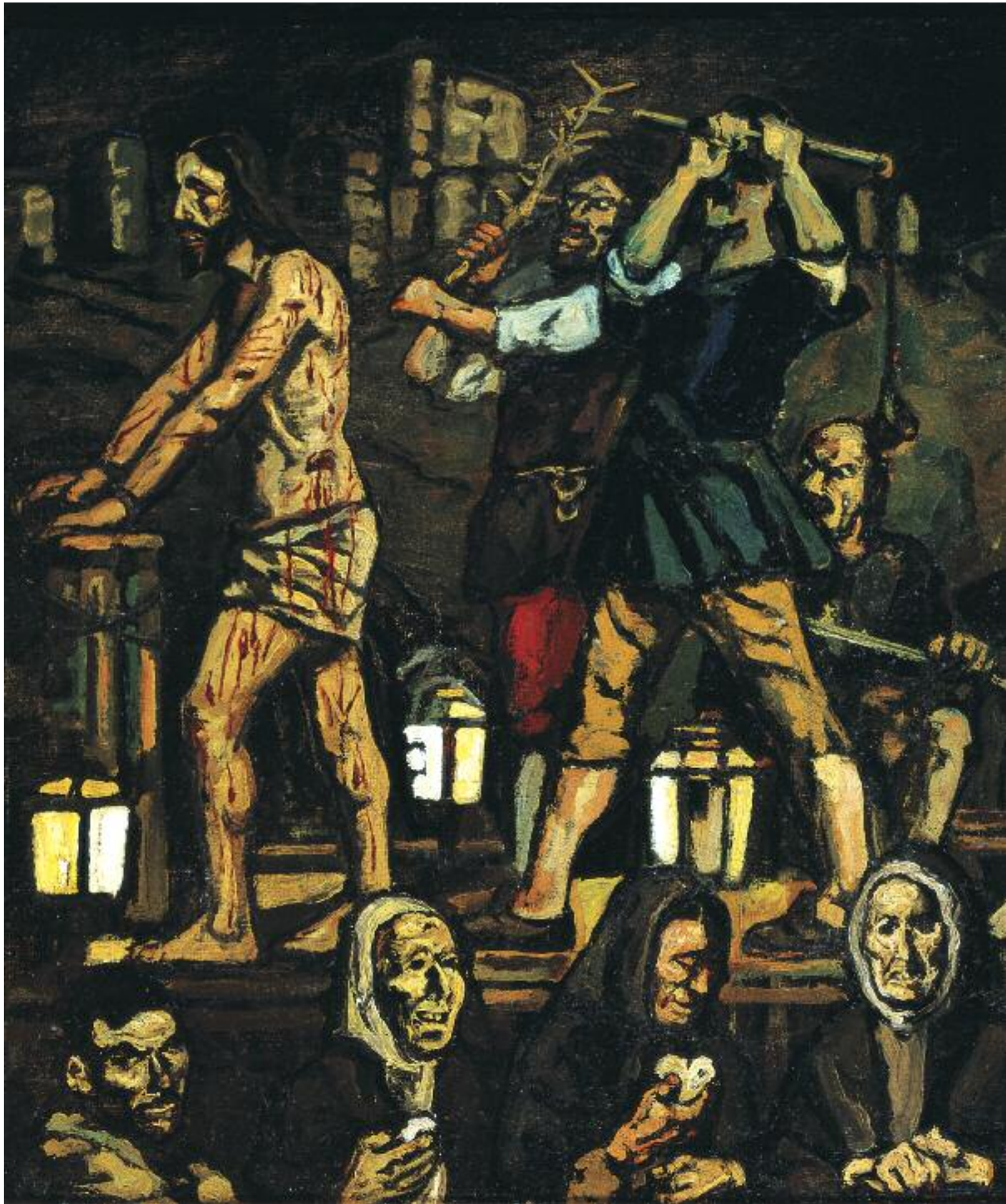
BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1999, 295-313.

BOZAL, 2005, 68.

GONZÁLEZ ESCRIBANO, 2005, 120-123.

GONZÁLEZ ESCRIBANO, 2006.

Tarjeta postal: "Jesús atado a la Columna".
Colección Salvador García







Pendón de gloria

Inicios del siglo xx

Seda amarilla, parda, bermeja y blanca.

Vara de 500 cm. de long. con cruz metálica en cimera de 43 cm. de alt. y vientos con borlas y asas de madera.

Pendón de 365 cm. de long. x 178 de anc. en extremos y 117 cm. de anc. central.

Cofradía de la Santa Cruz de Villaralbo.

Iglesia parroquial de Villaralbo (Zamora).

Pendón festivo que presidía los ritos procesionales. Tradición perfectamente documentada en tierras zamoranas (la romería de los *viriatos* en Fariza de cada primer domingo de junio en la ermita de la Virgen del Castillo, con la presencia de los pendones de Mámoles, Palazuelo, Cozcurrita, Badilla, Argañín, Tudera, Zafara y antaño otros tantos portugueses o en la Virgen de La Hiniesta), leonesas (Castrotierra de la Valduerna, Villafrias, Vegas del Condado, la Virgen de la Velilla en la Mata de Monteagudo, Pandorado, la Virgen de Gracia en Mansilla de las Mulas, la Virgen del Camino San Froilán en León y otras festividades patronales) y los arciprestazos vallisoletanos (Villalón) y palentinos (Saldaña y La Vega) de la vieja diócesis leonesa (para los pendones leoneses vid. M^a Jesús GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, "La conservación de los bienes muebles de interés etnográfico", en *La Conservación del Patrimonio Cultural en León. Intervenciones del Instituto Leonés de Cultura. Diputación Provincial de León [1995-1998]*, coord. de Jesús Celis Sánchez, León, 1999, pp. 149-153).

Los vientos eran sujetados por los templados *cordeleros*, mientras que el pendón era estibado por su hábil portador mediante un ancho cinturón cruzado de cuero apoyado sobre el hombro. Antiguo símbolo de origen castrense y adherencias señoriales y cultuales (cf. los célebres pendones de Baeza, Clavijo, orden de Santiago, Compañía de Caballeros de Santiago y Corregimientos de León, Ponferrada, Astorga y Sahagún), el pendón fue habilitado por los concejos para su representación identitaria, festiva y romera (era consustancial a las procesiones del Rosario, Semana Santa, Corpus, bendición de campos, conjuros, bendición de animales, rogativas implorando lluvia y votos de villa), siendo adoptado además –junto a la cruz y el estandarte– por algunas antiguas cofradías de la Tierra del Vino.

La pieza seleccionada resulta de encantadora factura, dispone de doble viento con alma cilíndrica de madera torneada

recubierta de hilo torcido blanco, amarillo y carmesí, bolas rizadas y doble borla con flecos pasamanteros unidos a calabacillas de madera y otros complementos husiformes. Semejante copete queda atado al remate ensartado del varal, con base de cobre cincelado torneado que sirve de arranque a una cruz latina de hierro con sus extremos abotonados en progresión. El estandarte farpado propiamente dicho posee cordón atadero colorado en remate lateral superior y siete registros de diferentes colores (bermejo, blanco, pardo y amarillo) simétricamente repetidos pautados por bandas mecánicas de hilo dorado, flecos colorados en laterales y motivo central en el centro de la banda amarilla con una cruz sobre base triangular, verdadera enseña de la cofradía.

M. E. C. L.

Bibliografía:

CORTÉS VÁZQUEZ, 1975.

RODRÍGUEZ IGLESIAS, 2001, 408-410.

VALDERAS ALONSO, 1991.



Pendonilla de difuntos

Ca. 1989

Seda negra, algodón y bandas mecánicas de hilo dorado.

Vara de madera de 300 cm. de long.

Pendoneta de 215 cm. de long. x 147 de anc. en extremos y 97 cm. de anc. central.

Cofradía de la Vera Cruz de Zamora.

“Del pazo enviaron una cruz hecha con flores, y fueron llegando, en grupos, por la fraga, los campesinos y la mocedad de la parroquia. Decían allí, mientras esperaban entre los robles, que pocas veces se había visto tanta gente en un entierro, porque era domingo y porque todos querían a Pilara. El cura y sus acompañantes entraron en la choza. Transcurrió algún tiempo aún, y apareció el féretro. Los hombros de cuatro muchachos lo soportaban sin esfuerzo, y sobre él había un puñado de flores que iban cayendo del lado de Gundín, que era el más bajo. Fue preciso llevar el pendón negro inclinado, porque tropezaba en las ramas de los árboles. Entonces, según la costumbre aldeana, algunas mujeres comenzaron a despedirse de la muerta. Fue su madre la que lanzó las primeras voces, roncas de llanto: - ¡Adiós, mi hija, la que nunca un disgusto me dio, que era una niña y ganabas para tu pobre madre! ¡Adiós, que yo le pido a Nuestro Señor que te premie el pan que te comí y el bien que me hiciste! Y la gente lloraba, toda calladita. Y hubo un breve silencio en el que parecía que el alma de Pilara, presente allí, sobre el ataúd, entre las flores, contestaba con aquel tono de timidez y de respeto con que hablaba a las personas que tenían mando sobre ella: - ¡Adiós, señora madre, adiós! Y una aldeana gritó después: - ¡Oh, Pilara: cuando encuentres a mi difunto, cuéntale cómo vivo y cómo saco adelante a nuestros hijos, y dile que pida por nosotros!”

(Wenceslao FERNÁNDEZ FLÓREZ, *El bosque animado*, ed. de José-Carlos Mainer, Madrid, 1997, pp. 214-215).

“Dios te salve, ánimas fieles
que hacia el pulgatorio vais
y grandes penas pasáis.
Vos juiste lo que yo soy,
yo he de ser lo que vos sos.
Rogad a mi Dios por mí,
que yo rogaré por vos.- Amén”.

(Enrique BUENAVENTURA, *En la diestra de Dios Padre*, ed. de Carlos Solórzano, México, 1970 [1960]).

“- Pero si en Vetusta jamás ha hecho eso nadie...”

- Sí tal -dijo el Marqués-. Todos los años va en el entierro de Cristo, Vinagre, o sea don Belisario Zumarri, el maestro más sanguinario de Vetusta, vestido de nazareno y con una cruz a cuestas...

- Pero, Marqués, no compare usted a mi mujer con Vinagre.

- No, si yo no comparo...”

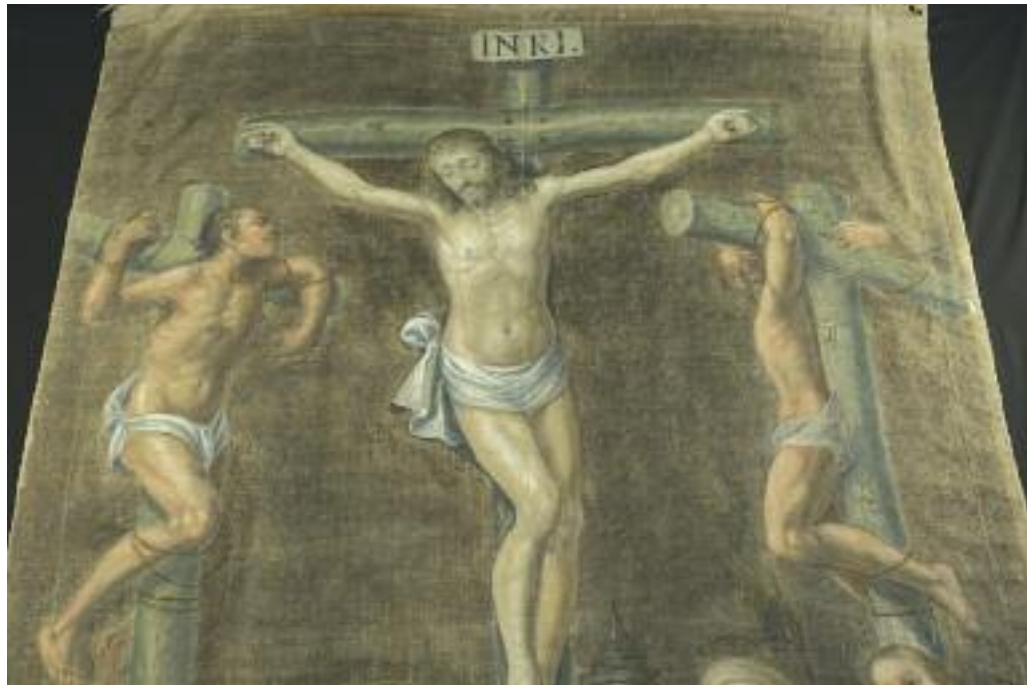
(Leopoldo ALAS [CLARÍN], *La Regenta*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, 1990 [1884-1885], p. 358).

“Gran pagano,
se hizo hermano
de una santa cofradía;
el jueves Santo salía,
llevando un cirio en la mano
-¡aque! trueno!-,
vestido de nazareno”

(Antonio MACHADO, *Campos de Castilla*, ed. de Oreste Macri y Gaetano Chiappini, Madrid, 1988 [1907-1917], p. 564).

Pieza empleada para encabezar los cortejos fúnebres de los hermanos de la cofradía. El uso de este tipo de estandartes farpados de tipo corneta se encontraba restringido a los hermanos y mayordomos, aunque excepcionalmente y, previo pago limosnero, podía acompañar al sepelio de otros devotos. La pendonilla presenta lateral alargado con dobladillo muy remendado por el uso y pequeña cinta atadera de 20 cm. de long. para amarrar al varal, flecos dorados en los laterales y motivo central con una cruz latina –con los extremos de los palos apuntados– de cinta dorada que arranca de una esquemática base triangular (como en el caso del pendón de gloria, se trata del mismo símbolo cofrade).

M E. C. L.



Sarga con Crucifixión

Anónimo

Ca. 1672

Temple sobre sarga.

230 x 298 (323 con greca) cm.

Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Argujillo (Zamora).

La sarga, de lienzo de lino, preparada con yeso y engrudo y pintada al temple, fue una técnica frecuente para ejecutar composiciones pictóricas transportables a precios asequibles durante los siglos XVI y XVII. (cf. Isabel MATEO GÓMEZ, "Nuevas sargas de Francisco de Comontes en la catedral de Toledo", *Archivo Español de Arte*, n° 242 (1988), pp. 172-180; Carmen LEVENFELD LAREDO, "Las pinturas sobre anjeo o sargas: historia material y técnica", en *El retablo y la sarga de San Eutropio de El Espinar*, Madrid, 1992, pp. 153-158; Trinidad DE ANTONIO SÁENZ, "Dos sargas de Diego de Urbina depositadas en El Parral de Segovia", *Boletín del Museo del Prado*, n° 32 (1993), pp. 33-40; Margarita SAN ANDRÉS MOYA y Sonia SANTOS GÓMEZ, "La pintura de sargas", *Archivo Español de Arte*, n° 305 (2004), pp. 59-74; Sonia CABALLERO ESCAMILLA, "Las sargas de Pedro Berruguete en el Museo del Prado: origen e interpretación iconográfica", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, CI (2008), pp. 7-30), utilizadas habitualmente para cubrir los órganos, trasaltares y altares durante la cuaresma o los paramentos de algún panteón, representando generalmente escenas de la pasión, muerte y resurrección de Cristo.

La pieza, de considerables dimensiones, representa un calvario. Cristo, con luengos cabellos, barbado, tocado con la corona de espinas y cubierto con *perizonium* aparece clavado al santo madero de sección cilíndrica y epigrafiado con la cartela "INRI." del *titulus crucis* en su cimera y calavera con tibias cruzadas en la base del madero mayor. Está flanqueado por los dos ladrones del Gólgota (los supuestos asesinos Dimas y Gestas), atados a sus cruces –de menor altura aunque también de sección cilíndrica– mediante sogas y cubriendo también su desnudez con paños a la cintura.

Según el correlato evangélico: "Los soldados también se burlaban de él, y se acercaban ofreciéndole vinagre y diciendo: –Si tú eres el Rey de los judíos, sálvate a ti mismo. Había también sobre él un título escrito con letras griegas, latinas y hebreas: 'Este es el Rey de los judíos'. Uno de los malhechores que

estaban colgados lo insultaba diciendo: –Si tú eres el Cristo, sálvate a ti mismo y a nosotros. Respondiendo el otro, lo reprendió, diciendo: –¿Ni siquiera estando en la misma condenación temas tú a Dios? Nosotros, a la verdad, justamente padecemos, porque recibimos lo que merecieron nuestros hechos; pero este ningún mal hizo. Y dijo a Jesús: –Acuérdate de mí cuando vengas en tu Reino. Entonces Jesús le dijo: –De cierto te digo que hoy estarás conmigo en el paraíso" (Lucas 23, 36-43). Sobre los personajes allí reunidos disponemos del evangelio de San Juan: "Estaban en pie junto a la cruz de Jesús su madre, María de Cleofás, hermana de su madre, y María Magdalena. Jesús, viendo a su madre y junto a ella el discípulo que El amaba. Dijo a su madre: 'Mujer, he ahí a tu hijo'. Luego dijo al discípulo: 'He ahí a tu madre'" (Juan 19, 25-27).

La composición es dinámica y aparatosa, declaradamente barroca, con tendencia al escorzo y torsionadas anatomías que revelan la participación de un pintor con buen oficio y dominio del cromatismo ya desleído. A los pies de la terna de crucificados se disponen las tradicionales imágenes de la Virgen, María Magdalena, San Juan y José de Arimatea.

Al fondo se distinguen vagas arquitecturas cupuliformes y torreadas, tal vez emulando los arquetipos de la iglesia y la sinagoga o el foro del Pretorio. A los pies de la composición, sobre una banda amarilla, leemos la identidad del donante: "ESTOS PAÑOS DIO DE LIMOSNA. ALONSO DE CASASECA. AÑO. 1672", destinados al ornato de un templo parroquial de influencias salmantinas datable en la segunda mitad del siglo XVI (cf. Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905)*, Madrid, 1927 (León, 1980), p. 351).

M. E. C. L.



Resurrección de Lázaro.
Retablo mayor de la Catedral
de Ciudad Rodrigo
(Salamanca). Fernando
Gallego. *University of Arizona
Museum of Art (Tucson)*

Túnica de cofrade de la Vera Cruz (procedente de Toro)

Siglos XVIII y XIX

Algodón, encaje y nácar (botones).

143 x 125 cm (túnica); 45 x 48 cm (capillo).

Colección *Arte de Occidente*.

El hábito o túnica cofrade constituye la salvaguarda del anonimato de la penitencia. Las primeras cofradías en usarlo fueron las erigidas bajo la advocación de la Cruz. La túnica, denominada comúnmente “camisa”, cubre el cuerpo del disciplinante hasta las rodillas –algunas veces hasta los pies–, dejando sus espaldas al descubierto, para que le sea posible azotarse. Suele llevar capillo, unas veces apuntado y otras romo, siendo en Castilla más común este último. Covarrubias describe una de las acepciones de la voz *túnica* precisamente como “la que usan los disciplinantes en las procesiones del Jueves Santo y otros días; son de lienzo hasta los pies”. También es frecuente la voz *garnanchón*, de *garnacha*, voz muy popular en la Tierra de Campos que el *Diccionario de Autoridades* describe como “vestidura talar con mangas y vuelta que desde los hombros cae a las espaldas”. Son sin excepción blancas, y en la mayor parte de los casos de lienzo, aunque también las hubo de lino y de estopa, y recuerdan la que llevó el propio Cristo camino del calvario, además de ser prefiguración de su sudario y símbolo de purificación ritual, e imitar la de los antiguos flagelantes italianos bajomedievales.

La túnica se la ha de procurar el cofrade y según los casos se adorna con cíngulos, rosarios o decenarios y escapularios, propios asimismo de los hábitos mendicantes, aunque no podían llevar seña profana alguna por la que el disciplinante pudiera ser reconocido. Otras como las negras de anjeo u holandilla, que usaron las cofradías de Jesús Nazareno, nos recuerdan el hábito talar de los clérigos. A esta escueta y sencilla tipología habría que añadir otra variante de la túnica nazarena que suele ser morada, lleva capillo coronado de espinas y cordón amarillo de lana anudado al cuello.

Las túnicas blancas aquí descritas están asociadas a la práctica de la disciplina. El disciplinante constituyó una tipología social muy común en la España de la época moderna. El *Diccionario de Autoridades* lo describe de la forma siguiente: “Llamase frecuentemente así al que se va azotando para andar con más mortificación las estaciones, y seguir las procesiones de Cuaresma y otros tiempos. Comúnmente van cubiertos de una túnica blanca, que deja desnudas las espaldas, las que se hieren o llagan y azotan con un ramal ordinariamente de hilo, y en la cabeza llevan un capirote blanco, con el cual cubren la cara”.

Los disciplinantes como tipos sociales gozaron de extraordinaria popularidad, de ahí que merecieran la atención de algunos escritores de nuestro siglo de Oro: Cervantes (*Don Quijote*), Tirso de Molina (*La Pícaro Justina*) y Quevedo (abomina del abuso en la gala de los disciplinantes), aunque su retrato más jocoso e irónico se debe a la ácida pluma del Padre Isla, en su *Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*: “Y a la verdad, mirada la cosa con ojos serenos y sin pasión un disciplinante con su cucurucho de a cinco cuartas, derecho, almidonado y piramidal; su capillo a moco de pavo con caída en punta hasta la mitad del pecho; ¿pues qué su tiene ojeras a pespunte rasgadas con mucha gracia? Con su almilla blanca de lienzo casero, pero aplanchada, ajustada y atacada hasta poner en prensa el pecho y el talle. Dos grandes trozos de carne momia, maciza y elevada que se asoman por las dos troneras rasgadas en las espaldas, divididas entre sí por una tira de lienzo que corre de alto a bajo entre una y otra, que como están cortadas en figura oval a manera de cuartos traseros de calzón, no parece sino que las nalgas se le han subido a las costillas, especialmente en los más rechonchos y carnosos; sus enaguas o su faldón campanudo, pomposo y entre plegado. Añádase a todo esto que los disciplinantes macarenos y majos suelen llevar zapatillas blancas con cabos negros, se entiende cuando son disciplinantes de devoción, y no de cofradía, porque a estos no se les permite zapatos, salvo a los penitentes de luz, que son los jubilados de la orden”.

La túnica se completa con el ramal o disciplina con la que el penitente se flagelaba, y de las que los textos tan sólo advierten “que las puntas del vidrio salgan de la cera de manera que puedan sacar sangre”.

Cuando la figura del disciplinante desapareció tras las censuras eclesiásticas y prohibiciones reales, las cofradías de la Cruz siguieron utilizando estas túnicas, si bien poco a poco decayó su uso, hasta perderse. No obstante, todavía hoy las llevan los cofrades de la Cruz de las localidades zamoranas de Villarrín de Campos y Bercianos de Aliste, en la que ha sido costumbre ancestral utilizarlas como mortajas.

J. A. C. F.

Bibliografía:

ALONSO PONGA, 2003.

CASQUERO FERNÁNDEZ, 1984.

ISLA, 1787.

RODRÍGUEZ MATEOS, 2003.



Piedra tallada

con arquillos y cruz patada

Época indeterminada,
siglos VI – VII (?)

Bloque cúbico de piedra arenisca, tallada con arquillos y cruz.

34 x17 cm.

Col. Arte de Occidente.

Pieza de piedra arenisca, con arquillos de medio punto tallados en al menos tres de sus caras (el cuarto está severamente mutilado). Presenta dobles arquivoltas con dovelaje armado de incisiones y punteados, además de someras columnillas coronadas por capiteles. El fondo de uno de los arquillos queda liso, mientras el que parece principal presenta cruz escisa de brazos iguales, patada, apoyada sobre vástago vertical. En el plano superior, horizontal, se talló un cuadrángulo con una cruz aspada incisa. Al dorso presenta evidencias de otro arquillo con dovelaje punteado y posible marca en forma de "H". El bloque ha sido vaciado para una supuesta reutilización.

Resulta complejo dilucidar su funcionalidad, máxime cuando su carácter fragmentario impide una identificación del todo certera. El conjunto conservado y la parte inferior apenas desbastada apuntan a que se trata de una estela, con todas las reservas.

Por sus características no es posible precisar una cronología certera, que sin duda es antigua. Algunos datos, como la tipología de la cruz inscrita en un arco, nos remiten a fechas en torno a los siglos VI-VII, lo que coincide con las referencias que nos aporta el padre César Morán Bardón, que vio la piedra reutilizada formando parte de la mampostería de un edificio. La humildad de la pieza, el material empleado y la propia talla somera no ayudan a ofrecer datos más concluyentes.

Adquirida en los años setenta del siglo XX a su propietario, había formado parte del muro de mampostería de un pajar, ya en estado de ruina por esas fechas. Los restos se ubicaban en el despoblado de Calzadilla, junto a la estación de ferrocarril de Doñinos (Salamanca)

C. P. S.

Bibliografía:

MORÁN BARDÓN, 1922, 89.

Lápidas

de la capilla de San Miguel



Ca. 1792

Piedra arenisca.

36 x 39 cm.

Museo de Zamora, nº inv. 423/1 y 423/2.

El culto a San Miguel no es habitual en las cofradías de la Cruz, que veneran fundamentalmente el símbolo máximo del cristianismo, muchas veces representado por un crucificado que abre sus procesiones, pero que contarán también con imágenes de Jesús Nazareno, la Virgen, junto con escenas de la Pasión especialmente relacionadas con la festividad del Jueves Santo, como pueden ser la flagelación o la cena. La presencia de otras imágenes está ligada con la historia particular de cada cofradía. En el caso de Zamora, la cofradía tiene un San Miguel procedente de la capilla que fue su sede durante mucho tiempo y que tenía como titular esa advocación.

La capilla de San Miguel, que se encontraba situada adosada al muro sur de la iglesia de San Juan de Puerta Nueva, existe al menos desde el siglo xvi, aunque por entonces era denominada Capilla de las Ánimas, pues su propietaria sería la cofradía de ese título, la cual en 1592 había encargado al entallador Antonio Falcote la realización de una imagen de bulto de dicho santo, que sería el que presidiría el altar de la capilla, al menos hasta que el 29 de mayo de 1707 esa cofradía, con el título de San Miguel y Ánimas Viejas se agregue a la de la Cruz, que pasará a ser su propietaria y a tener en ella una de sus sedes, compartida con los monasterios de San Francisco y Santo Domingo.

Se trataba de una capilla modesta cuya fábrica no mostraba demasiado interés. Estaba unida a la iglesia parroquial de San Juan de Puerta Nueva por la actual puerta meridional y tenía una verja de madera que daba a un portal a través del que se accedía a la sacristía y a la torre, así como a la fachada exterior de la plazuela de San Miguel, que como únicos elementos re-

señales tenía la lápida de piedra con la cruz y la inscripción "ESTA CAPILLA/ ES DE LA COFRA/ DIA DE LA CRUZ/ DE PENITEN/ CIA", y una imagen de San Juan Bautista en una hornacina situada sobre la puerta de salida a la calle que, como vemos, hacía referencia al titular de la parroquia y no a la capilla.

Desde el momento en que la Cofradía de la Cruz dispone de esta sede, veremos cómo poco a poco va desplazando a ella sus reuniones y cultos, en un proceso que culmina en el momento en que se produce el cierre de los monasterios franciscano y dominico como consecuencia de la Guerra de la Independencia, pues el ejército francés ocupó San Francisco, del proceso de desamortización y de la excomunión acontecida en 1835, lo que produjo cambios importantes en los tradicionales itinerarios de las procesiones del año siguiente, que pasarán a salir de la capilla para dirigirse a la catedral.

Desde que se hizo cargo de ella, la cofradía se ocupó de su mantenimiento, que en ocasiones le resultó especialmente gravoso, teniendo constatada únicamente la realización de una obra importante en 1792, debido a la necesidad de adecuarla para prestar un culto adecuado, para lo cual se revocaron con yeso paredes y techos, se abrió una ventana y se contrató a un maestro dorador para el dorado y pintura del cielo raso, los retablos y la reja, trabajos para los que se emplearon más de cinco mil reales, cantidad que hubo de cubrirse de forma extraordinaria, señaladamente con la aceptación de cinco nuevos oficiales, que con su entrada pagarían una parte de la obra. Con este motivo se colocaría la lápida exterior con la insignia y el nombre de la cofradía.

Estos problemas económicos, provocados por el declive progresivo de las rentas de la cofradía, se reflejó en el estado de la capilla, que no volverá a anotar nunca más un trabajo tan importante, pues lo único realizado con posterioridad que merezca reseña fue la elevación de los cargaderos de la puerta exterior para que los pasos pudieran salir con mayor comodidad, algo que ocurrió en 1942, cuando ya no quedaban sino unos pocos años para que fuera derribada.

La capilla estaba dedicada al culto de su titular y de las imágenes de la cofradía en primer lugar. En su interior contaba con un altar mayor, para el que en 1796 el tallista Isidoro de Vime realizó un nuevo frontal, dos laterales y otro para Nuestra Señora, destinados a San Miguel, la Virgen y Jesús Nazareno, junto al que se situarán en peanas las otras efigies destinadas a recibir la devoción de los que allí entrasen, las figuras de Jesús correspondientes, los pasos de la Oración en el Huerto y el de los Azotes.

Completando las esculturas que podían verse, estaba el Cristo de la Laguna, obra que llegó allí procedente del convento de San Francisco, de la capilla del deán Diego Vázquez de Cepeda, personaje del que fue heredera la cofradía, probablemente tras la salida de la cofradía del convento en 1835.

Esta distribución interior varió con el paso del tiempo, pues en el inventario más detallado que tenemos de la capilla figura que en el retablo mayor estaban un crucificado y San Miguel, teniendo a ambos lados, sobre peanas, las efigies de Jesús Nazareno y de Jesús atado a la columna. En un lado habría otro altar con la imagen de la Virgen rodeada del ángel y el Jesús de la Oración en el Huerto.

Además de dar culto a las imágenes, la capilla era un lugar donde la cofradía realizaba sus reuniones y, sobre todo, guardaba sus utensilios. Allí se encontraban el arca de la cera, el archivo de las escrituras, los enseres que salían en la procesión: cruces, varas y estandartes. Con el tiempo, especialmente tras convertirse en sede única, se trasladaron hasta allí el resto de las piezas que componían los pasos, y que anteriormente estaban en una dependencia del monasterio de Santo Domingo, el ángel de la Oración, los sayones de los Azotes e incluso la Santa Cena, con lo que, poco a poco, pasó a ser poco más que una panera donde se amontonaba todo lo que la cofradía tenía. En ese estado llegó al año 1965, cuando la cofradía la vende, pues había sido descubierta la hermosa portada románica que se escondía bajo el yeso de uno de sus muros, tras lo cual fue derribada en 1967.

M. A. J. G.

Bibliografía:

JARAMILLO GUERREIRA, 1989, 10-12.

RIVERA DE LAS HERAS, 1989, 13-14.



Relicario

Siglos XVII-XVIII

Cristal, plata, lienzo de lino, hilo de seda, fragmentos de hueso y papel pintado y manuscrito.

6,8 x 5,8 cm.

Museo Etnográfico de Castilla y León.

Caja-relicario ochavada de doble vidriera con depósito central y reserva cuadrangular para una reliquia del *lignum crucis*, crucecilla bordada en hilo colorado sobre paño blanco de lino y la leyenda: "Sanctissime crucis d(e)n(ost)ri xpi" en orla silueteada de añil. Alrededor del *lignum crucis* se disponen hasta media docena de diminutos huesecillos (*vestigia*) y sus correspondientes leyendas identificativas sobre cartelas arriñonadas: "San Torcuato mártir (patrono de Guadix y primer obispo de Europa), Santa Águeda virgen, San Francisco de Paula (1416-1507), San Lorenzo mártir, San Segundo mártir y Santa Dorotea virgen". Dispone de marquito de plata y anilla suspensoria superior. Minuciosa labor de monja susceptible de formar parte de una collarada tradicional (cf. Antonio CEA GUTIÉRREZ, "La Cruz en la joyería tradicional salmantina: Sierra de Francia y Candelaria", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LI (1996), pp. 218-219). En el reverso de la pieza una segunda vidriera protege un fragmento de seda estampada en hilo rojo, blanco, azul y amarillo.

Según la tradición hispánica recogida en calendarios mozárabes, fueron siete los discípulos del apóstol Santiago enviados a evangelizar la Península Ibérica: Torcuato, Segundo, Indalecio, Tesifonte, Eufasio, Cecilio y Hesiquio. Los restos de Torcuato permanecieron mucho tiempo en la iglesia de Santa Comba de Bande, pasando más tarde al monasterio de Celanova (Orense). La catedral de Guadix (Granada) conserva tres importantes reliquias de San Torcuato: el santo brazo que bendice a los accitanos cada 15 de mayo, la mandíbula que se llevó a la iglesia de San Torcuato (Hospital) y el calcáneo. Su advocación quedó consignada para uno de los viejos templos románicos de la ciudad de Zamora.

San Francisco de Paula, varón anacoreta en las cercanías de la homónima ciudad trasalpina, fundará la orden llamada de los Mínimos. En 1470 su congregación de ermitaños recibe de Pirro Caracciolo, arzobispo de Cosenza, la aprobación diocesana. En 1474 Sixto IV les otorga la aprobación pontificia. En 1483 Francisco de Paula marchará a Francia para desempeñar misiones diplomáticas representando a la Santa Sede frente a

Luis XI, obteniendo una regla en 1493. Hasta su fallecimiento gozará del apoyo y protección de la monarquía francesa. Tras su muerte en 1507 se incoan procesos para su canonización en Calabria, Tours y Amiens. Fue beatificado en 1513 y canonizado en 1519. Santa Dorotea mártir nació en Cesarea de Capadocia a fines del siglo III. San Segundo fue uno de los siete varones apostólicos que llegaron a la Península para predicar el evangelio. Segundo realizó su misión en Ávila, convirtiéndose en obispo de la ciudad. San Lorenzo fue uno de los siete diáconos de Roma, ciudad donde fue martirizado en una parrilla en 285. La tradición martirial sitúa el nacimiento de Lorenzo de Roma en Huesca. Con el papa Sixto (257) Lorenzo se encargó de administrar los bienes de la Iglesia y del cuidado de los pobres. Protoarchivero y prototesorero de la iglesia, además de patrón de los bibliotecarios, fue enterrado por Hipólito de Roma y el presbítero Justino en las catacumbas de Ciriaca de la Vía Tiburtina. La tradición señala que Constantino mandó construir un pequeño oratorio en honor al mártir, que en el siglo VII se convertiría en parada obligada de los itinerarios de peregrinación a las tumbas de los mártires romanos. Santa Águeda de Catania vivió en el siglo III; acosada por el senador Quintianus en época de las persecuciones de Decio y enviada a un prostíbulo, mantuvo milagrosamente su virginidad. Fue martirizada y sufrió el cercenamiento de sus pechos, muriendo en 250, un año antes de la iracunda erupción del Etna. Patrona de Sicilia, se la invoca para prevenir incendios, rayos y despertar de volcanes, abogada contra los partos difíciles y los problemas de lactancia y patrona de las enfermeras.

M. E. C. L

Relicario

Siglo XVIII

Plata, vidrio, lentejuelas metálicas, hilo de oro y plata, papel manuscrito, tela de lino y seda blanca.

11,5 x 7,9 x 1,8 cm.

(Diámetro de la anilla suspensoria principal: 1,5 cm).

Museo Etnográfico de Castilla y León.

“La razón porque en común suelen ser las monjas de religiones anchas pedigüeñas, es porque tienen poca oración, de donde se suele sacar mucho amor de Dios y menosprecio de todas las cosas desta vida, como lo dice San Agustín: “El disminuir la codicia que es el amor desordenado de las cosas temporales; es substentar y hacer crecer la caridad, y amor de Dios.” Y el quitar del todo la codicia, es ya tener del todo perfecta caridad. De manera que podremos conjeturar que si esta señora religiosa tuviera amor perfecto á Dios, todo lo que había hecho por su Ministro, había de ser sin interés espiritual ni temporal. Pero dando muestra que había sembrado para coger, y que ya se había despedido sin darle nada, en lugar de socorrerle para tan largo camino, le envió un billete pidiéndole al Caballero un relicario en forma de Agnus Dei, de mucha estima, y que valía mil veces más que cuanto ella le había dado, que no eran más que golosinas. A la cual respondió estas

QUINTILLAS

Leída tu petición,
que es, señora, quiera darte
mi reliquiario por don,
dando traslado á la parte,
responde mi devoción:
Que padeciendo mil males
fué á Roma, donde buscó
en algunos Cardenales
las reliquias que juntó,
y en iglesias principales.
Y si la devota monja
que las tiene en su sagrario,
quiere chupar, como esponja,
que adore en su relicario
y no en codicia y lisonja.
Aunque en éstas hallan más
reliquias de mal y afán,
el espina de San Blas,
muchas de San Damián,
por una de San Tomás.
Que es esa costumbre aneja
con dulces pescar devotos”

(Juan VALLADARES DE VALDELOMAR, *Caballero venturoso*, ed. de Adolfo Bonilla y San Martín y Manuel Serrano y Sanz, Madrid, 1902 [1617], p. 410).



Reverso. Detalle

Caja-relicario oval de doble vidriera que pudo servir de ornato femenino pendiendo del cuello o la cintura (como parte integrante del traje describía la condesa d'Aulnoy los *agnus dei*, *lignum crucis* y *Caras de Dios* (el Santo Rostro de Jaén o la Santa Faz de Alicante), cf. Marcos LEÓN FERNÁNDEZ, "Notas sobre joyería tradicional en Madrid", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LI (1996), pp. 145-147) o como componente de la brazalera de una collarada (así lo evidencian algunos testimonios salmantinos, cf. M^a Antonia HERADÓN FIGUEROA, *La Alberca. Joyas*, Madrid, 2005, p. 73).

En su anverso presenta depósito central con reserva oval para una reliquia del *lignum crucis*, crucecilla bordada en hilo colorado sobre paño blanco de lino y la leyenda "lino crucis traumas", alrededor de la cual se despliegan, en desarrollo floral, ocho pétalos con cartellitas alusivas al contenido de unas diminutas bolsitas rectangulares con variopintos e ignotos vestigia. Lo severo es que están encapsulados en alucinante parafernalia manuscrita poco ducha y de ilegible cifra (*agnus dei*, del Carmen, de la venda de San Juan de la Cruz, San Secundino, Santa Teresa de Jesús, de la Madre [María de Jesús de] Ágreda (María Coronel y Arana (1602-1665) religiosa franciscana concepcionista misionera en América que llegó a mantener correspondencia con Felipe IV, famosa por sus portentosas bilocaciones hasta tierras de Nuevo México, los papas Clemente XIV en 1773 y León XIII en 1885 vetarían su proceso de beatificación, cf. Manuel PEÑA GARCÍA, "Dos personajes coetáneos: el virrey Palafox y la Madre Ágreda", *Celtiberia*, n^o 95 (2001), pp. 251-311; Enrique LLAMAS, "Inmaculada Concepción de María y Corredención Mariana en la "Mística Ciudad de Dios" de la Madre Ágreda", *Celtiberia*, n^o 99 (2005), pp. 525-566; Beatriz FERRÚS ANTÓN, "Mayor gloria de Dios es que lo sea una mujer... Sor María de Jesús de Ágreda y Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (sobre la escritura conventual en los siglos XVI y XVII)", *Revista de Literatura*, LXX (2008), pp. 31-46),...) y otra docena de pétalos abiertos rodeando los anteriores (apenas son inteligibles las correspondientes filacterias a la leche de Santa Ana y a Santa Rosa) (cf. Joaquín-Miguel ALONSO GONZÁLEZ, *Colección Etnográfica. Museo de León*, León, 1997, p. 31). En el reverso figura una cruz latina armada con ligero hilo de oro y plata, más aderezo en base y cumbre con aparato de pétalos manuscritos en melifluo reclamo taumatúrgico (tocada [por] Santa Teresa de Jesús, *agnus dei*, velo de Santa Rosa, San José, San Martín, santos mártires,...) conteniendo estuches de lienzos varios y alveolados tuétanos más resecos que la espina de un chicharro escabechado.

El relicario, acoja o no restos orgánicos y textiles de temblorosa autenticidad, es de inconfundible compostura monjil (desde tiempos de Santa Teresa, unos ámbitos considerados auténticas "repúblicas de mujeres", privilegiados en potenciar

toda suerte de trabajos intelectuales y artesanales con plena entrega a la "labor de manos", como la repostería y el bordado, *imitatio Christi, Mariae y vitae sanctorum*). Está enmarcado en plata, de cerco orlado con motivos zigzagueantes cincelados en sus laterales frontales, fino cordoncillo y cuatro apliques de dobles hojas de roble en el interior y remate avolutado de cimera encrestada acogiendo un orificio para pender la anilla suspensoria circular en la que encaja otra en cobre de inferior diámetro.

M. E. C. L



Relicario

Siglos XVII-XVIII

Cristal, plata, lienzo de seda, papel dorado y plateado y grabado calcográfico.

8,2 x 7,5 cm (diámetro de la anilla suspensoria 1,4 cm).

Museo Etnográfico de Castilla y León.

Caja-relicario oval de doble vidriera y cerco de plata con tornapuntas y volutas en abanicos de labor fundida e incisa. En el depósito central del anverso se aprecia una labor de papel recortado y silueteado, seda blanca, papel de plata, hilo y pan de oro delimitando una crucecilla en alusión al *lignum crucis*. En el reverso fue adaptado un pequeño grabado calcográfico coloreado a mano en verde y colorado representando la imagen de Santa Inés (*Agnes*), pánfila y sedente entre fronda vegetal. Está vestida con liviana túnica, tocada por lazo venteado, porta palma de martirio y aparece junto a una paloma que pica en imprudente vuelo, mientras acaricia el vellón de un manso *agnus dei*. Dispone de anilla suspensoria superior (con asa y reasa).

Santa Inés (que viene de *agnus*) es la patrona de las ninfas adolescentes, fue obligada a vivir en un lupanar tras ser condenada a cuenta de sus irreprimibles convicciones cristianas y, más tarde, martirizada en época del emperador Diocleciano. Doncella castísima, pues durante la traumática experiencia martirial (304) sus cabellos brotaron de tal manera que impidieron mostrar su desnudez más púdica, el único varón que intentó mancillar su virginidad sufrió ceguera, aunque la santa no demostró extrema maldad y terminaría curándolo. Sus restos fueron enterrados a la vera de la vía Nomentana. Su festividad, que se celebra el 21 de enero, es el día de la bendición de los corderos, de cuyas lanas tejían el palio papal y los de los arzobispales metropolitanos (cf. Noemí GONZÁLEZ GONZÁLEZ, "El triunfo de la pureza: Santa Inés de Roma", en *Venus sin espejo: imágenes de mujeres en la Antigüedad clásica y el cristianismo primitivo*, coord. de Marta González González y M^a Amparo Pedregal Rodríguez, Oviedo, 2005, pp. 243-262).

M. E. C. L.



Reverso



Anverso



Reverso

Relicario

Siglos XVII-XVIII

Plata, vidrio papel pintado y manuscrito, fragmentos de hueso, pan de oro e hilo metálico dorado y plateado.

10,4 x 16,7 x 1,7 cm.

Museo Etnográfico de Castilla y León.

“Añadire solo que de allí a algunos años, estando ya en el monasterio de san Geronimo de Cordoua el santo varon fray Vasco, vno de aquellos sus discipulos que auia dexado en Penalonga, tuuo gana de verle: y para hazerle algun seruicio, y no venir vacio a su presencia, le truxo la cabeça de su hijo fray Auberto. Recibio con la venida, y con el presente, grande alegría: dauale muchos besos, como si estuuiera viua, y dezia, que aquella santa alma gozaua de Dios, desde el punto que partio desta vida, y ansi la tenia en gran reuerencia, como reliquia de santo, pues lo son todos los que gozan de aquella diuina preferencia, y todos grandes, que en aquel reyno no ay minimos, como lo afirma el mismo Señor”.

(Fray José SIGÜENZA, *Segunda parte de la Historia de la Orden de San Jerónimo*, Madrid, 1907[1600], nº 2).

“Recámara de Dios, custodia santa,
Corporis Christi y dél Arca y Sagrario,
venero de beldad, florida planta
que nunca aire temió duro y contrario,
paloma que a las águilas espanta,
eterno de excelencias relicario,
en quien hay de loores más materia
que al mundo de fealdad, muerte y miseria”

(Francisco de ALDANA, *Poesías*, ed. de José Lara Garrido, Madrid, 1985 [ca. 1578], p. 307).

Caja-relicario de ventana rectangular enmarcada en plata y encapsulada entre dos láminas de vidrio (vidriera), dispone de remate suspensorio vegetal provisto de anilla circular. Minuciosa labor de monja susceptible de formar parte de una collarada. En su anverso porta pequeños *vestigia* de hueso distribuidos en espacios semicirculares delimitados a base de finos trazos compás, hasta conseguir una enmadejada retícula vegetal que parte de una cruz central bordada en hilo colorado en alusión al *lignum crucis*. Para amenizar los espacios reserva fragmentos de seda, hilo plateado y pan de oro. Siguiendo la rosca de los pequeños arquillos semicirculares se detallan los nombres de los santos reverenciados en sus diminutos despojos óseos: San Policarpo (mártir y obispo de Esmirna, 70-155), San Blas obispo y mártir (abogado contra las enferme-

dades de garganta, † ca. 316), San Lorenzo mártir, Santa Águeda, Santa Cecilia, San Pedro de Alcántara (1499-1562), San Lino papa y mártir (segundo papa de la iglesia, 67-76), Santa Rita de Casia (1381-1457), San Esteban mártir y Santa Anastasia. Presumible objeto consagrado sujeto a comercio y avalado protector de espíritus, cuerpos y hogares de uso particular, muy frecuentes en celdas y oratorios conventuales.

En su reverso aparece miniada la imagen de San Antonio de Padua (1195-1231), enmarcada con filete dorado, tonsurado y vestido con basto sayal franciscano (ceñido con el típico cordón anudado y un rosario con cuentas de azabache), sujeta al Niño Jesús, alzado sobre una mesilla donde figuran las sagradas escrituras, entre dos pares de cabezas de angelotes.

M. E. C. L.

Bibliografía:

CAVERO y ALONSO, 2002, 227-231.

CEA GUTIÉRREZ, 1990, 41-43 y 45.

CEA GUTIÉRREZ, 1996, 183-236.

CEA GUTIÉRREZ, 2008, 77-81.

Enseres, 2002, 192.



Caja-relicario

Siglos XVII-XVIII

Cobre, vidrio, fragmentos de hueso, papel manuscrito, seda e hilo metálico plateado.

9,1 x 6,6 x 1 cm.

Museo Etnográfico de Castilla y León.

“Llámanse reliquias los restos o las partes que quedan del cuerpo o de los ropajes de las personas que después que mueren incluye la Iglesia en la categoría de bienaventurados. Jesús condenó la hipocresía de los judíos, cuando les dijo: «¡Caiga la desgracia sobre vosotros, escribas y fariseos hipócritas, que edificáis el culto para los profetas y adornáis los monumentos de los justos!» Por eso los cristianos ortodoxos veneran lo mismo la reliquia que las imágenes de los santos, y cuando un doctor llamado Enrique, al atreverse a decir que los huesos y otras reliquias si se convierten en gusanos no deben adorarse, el jesuita Vázquez decidió que la opinión de Enrique era absurda y vana, porque no importa de qué modo se verifica la corrupción, y por lo tanto lo mismo podemos adorar las reliquias bajo la forma de gusanos que bajo la forma de cenizas”.

(VOLTAIRE, *Diccionario filosófico* [1764]).

“En Madrid existen cementerios abiertos y cementerios clausurados ha tiempo. Ha sido arrasado alguno -el de San Nicolás- que un grupo de escritores visitábamos. Estaban allí enterrados Larra y Espronceda. Ante el nicho de Larra, junto al de Espronceda, en la más baja ringlera de nichos, celebramos un homenaje fúnebre en honor de quien tanto tenía de nuestro espíritu. Cuando años más tarde se exhumaron los restos de Espronceda para trasladarlos a otro cementerio, yo estaba presente. Los restos eran un montón informe de huesos, cenizas y arrapiezos. Se conservaba intacto, sin embargo, el chaleco del poeta, prenda de fina seda de color tabaco, con botones de nácar. Corté un pedacito, con un botón, y en un profano relicario lo guardo”.

(AZORÍN [José MARTÍNEZ RUIZ], *Memorias y diarios*, Madrid, 1941, p. 53).

Caja-relicario de ventana oval enmarcada en estuche de cobre y protegida con una vidriera, dispone de remate suspensorio semiesférico. Minuciosa labor de monja susceptible de ser usado como colgante o formar parte de una collarada femenina. En su anverso porta pequeños *vestigia* de hueso distribuidos en celdas cuadrangulares, delimitadas a base de marquillos de cobre que harían las delicias de Ambrosio de Morales, hasta conseguir una retícula anular que parte de un *lignum crucis* central engastado en cobre. En las paredes laterales se depositaron diminutas cartelitas manuscritas con la identificación de los pequeños fragmentos de hueso, delimita-

dos en cada celdilla con hilo de plata y dispuestos sobre un fragmento de lienzo de seda blanca.

Siguiendo la rosca de los pequeños arquillos semicirculares, se detallan los nombres de los disparatados santos reverenciados en sus diminutos despojos óseos: San Felipe, San Matías, San Bartolomé, San Andrés, San Pablo, Santa Ana, San Juan, San Simón, San Joaquín, San Marcos, Santiago, San Mateo, San Nicolás obispo, San Francisco de Asís (1181/2-1226), San Francisco de Padua (1416-1507), San Luis Gonzaga (1568-1591), San Vicente Ferrer (1350-1419), San Nicolás de Tolentino (1245-1305), San Francisco Javier (1506-1552), San Ignacio de Loyola (1491-1556) y San Juan Nepomuceno (1340-1393).

Presumible objeto consagrado sujeto a comercio y avalado protector particular, sobre todo de atuendos y cuerpos, pero también de espíritus y hogares, presente muy frecuente en celdas y oratorios conventuales.

M. E. C. L.



Tríptico relicario

Siglo XVIII

Madera de encina, vidrio, hierro, terciopelo, seda, lino y pergamino pintado y dorado.

11,2 x 9 x 3,9 cm (puertecillas laterales de 5,7 x 9 cm).

Museo Etnográfico de Castilla y León.

“Olha, Chripim, eu nunca vou á missa... Tudo isso são patranhas... Eu não posso acreditar que o corpo de Deus esteja todos os domingos n’um pedaco d’hostia feita de farinha. Deus não tem corpo, nunca teve... Tudo isso são idolatrias,”

“Sim! quando em vez de uma Corôa de Martyrio apparecera, sobre o altar da Titi, uma camisa de peccado-eu deveria ter gritado, com segurança: ‘Eis ahí a Reliquia! [. . .] Não é a Corôa de Espinhos. É melhor! É a camisa de Santa Maria Magdalena! ...”

(José Maria EÇA DE QUEIRÓS, *A Reliquia*, 1887)

Pequeño tríptico relicario rectangular de uso particular con vitrina principal central a modo de caja flanqueada por dos portezuelas pintadas al óleo con los bustos de Cristo (izquierda) y la Virgen (derecha) y marquillos pintados con mixtura dorada. Las portezuelas –asidas mediante dobles anillas asidas al craso envés– cierran el tríptico mediando un pequeño pestillo de pasador y marcado deslizamiento circular fijable a una pequeña asita.

La caja –con marquillo pintado en coloradura dorada– incluye exigua reliquia del *lignum crucis*, Sagrado Corazón unido a crucecilla superior en labor de costura sobre suerte de flatulento acerico bordado, dos pares de paquetillos apañados en hatillos de seda amarilla, blanca y bermeja y cartelillas reutilizando pequeños fragmentos de pergamino miniado (con asuntos florales que parecen excelente factura del siglo XVI) y dorado manuscritos –ya ilegibles– sobre base de terciopelo colorado. La caja posee anilla suspensoria superior y cuatro extrañas perforaciones de taladradora eléctrica en su base, tal vez herencia de algún curioso impertinente que buscó ilusorio filón sin reparar en autopsias futuras.

Se trata de un formato privado que emulaba otros egregios muebles sacros de muchas mayores ínfulas (de entre los más célebres, el gótico-mudéjar procedente del monasterio de Piedra en la *Real Academia de la Historia*).

M. E. C. L.

Iconografía de los *arma Christi*



Lorenzo Mónaco. *Galleria dell'Accademia*. Florencia

Los *arma Christi* son emblemas característicos de la pasión de Cristo: la cruz, los clavos, el martillo, las tenazas, los látigos o flagelos, la columna con la cuerda, el gallo que evoca la negación de Pedro, los dados, la escalera, la túnica, la corona, la lanza, la vara con la esponja enjuagada en vinagre, la espada curva de corte sarraceno de Pedro con la oreja de Malco, la mano con guantelete que abofeteó a Cristo, la santa faz, la trompeta y el cuerno del pregón público, la jarra usada por Cristo durante el lavatorio de los pies de los apóstoles, el farol de aceite utilizado la noche del prendimiento, el cáliz de la sagrada cena, la bolsa con las treinta monedas de Judas y en ocasiones la calavera de Adán, la cuerda del prendimiento, el Sol y la Luna que fueron testigos del drama y los rostros de hebreos sacando la lengua en actitud de mofa y escarnio (incluso las manos acusadoras e injuriantes) (cf. Santiago SEBASTIÁN LÓPEZ, "Los "Arma Christi" y su trascendencia iconográfica en los siglos xv y xvi", en *Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte, Valladolid, 1989. Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América*, Valladolid, 1990, pp. 265-272).

Los *arma Christi* suelen aparecer vinculadas al pasaje de la Misa de San Gregorio –uno de los temas más representativos del arte religioso europeo de los siglos xv y xvi y una formidable estrategia para difundir el purgatorio–; alude al papa celebrando un Viernes Santo en el templo romano de la Santa Cruz de Jerusalén y asistiendo a la aparición de Cristo, acompañado de los instrumentos de la pasión y mostrando sus estigmas de los que brota su sangre, derramándose sobre un cáliz (a lo visto, alguno dudó –una casquivana mujer o el propio San Gregorio–



Relieve con la Misa de San Gregorio. Alonso de Portillo. Sacristía de la iglesia parroquial de Pisón de Castrejón (Palencia)



Cristo Varón de Dolores. Grabado alemán (ca. 1460) *Kupferstechkabinett*. Dresde



Tríptico del abad Antonius Tsgrooten (1507). Van der Weyden. *Koninklijk Museum voor Schone Kunsten*. Amberes

de la presencia real de Cristo en la hostia consagrada). Al cabo, se trata de transmitir un mensaje muy claro pues alude a la transustanciación, dogma central de la religión católica.

Semejante asunto fue muy representado en la plástica gótica desde inicios del siglo xv (anteriormente, hacia mediados del siglo xiv, en Cataluña y Mallorca) y renacentista hispana (al respecto del tema de la Misa de San Gregorio cf. Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Aproximación a la iconografía de la Misa de San Gregorio a través de varios libros de Horas el siglo xv de la Biblioteca Nacional", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, LXXIX (1976), pp. 752-772; Uwe WESTPHELING, *Die Messe Gregory des Grosse. Vision, Kunst, Realität*, catálogo de la exposición, Schnütgen-Museum der Stadt Köln, Colonia, 1982; Miguel Ángel IBÁÑEZ GARCIA, "La Misa de San Gregorio: aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)", *Norba-Arte*, XI (1991), pp. 7-17; Ángela FRANCO MATA, "Arte y liturgia: un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional", en *Aragón en la Edad Media. Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui*, I, XIV-XV (1999), pp. 563-571; José Luis HERNANDO GARRIDO, "La pintura gótica en la Ribera del Duero: el arte de contar historias", *Biblioteca. Estudio e Investigación*, nº 17 (2002), pp. 172-175; Joana M. PALOU, "Tríptico del Varón de Dolores", en *Arte en el dinero. Dinero en el arte*, Salamanca, 2007, pp. 220-221; Patricia Sela DEL POZO COLL, "Intercambio artístico y relaciones iconográficas en Castilla: la misa de San Gregorio", en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coord. de M^a Concepción Cosmón Alonso, M^a Victoria Herráez Ortega y M^a Pellón Gómez-Calceirrada, León, 2009, pp. 191-202), incluyendo un incunable como el retablo encargado por Sancho de Rojas para el retablo de San Benito de Valladolid (1415) en el *Museo del Prado*, el sepulcro del cardenal Villaespesa de la catedral de Tudela y a los grandes, como Pedro Berruguete en una tabla del retablo de

Cogollos (*Museo de Burgos*), Gil Siloé en el retablo de la Concepción del obispo Acuña de la catedral de Burgos, Fernando Gallego (antigua *Colección Gudiol*) y Diego de la Cruz en una tabla procedente del monasterio de Fresdelval o de la misma ciudad de Burgos (posible encargo de Mencía de Mendoza, retratada allí junto al cardenal Pedro González de Mendoza y San Andrés, santo titular de los condestables, como se aprecia en el retablo funerario de Felipe Bigarny –flanqueando la hermosa epifanía de Juan de Flandes– para la capilla de Gutierre de Mier y su esposa Isabel de Oresnes (camareros de los condestables) en Santa María del Castillo de Cervera de Pisuerga). La tabla de Diego de la Cruz procede de la *Colección José Garnelo* pasaría a la *Torelló*, hoy en el *MNAC* de Barcelona en 1994) (cf. Didier MARTENS, "Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas", *Goya*, nº 283-284 (2001), pp. 208-222; M. QUIJÉZ I CORELLA, en *La pintura gótica hispanoflameca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003, pp. 400-403; Felipe PEREDA, "Mencía de Mendoza (†1500), Mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del siglo xv", en *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos xv-xvii)*, Valladolid, 2005, pp.76-80. Diego de la Cruz, trabajaría conjuntamente con Gil Siloé (retablo de la Concepción del obispo Acuña de la catedral burgalesa), para el caso de la tabla de Fresdelval, debió emplear modelos de van der Weyden y quizás un grabado de Israhel van Meckenen como "recurso auxiliar").

Disponemos de otras tablas de fines del siglo xv: en el retablo de San Ildelfonso del Maestro de Osma (catedral de El Burgo de Osma), la atribuida al Maestro de Manzanillo (*Fundación Lázaro Galdiano* (Madrid)) procedente de Zamora y las pinturas murales de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano de San Cebrián de Mudá (Palencia), donde se ilustra la misma escena (vid. además una tabla gótica de fines del xv atribuida al Maestro



Tabla central del tríptico de la Misa de San Gregorio. Iglesia de San Nicolás de Kalkar. Renania del Norte-Westfalia (Alemania)



Misa de San Gregorio. Retablo de Cogollos Pedro Berruguete. *Museo de Burgos*



Crucifijo popular germánico. Siglo xx

de las Once Mil Vírgenes que tiene perfil de arcosolio en Santo Domingo el Real de Segovia [ficha de Salvador ANDRÉS ORDAX en *El árbol de la vida. Las Edades del Hombre. Segovia*, Salamanca, 2003, pp. 452-453]. Para San Cebrián de Mudá cf. Santiago MAZARBEITIA VALLE, *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*, Palencia, 2001, p. 169, apareciendo la misma escena en los ciclos pictóricos de Santa M^a de las Henestrosas de las Quintanillas [Cantabria] y Valberzoso [Palencia]. Las pinturas de Valberzoso [datadas en 1482] pudieron ser encargadas por el caballero Juan González como trentenario y sufragio por el alma de su hijo Tristán, fallecido tal vez durante la guerra de los cristianos contra Granada entre 1482 y 1492 [de ahí la idoneidad y conveniencia, como en la sepultura del exitoso Doncel de Sigüenza, de una Misa de San Gregorio]).

Se han conservado dos excelentes cruces pintadas con los *arma Christi* (Museo de la colegiata de Daroca y MNAC de Barcelona) del entorno de Bartolomé Bermejo (cf. Judith BERG-SOBRE, "Sobre Bartolomé Bermejo", en *Bartolomé Bermejo y su época. La pintura hispanoflamenca*, pp. 22-24).

La Misa de San Gregorio y el Varón de Dolores (*Crist de pitié* o *Schmerzemann*) como insustituible *imago pietatis* suelen aparecer en las predelas de muchos retablos y hasta en altares portátiles, estampas y libros de horas como certeras manifestaciones de la renovación pasional (Jesús HERNÁNDEZ PERERA, "Iconografía española. El Cristo de los Dolores", *Archivo Español de Arte*, XXVII (1954), pp. 47-62; Ewald M. VETTER, "Iconografía del "Varón de Dolores". Su significado y origen", *Archivo Español de Arte*, XXXVI (1963), pp. 197-231; Mathieu Heriard DUBREUIL y Gabriel LLOMPART, "El tríptico del "Varón de Dolores" del convento de Santa Clara de Mallorca", *Mayurga*, n° 13 (1975), pp. 211-219). Resultó ser una iconografía con un doble sentido funerario y eucarístico –haciendo recordar la pasión de Cristo durante el momento de la consagración–, propio de la devoción privada más allá incluso de la religiosidad oficial en una época en la que se puso el acento sobre la presencia real de Cristo durante el sacrificio de la misa, tiempos de milagros con hostias y todo género de corporales sangrantes, pero también de sufragios a la hora de abordar la fatal *hora mortis*, pues San Gregorio resultaba idóneo para redimir las almas de los difuntos.

Tampoco es extraño que los altares de las cofradías de ánimas parroquiales contaran con la aparición parenética de Santo Domingo de Guzmán, San Francisco, la Trinidad, Cristo Juez, la Virgen con el Niño, la Virgen del Carmen, San Miguel o la Misa de San Gregorio (Huérmeces) (Alberto Cayetano IBÁÑEZ PÉREZ, "Iconografía de Santo Domingo de Guzmán en Burgos", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, n° 11 (1993), pp. 507-514).

En el *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid se ha conservado una tabla pintada correspondiente al lucilo sepulcral de los caballeros Juan Velázquez de Cuéllar (†1492), casado con María de Velasco (sobrina del condestable de Castilla), sito antaño en la iglesia de San Esteban de Cuéllar (Segovia). La parte inferior ilustra los yacentes fenecidos tendidos sobre el túmulo, oropelados con armaduras (y unos oficiantes dominicos a sus pies), mientras que la superior se deleita en representar la Misa de San Gregorio. Pero lo más curioso es que en el retablillo pétreo en la sacristía de la iglesia palentina de Pisón de Castrejón, obrado por el entallador Alonso de Portillo (posible encargo de los condestables castellanos Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza, pues allí se representan sus escudos de armas y tal territorio estuvo dentro de su señorío), aparece igualmente la Misa de San Gregorio (auspiciada aquí por las imágenes de San Miguel *psicopompo*, San Nicolás y San Martín) (cf. Julia ARA GIL, "El taller palentino del entallador Alonso de Portillo (1460-1506)", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, LIII (1987), pp. 230-231). Y los Mendoza ejercieron el patronazgo sobre la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma, basílica titular de Pedro González de Mendoza y donde se adoraba un icono bizantino del Cristo Varón de Dolores en mosaico del siglo XII muy popular a fines del siglo XV y difundido por los monjes cartujos. En una inscripción trazada bajo el relieve de Pisón de Castrejón se refería una bula de veinte mil años de purgatorio [nada menos], confirmada por Clemente VI para todo aquel que rezara cinco padrenuestros frente al retablillo.

Y los *arma Christi* tienen hasta traza y poso en el arte contemporáneo (cf. M. Josep BLASACH, "La tradició del realisme gòtic i la iconografia de les "arma Christi" en "La Masia" (1921-22) de Joan Miró", *Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, n° 21 (2001), pp. 131-152).

M. E. C. L.



Virgen mostrando al Varón de Dolores y *arma Christi* (1475-1479). Hans Memling. *National Gallery of Victoria*. Melbourne (Australia)



Relicario-medallón con los *arma Christi*

Siglo XVII

Cristal de roca tallado y enmarcado en plata.
5,5 x 8,4 cm.

Museo Etnográfico de Castilla y León.

“Las Armas de la pasión:
De una corona de espinas
eres, cruz, acompañada;
de unas duras disciplinas,
y de ropas purpurinas,
y de sogas ensangrentada;
una coluna pesada,
clavos, martillo, escalera,
una hiel avinagrada
y una lanza enacerada
son orla de tu bandera”.

(Fray Ambrosio MONTESINO, *Cancionero*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas, Cuenca, 1987 (1508), p. 127)

La pieza, de perfil ochavado aunque con un mayor desarrollo longitudinal, dispone de anilla suspensoria, reservando su interior para representar la cruz de Cristo y varios instrumentos –“improperios”– de su pasión: la corona de espinas sobre el travesaño horizontal, un par de flagelos colgando en los extremos del mismo travesaño, la lanza, la vara con la esponja, las tenazas, el martillo, tres dados, el cuchillo de Pedro cortando la oreja de Malco, la columna de la flagelación, la escalera y los clavos de dolor. El cristal queda enmarcado en plata con fino cordoncillo y simple motivo de semiovas.

M. E. C. L.

Bibliografía:

CEA GUTIÉRREZ, 1990, 37-38.

MIRAVALLS, 1997, 197-200.

Museo Etnográfico, 2004, 115-116.



Detalle



Relicario-medallón con los *arma Christi*

Siglo XVII

Cristal de roca tallado.

9,8 x 9,2 cm.

Museo Etnográfico de Castilla y León.

"Y vn diablo dezia a voces de rato en rato: Los Sisones son Despenseros, y los Despenseros Sisones. A este pregon se estremezian todos, y Judas estava con sus treinta dineros atormentandose (tenia vn vote junto a si). No me sufrió el corazon a no dezirle algo, y assi llegandome çerca le dixè: Còmo, traydor infame sobre todos los honbres, vendiste a tu Maestro, a tu Señor y a tu Dios, por tan poco dinero como èsse? A lo qual respondiò: Pues vossotros por què os quejais de esso? que a vosotros bien os estubo, pues fuy el remedio y arcaduz para vuestra salud. Yo soy el que me he de quejar, que soy a quien le estubo mal; y ya ha hauido Herejes que me han tenido veneraçion, porque di prinzipio a la entrega a la medizina de vuestro mal. Y no penseis que soy yo sólo el Judas, que despues que Cristo muriò ay otros peores y màs ingratos, pues no sólo le venden, pero le venden y compran, açotan y cruçifican, y lo que es màs que todo, ingratos a vida, pasion, muerte y resureçion, le maltratan y persiguen en nonbre de hijos suyos."

(Francisco de QUEVEDO Y VILLEGAS, *Sueño del Infierno*, ed. de James O. Crosby, Madrid, 1993 [1608], pàr. n° 4)

"Judas, único entre los apóstoles, intuyó la secreta divinidad y el terrible propósito de Jesús. El Verbo se había rebajado a mortal, Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga. El orden inferior es un espejo del orden superior; las formas de la tierra corresponden a las formas del cielo; las manchas de la piel son un mapa de las incorruptibles constelaciones; Judas refleja de algùn modo a Jesús. De ahí los treinta dineros y el beso; de ahí la muerte voluntaria, para merecer aun más la Reprobación."

(Jorge Luis BORGES, *Ficciones*, Ayacucho [Caracas], 1986 [1944-1956], pàr. n° 7)

Pieza de perfil ochavado, orlada con faja dentada de espineras y orificio suspensorio superior en forma acorazonada. En su interior despliega sintéticos *arma Christi*, son los contundentes y populares "improperios": la cruz del Gólgota con el *titulus crucis* coronando el madero vertical, la santa faz colgando del travesaño horizontal, un par de flagelos colgando en los extremos del mismo travesaño, la vara con la esponja, la lanza, el cáliz de la última cena, la bolsa de Judas, tres dados, el cuchillo de Pedro cortando la oreja de Malco, las tenazas, el martillo, el farol del prendimiento, la túnica de Cristo, la escalera, la columna de la flagelación y los clavos de dolor.

M. E. C. L.

Bibliografía:

CEA GUTIÉRREZ, 1990, 37-38.

MIRAVALLS, 1997, 197-200.

Museo Etnográfico, 2004, 115-116.



Detalle

Crucifijos con los *arma Christi*



Siglos XVIII-XIX

Madera frutal.

11,9 x 9,2 x 1 cm.

(diámetro de la anilla suspensoria 2,2 cm).

Museo Etnográfico de Castilla y León.

Pieza de sabor popular tallada a punta de navaja. Con anilla suspensoria metálica en el extremo superior del madero vertical, detalla los sencillos "improperios": el cáliz de la última cena, la túnica de Cristo, cuatro dados, tres clavos de la crucifixión, el farol del prendimiento, un par de flagelos, la base de la cruz del Gólgota, tres discos solares y el epígrafe "INRI" del *titulus crucis* en su cimera.

M. E. C. L.

(Página izquierda)

Siglos XVIII-XIX

Madera frutal y bronce.

21,5 x 14,3 x 1,1 cm. (crucificado 8,7 x 9,2 cm).

Museo Etnográfico de Castilla y León.

"Edelmiro Varas llevaba un tosco crucifijo de madera, con la figura en hierro exenta y dolorida en un gesto contorsionado de músculos tensos y heridas sangrantes. Lo mantenía oculto, envuelto en un trozo de manta, que no hacía presumir su contenido, al que Edelmiro no se cansaba de dedicar su atención, sacándolo del envoltorio, mirándolo fijamente hasta las lágrimas durante horas, repasándolo cuidadosamente con sus pulgares deformados de obrero de la construcción, albañil de túnel, limpiándolo con frecuencia y con esmero con un paño humedecido con saliva y no permitiendo en toda su superficie ni una mancha ni una mota, para después insultarlo, escupirle, gritarle en una crecida de blasfemias, que mejoraba día a día sus propias marcas de imaginación y de grosería verbal. Y, cuando había desfondado su espíritu blasfematorio, procedía a limpiarlo de nuevo y lo guardaba, bien abrigado, a resguardo de miradas ajenas y de manos indecorosas, en su mochila reventada de camisas viejas y de calzones rotos."

(Luciano G. EGIDO, *Los túneles del paraíso*, Barcelona, 2009, pp. 92-93)



Cristo crucificado en bronce del siglo XVII sujeto mediante tres clavos a una popular cruz de madera frutal tallada a punta de navaja e incisa con los siguientes "improperia" entre cordoncillo perimetral: martillo, tenazas, un par de clavos cruzados, escalera y Sagrado Corazón asaeteado. Dispone de orificio suspensorio superior.

Un texto manuscrito a tinta en el reverso señala: "Recuerdo de la familia de mi madre Sebastiana Diego/ que lo eredo al morir su madre Teresa Barrado el año 1862 y confor/ me le hoy decir a mi madre venia heredando de sus abuelos/ y deseo al que de mis hijos lo lleve le tuviere encomendado/ santigue y le tenga devoción. Antonio Herero".

M. E. C. L.



Crucifijo con los arma Christi

Siglos XVIII-XIX

Latón, vidrio y papel manuscrito.

6,2 x 3,9 x 1 cm.

(diámetro de la anilla suspensoria 1,6 cm).

Museo Etnográfico de Castilla y León.

Cruz latina portátil en latón con anilla suspensoria superior y cabezuela piramidal en su base sujeta a un tornillo. Presenta ornamentación incisa con los anagramas "IHS" y "MA" más un par de cruces de Caravaca (anverso y reverso, partiendo el madero vertical de la "H" del anagrama cristológico y de un Sagrado Corazón), cumbre del Gólgota de la que nace una ramita de olivo, tres clavos de la Pasión hincados en una llaga sangrante, cinco lenguas de fuego y ondas de nubes en cimera. La pieza, que puede abrirse desmontando el tornillo inferior, presenta pequeña charnela en su remate superior para poder abatirla. En su interior acoge dos pequeñas cruces de vidrio de 4 cm. de longitud tronzadas a tenacilla y una diminuta cartelilla en papel manuscrito donde se detalla "San Justo" sin preservar huesecillo ninguno (cf. Juan Francisco ANDRÉS DE UZTÁRROZ, Fermín GIL ENCABO y Claude CHAUCHADIS, *Monumento a los santos mártires Justo y Pastor, en la ciudad de Huesca, con las antigüedades que se hallaron fabricando una capilla para trasladar sus santos cuerpos*, Huesca, 2005; Claude CHAUCHADIS, "La vida, el martirio, la invención, las grandezas y las traslaciones de los gloriosos niños mártires San Justo y Pastor de Ambrosio de Morales: una hagiografía en movimiento", en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del siglo de Oro*, coord. de Marc Vitse, Madrid, 2006, pp. 393-404).

M. E. C. L.

Remate de vara



Anónimo castellano

Siglo XVIII

Plata en su color.

31,8 x 11,5 x 2,5 - cañón cm. 573 gr.

Colegiata de Santa María la Mayor (Toro).

Este remate de vara debió de pertenecer a la desaparecida Cofradía de la Piedad de la iglesia mayor de Toro. Nacida, según parece, al amparo de una fundación realizada por doña Isabel de Ulloa, esta hermandad radicaba ya en la colegial desde comienzos del segundo tercio del siglo XVI, dedicándose como recogen sus ordenanzas (*Archivo Histórico Diocesano de Zamora, Parroquiales, 227-2 / Libs. 83 y 137*) más a fines benéfico-asistenciales que a los de carácter penitencial propiamente dichos. Así, entre sus principales cometidos se encontraba la ayuda y socorro a los pobres vergonzantes, es decir, aquellos que por su pasado o condición no se atrevían a pedir, o no podían demostrar públicamente su pobreza, tales como hidalgos, nobles venidos a menos, viudas o huérfanas.

Desde sus orígenes, la Cofradía ocupó un lugar preferente del citado templo, concretamente en la capilla septentrional de la cabecera. Allí, bajo la advocación de San Nicolás de Bari, se había ubicado ya la sede del cabildo mayor de clérigos, con quienes hubo de compartir este ámbito, y al que también se incorporaría más tardíamente la obra pía de San Valentín. La abundancia de fundaciones, apenas esbozada aquí, se hacía más patente, por ejemplo, en la visita parroquial de 1670, en la que se consignaba, además de a la Cofradía de la Piedad, a las del "S^{mo} Sacram^{to}, Passion, S^{to} Christo de la Mag^d, San Chripin y Chripiniano, Peccador, Animas, Ntra S^{ra} de la Mag^d, San Agustín de clérigos, San Martín de clérigos... (*Archivo Histórico Diocesano de Zamora, Parroquiales, 227-2 / 15, fol. 227*)", que en diversos momentos se verían incrementadas en, al menos, media docena más.

La Cofradía de la Piedad, denominada desde algún momento impreciso del último tercio del siglo XVI como de la "Piedad y San Valentín", perduró en la colegiata hasta la primera década del siglo XIX, momento en el que tras las reformas legislativas del pensamiento ilustrado (encaminadas a conseguir un cierto control económico sobre las cofradías y obras pías) y la aprobación en 1798 del primer decreto desamortizador (que supondría la enajenación de buena parte de los bienes de todas ellas), quedaron sumidas en la más absoluta penuria, viéndose abocadas en su mayoría a la desaparición.

Apenas un vago reflejo de lo que fueron se atesora hoy en la colegiata. Por fortuna, sí conservamos algunos bienes que pertenecieron a la Cofradía de la Piedad o, al menos, testimonios parciales que nos dan buena cuenta de la relevancia que

alcanzó. Entre otros, dos tablas relacionadas con un retablo entallado por el escultor local Juan Calleja en 1616 y cuya pintura corrió a cargo de Baltasar de Coca. Unas esculturas de finales siglo XVIII, obras de Pedro León Sedano, que formaron parte de un retablo neoclásico. Y cómo no, tres remates de vara labrados en plata, dos de ellos gemelos, entre los que está el que aquí se muestra, y que forma parte hoy de una pequeña, pero interesante colección de piezas de platería, que en tiempos preteritos perteneció a aquellas hermandades y cofradías.

Consta de un vástago cilíndrico para encajar el varal, flanqueado por dos sencillas molduras y un nudo en forma de jarrón con gallones radiales, sobre el que se coloca la insignia. Su emblema representa los instrumentos de la Pasión o *arma Christi*. Centra la composición una cruz latina de travesaños cajeados en cuyo frente se adosa la columna del martirio, sobre la que a su vez se asienta el gallo que evoca la negación de Pedro. En el madero corto de la cruz se apoyan la lanza y el hisopo, pendiendo de sus extremos dos látigos o flagelos. Sobre la cruz, el *titulus* con la inscripción INRI en capitales, y tras ella una gran corona de espinas.

Su ingenua, pero graciosa composición, la escasez de elementos ornamentales, y su estructura, nos recuerdan a modelos repetidos en toda la platería castellana del siglo XVIII. Lamentablemente, poco más podemos afinar acerca de su autoría o su adscripción a un taller determinado. La ausencia de punzones y la enorme difusión y pervivencia de los tipos nos lo impiden. No obstante, su factura se muestra próxima a la de otra vara perteneciente a la Cofradía de Nuestra Señora de los Remedios que hace años atribuí a los plateros vallisoletanos Carlos y José Reconcho, cuyo trabajo al servicio de la colegiata he documentado durante el último tercio de la centuria. Tampoco debe descartarse su posible filiación a los talleres locales, pues sobre artífices como Manuel de Aedo, Andrés Lucas o Felipe Rodríguez, entre otros, recayeron en gran medida los encargos más modestos que emanaban desde la colegiata durante estos años, aunque ciertamente impregnados ya del estilo de la platería de Valladolid.

S. P. M.

Bibliografía:

NAVARRO TALEGÓN, 1993, 185.

PÉREZ MARTÍN, 2004, 173.

PÉREZ MARTÍN, 2006-2007.



Crucifijo y dosel con los *arma Christi*

Anónimo

Siglo XIX

Madera y pan de oro.

Talla policromada y dorada.

Crucifijo: 37,5 x 25 x 6 cm.

Dosel: 119 x 57 x 32 cm.

Convento del Corpus Christi (Clarisas del Tránsito).

Zamora.

La clausura religiosa ha demandado frecuentemente de los artistas esculturas de menor tamaño, principalmente efigies de Cristo, representado como niño, en diferentes pasajes de su Pasión o como crucificado, todas muy convenientes para la oración recogida en la celda, la contemplación en el coro, la procesión penitente en torno al claustro o colocadas en escaparates y mesas de retablos y, en fin, presentes junto al santoral de la orden en la mayoría de las dependencias conventuales.

Aparte de los crucificados de peana sobre altares y cajoneras, abundan los de pared y los que como éste de las Clarisas del Tránsito se ha colocado sobre un dosel que hace las veces de pequeño retablo. Decorado con los *arma Christi* y de acuerdo a la tradición barroca, la iconografía pasional aumenta el efectismo buscado, favorecedor de la meditación introspectiva y la conmiseración del contemplador. Artísticamente el retablito de pino pretende avalorar la pequeña imagen, con decoración de dorados y jaspes pintados, máxime cuando es probable que se trate de una donación devota o que llegara a la comunidad en la dote de alguna monja.

La tipología del crucificado se inspira –salvo en algún detalle menor– en la de los modelos de escala menuda que Francisco Salzillo talló a mediados del siglo XVIII, como el que porta de la mano el San Eloy de la iglesia de San Bartolomé de Murcia o el llamado *Cristo del Facistol* de la catedral de aquella ciudad. Aunando belleza formal y dramatismo, Cristo agoniza con la cabeza ladeada y sangrienta, dirigiendo su mirada de ojos de cristal a lo alto y con la boca muy abierta invocando al padre antes de morir. Los brazos insertos al tronco por espigas caen en “V”, marcando músculos y costillas, y la suave curvatura del cuerpo se acentúa por la flexión de las piernas que dejan ver las dos rodillas erosionadas, taladrados los pies por un solo clavo. Por el dorso, la melena sobre los hombros, los pliegues del paño femoral y los finos hilos de sangre han sido detallados con es-

mero. Difiere respecto del modelo de Salzillo en el tratamiento del paño de pureza, en este más suelto y acartonado, anudado a la derecha de manera más convencional. La cruz, rematada por el *titulus* apergaminado, es de madera sin desbastar, barnizada y con algún toque de policromía imitando las vetas de la corteza.

El tipo iconográfico de Salzillo alcanzó enorme difusión a través de estampas y, además del que estudiamos, el mismo convento conserva un hermoso crucificado de cuatro clavos de hacia 1750 igualmente deudor de la tipología (vid. ficha nº 20 del catálogo de la exposición *Pequeñas Imágenes de la Pasión*), aunque mayor en dimensiones y superior en finura a este otro, más tardío y estereotipado, con una corrección formal en fisonomía, acabados y policromías que podrían adelantar su cronología hasta principios del siglo XIX.

F. J. G. B.

Bibliografía:

CASASECA CASASECA, 1997, 48-49.



Santa Cruz con los *arma Christi*

Anónimo

Primer tercio del siglo XVIII

Madera tallada, dorada y policromada.

88 x 65 cm.

Ermita de la Vera Cruz de Venialbo (Zamora).

En los antiguos oficios del Viernes Santo uno de los actos principales era la Solemne Adoración de la Cruz, de una cruz desnuda, sólo cubierta con el sudario de Cristo, que después recorría las calles de la localidad en procesión.

Desde muy pronto esas cruces se adornaron con los *arma Christi* pintados o tallados, resumen icónico de los distintos tormentos sufridos por Cristo. Fueron los franciscanos, guardianes de los Santos Lugares, quienes extendieron muchas de las prácticas pasionistas, destacándose por el impulso dado a las cofradías de la Vera Cruz, que se alojaron habitualmente en sus conventos o surgieron a partir de las predicaciones de ilustres mendicantes. Igualmente fueron los hijos de san Francisco quienes con más abundancia hicieron uso de estas cruces adornadas con *arma Christi*, como atestiguan los ejemplares pétreos conservados en los atrios de sus fundaciones mexicanas.

Aunque estas cruces americanas tuvieron un objetivo evidentemente catequético, debido al carácter simbólico e icónico de las culturas indígenas, en España estos *arma Christi* superpuestos a la principal de ellas, la propia Cruz, tienen como fin la exaltación de la Pasión de Cristo en tanto expresión del triunfo sobre la muerte y el pecado, y medio para la Redención del hombre.

El ejemplar de Venialbo, similar en su concepción y cronología a otro de La Gomera recientemente publicado, desarrolla algunos *arma Christi* a lo largo de los brazos, repitiendo los mismos elementos en una y otra cara. En el brazo largo y de abajo arriba se tallaron las escaleras empleadas para el Descendimiento, la lanza que hirió su costado, la caña con la esponja que calmó con vinagre su sed, la columna con el gallo que cantó durante la negación de Pedro, la corona de espinas en la unión de los dos brazos y los dados con que los sayones se repartieron la túnica inconsútil. En el brazo corto y de izquierda a derecha se representan las tenazas utilizadas para el Desencravo, los flagelos del azotamiento y el martillo para los clavos, que todavía están clavados en la cruz.

Sorprendentemente no se añadió la cartela con el INRI, sustituida por un adorno vegetal en los extremos de los brazos; igualmente el canto de la cruz se decoró con hojas talladas, todo lo cual permite fechar la pieza en las primeras décadas del siglo XVIII. La base, muy sencilla, es de planta cuadrada y alzado troncopiramidal, compuesta por distintas fajas y filetes rectos y en cuarto de bocel.

Bibliografía:

ARMAS NÚÑEZ, 2004, 99-100.

MONTES BARDO, 2001.

L. V. T.



Cristo ofreciendo el mundo al Padre

Anónimo

Siglo XVII

Óleo sobre lienzo.

132 x 90 cm.

Iglesia de San Torcuato. Zamora.

A los pies del templo parroquial de San Torcuato, entre otras pinturas de temática cristológica, se sitúa este lienzo, interesante más por su singularidad y valor simbólico e iconográfico que por su calidad artística propiamente dicha.

La temática de la ofrenda del mundo redimido al Padre resultará seguramente llamativa al espectador que observa por primera vez este cuadro, aunque, como veremos, no se le manifestará del todo ajena, debido a su vinculación con otras iconografías que abordan como eje principal la misión redentora de Cristo. Tal es el caso de las imágenes escultóricas recogidas bajo la advocación de *Cristo de la Humildad* o *Cristo de la Caridad*, en las que Jesús aparece hincado de rodillas en el suelo, despojado y con los ojos en alto clamando al cielo mientras aguarda su terrible destino. O de los tan difundidos *Cristo del Perdón*, con notables ejemplos entre la imaginería barroca de nuestra comunidad, que presentan a un Jesús místico, de hinojos sobre el orbe (en el que suelen aparecer relatos alusivos a los pecados de los hombres), los brazos alzados para mostrar las huellas de la Pasión –en ocasiones atados por el dogal que aún le pende del cuello– y que tras su victoria sobre la muerte intercede por el mundo.

Todo parece apuntar a que el origen de estas iconografías, o al menos su modelo para el campo de la escultura –desde el que pasaría a la pintura por medio de grabados y estampas– se encuentra en la talla del *Cristo del Perdón* que el portugués Manuel Pereira labró, mediando el siglo XVII, para la iglesia dominicana del Rosario en Madrid, y que desapareció en el incendio provocado en 1936 a comienzos de la guerra civil. Éste, a su vez, pudo haberse inspirado, como han indicado ya algunos especialistas, en un grabado de Alberto Durero alusivo al tema del *Varón de Dolores*, fechable hacia 1507.

Todas estas representaciones pasionales encajaban a la perfección con los nuevos postulados estéticos surgidos del Concilio de Trento. Así, la recuperación de una espiritualidad condicionada por el importante sustrato medieval heredado, contribuyó, por ejemplo, a configurar una corriente patética y pasional por lo que a la temática artística se refiere, surgiendo, como consecuencia, toda una suerte de nuevas devociones que colmaban la necesidad de mayores detalles sobre la Pasión que los proporcionados por los Evangelios.

Sin duda, la pintura fue la que gozó de mayor fortuna en la captación de estas imágenes. Como género, la pintura de devoción buscaba precisamente la experiencia afectiva, la empatía, la inmersión contemplativa del sujeto, favoreciendo así la conversación íntima entre ambos y un mayor sentimiento piadoso. De este modo se ha de explicar el origen y sentido de este lienzo, que se expone ahora por primera vez.

En primer plano aparece la figura de Cristo, despojado. Tan sólo el *perizonium*, que cae por debajo de las caderas hacia la zona inguinal sin anudado visible, cubre parte de su robusta anatomía, recorrida por regueros de sangre, puesto que el manto color púrpura aparece ya en el suelo: “Le desnudaron y le echaron encima un manto de púrpura; y, trezando una corona de espinas, se la pusieron sobre su cabeza [...]” (Mt. 27, 28-30). Postrado de rodillas sobre una cruz que se asienta en el suelo de manera inverosímil, luce un gesto sereno y resignado que aún acusa el sufrimiento de la Pasión. Acompañándole, Dios Padre, efigiado como un venerable anciano, barbado y de pelo grisáceo, que emerge desde un rompimiento de gloria bendiciendo con su mano diestra, mientras observa a su hijo resucitado y toma en su otra mano el mundo que su hijo le ha ofrecido, culminando así su obra de redención.

No se explica, sin embargo, el hecho de que los estigmas de la crucifixión no aparezcan ya en su cuerpo, algo llamativo, y que no tiene reflejo en otros lienzos de idéntica temática, como el que conserva el convento de San Antonio el Real de Segovia. Tan sólo quedan en él las señales del azotamiento, las descarnaciones en codos y rodillas causadas por las caídas en su doloroso peregrinar hacia el Gólgota, y la corona de espinas.

Los instrumentos de la Pasión yacen repartidos por el resto del cuadro, en torno a la figura de Jesús. A la izquierda, una columna de alto fuste, la caña con la esponja, la lanza, la escalera usada en el descendimiento, y la caña que los soldados le dieron a modo de cetro para mofarse de él. Junto a la cruz se muestran el martillo, las tenazas, una barrena y los clavos retorcidos tras haber sido extraídos. Finalmente la jarra y la toalla usadas en el lavatorio de los pies, los dados con los que echaron a suertes su túnica, y un extraño farol utilizado en la noche del prendimiento.

S. P. M.

Bibliografía:

HERNÁNDEZ PERERA, 1995, 365-372.

HERRERAS DÍEZ, 2006, 113-114.



Virgen Dolorosa

Anónimo

Siglo xvii

Imagen vestidera.

160 cm., madera de roble (cabeza) y pino (manos y armazón), pelo natural y ojos de pasta vítrea.

Cofradía de la Santa Vera Cruz de Zamora.

Museo de Semana Santa.

En sus orígenes las cofradías de la Cruz no tuvieron más imagen de devoción que un crucificado, comúnmente venerado en la ermita del humilladero, que solía sacarse en la procesión del Jueves Santo. Tras el proceso de barroquización incorporaron otras, como las de Cristo con la cruz a cuestas (Nazareno) y Virgen Dolorosa, y algunas escenas o pasos, caso de la *Oración en el Huerto* y *Los Azotes*, además de la insignia titular de su advocación: La Cruz.

La devoción a la Virgen de la Soledad o Dolorosa arraiga a fines del siglo xvi, y es posible que, al igual que en el caso de Nuestra Señora de las Angustias, fuesen los dominicos sus promotores. Su imagen, desde el siglo xvii, se representa de forma estereotipada: tocada con manto negro y túnica blanca, asiendo con sus manos el rosario o corona de siete misterios.

El menguado archivo de la zamorana Cofradía de la Cruz de Penitencia –su registro escrito no conserva acuerdos ni cuentas anteriores al siglo xviii–, a quien pertenece esta pieza, nos hurta conocer cuándo y a quién se encargó esta modesta imagen de la Virgen Dolorosa, obra anónima y artesanal que podría datarse en el siglo xvii. Erróneamente, y sin fundamento alguno, desde comienzos del siglo pasado se atribuyó su hechura al imaginero zamorano Ramón Álvarez (1825-1889), atribución que una vez más desechamos, descartando incluso llegase a retocarla.

La pieza es figura vestidera, de escaso mérito artístico, y tamaño natural. Por sus manos cruzadas y mirada alta –como si la dirigiese a la cruz– no sería extraño que hubiese formado parte de un calvario. Su duro rostro, su cabello de pelo natural y sus postizos ojos de pasta vítrea la adscriben al realismo popular barroco, si bien estos últimos no parecen los originales, lo que llevó al artesano que los sustituyó a agrandar con escaso acierto las cavidades. Siempre fue imagen procesional y de devoción, recibiendo culto en la Capilla de San Miguel de la parroquia de San Juan de Puertanueva. En 1942 fue retirada de la procesión y sustituida por otra –también de vestir–, salida de la gubia de Ricardo-Segundo García Pérez (1903-1983), si bien permaneció expuesta al culto. En 1964 fue pedida por Enrique Fernández Prieto, en nombre de los herederos de Dña. Elvira Zuazo Calleja,

para reemplazar a la de Capellanía de los Zuazo sita en la zamorana Iglesia de Santa Lucía, perdida con ocasión de un incendio fortuito. Cedido este templo para almacén del *Museo Provincial de Bellas Artes*, pasó a la Iglesia de Santo Tomé, junto con otras imágenes y enseres de la parroquia de Santa María de la Horta.

Por lo que sabemos, se vestía con pobres y discretas galas: un manto de holanda con agremán de plata, y otro que traía a diario de lienzo negro sin adorno. A lo largo de la segunda mitad del siglo xviii hemos documentado algunas mejoras en su modesto ajuar, al que se incorporó en 1876 un manto de terciopelo bordado en oro, de forma desinteresada, por María Illán, hija del administrador de la cofradía, que poco después concluía también la confección y el bordado del vestido.

La imagen aparece aquí con un manto corto de terciopelo para uso diario. Su decoración de motivos vegetales, roleos, estrellas, corazones y soles, se bordó combinando hilo de oro, plata, cristal y lentejuelas. Más interesante, sin duda, es el vestido, también bordado en oro sobre soporte de seda en color crudo. Su decoración es más profusa y simbólica: en el frente, a la altura del pecho, hojas y flores forman un corazón timbrado con una cruz, que atraviesa una espada, en alusión a la profecía de Simeón. En el faldón, a los pies, aparecen motivos vegetales (rameados, hojas y flores), y sobre estos, orlada por una palma y un zarcillo, los *arma Christi*: la cruz con el sudario, corona de espinas, lanza y esponja, tenazas, clavos, columna, azotes, búcaro, escalera y gallo, circundados por siete estrellas de seis puntas. Completa su ajuar una discreta corona de metal con nubes, resplandores y el acrónimo mariano, orlada de estrellas, y rosario. Todo terminó deteriorándose con la retirada de la imagen y su depósito en locales insalubres. Recuperada en la década de los años noventa del pasado siglo en lamentable estado de conservación, fue restaurada en 2007, con exquisito gusto, por la empresa madrileña *Alert Restauración S. L.*

J. A. C. F.

Bibliografía:

CASQUERO FERNÁNDEZ, 1989a.

CASQUERO FERNÁNDEZ, 1992a.

CASQUERO FERNÁNDEZ, 2009, 93-98.

GATO GÓMEZ, 1988, 9-11.

MEMORIA, 2007b.

Jesús Nazareno

Anónimo

Siglo XIX

Madera y telas. Talla policromada.

20 x 8 x 9 cm.

Convento de la Purísima Concepción (Concepcionistas Franciscanas). Zamora.



Con motivo del primer centenario de la *Junta Pro Semana Santa* de Zamora, la entidad cofrade promovió en 1997 una exposición organizada por la *Delegación Diocesana de Cultura y Patrimonio* de Zamora bajo el título *Pequeñas imágenes de la Pasión*. En la muestra se expusieron treinta y seis esculturas de reducida escala, en su mayoría imágenes devocionales procedentes de conventos de la diócesis. Ilustraban la introducción del catálogo estas dos esculturitas de Jesús Nazareno y su madre Dolorosa conservadas en el Convento de la Purísima Concepción de la ciudad, aunque entonces no se incluyó un estudio crítico de ellas.

Son dos imágenes de vestir que formalmente responden a los parámetros exigidos por la devoción barroca, tan favorecedora de la oración íntima en el altar doméstico o en el monástico. La contemplación de estas esculturas pasionales a la luz de la literatura de meditación y el ejercicio espiritual facilitaban la expresión piadosa, aumentada por el efectismo de escaparates, fanales de vidrio y capillas que servían para exponer, proteger e intimar las imágenes, a menudo modeladas en terracota policromada o talladas en madera y pasta, total o parcialmente, como es el caso, y por lo común primorosamente vestidas con un amplio guardarropa. Se establecía así una estrecha identificación por parte del fiel o la monja con la imagen y su cuidado, transmitida en la interpretación de los elementos simbólicos bordados en los vestidos o en el alhajamiento con objetos personales.

La iconografía de Jesús Nazareno cargando con la Cruz camino del Calvario y la de la Virgen Dolorosa ataviada como viuda de la época eran temas propicios para ello, tratados con un realismo anecdótico y una edificante expresión de dolor contenido muy apreciada por la sensibilidad devota.

F. J. G. B.

Virgen Dolorosa

Anónimo

Siglo XIX

Madera y telas. Talla policromada.

20 x 7 x 7 cm.

Convento de la Purísima Concepción (Concepcionistas Franciscanas). Zamora.

Ambas imágenes han sido talladas sólo en manos y cabeza, si bien la Virgen solamente tiene detallado el rostro, pues los cabellos iban a ser cubiertos por la toca. Interiormente los brazos se articulan unidos por alambre a un cuerpo grueso de madera acastañada, a manera de faldón, al que van clavadas las piernas informes, sólo representadas de rodilla para abajo.

Estas características compositivas coinciden con las de una tipología de imagen para vestir muy extendida en el siglo XIX, realizadas por lo general de forma seriada en talleres de Francia, Cataluña y Levante. A pesar de ello, en la del Nazareno se aprecia un fino modelado de las carnaciones del rostro, cabellos y manos, y un cuidado detallismo en la expresión de la Dolorosa, de tez blanquecina, con los ojos de pasta vítrea entornados a lo alto y en ademán de recoger las diminutas manos en gesto implorante. Son imágenes económicas donde prima lo artesanal, propias de un período clave en los años posteriores a la Guerra de la Independencia y a los procesos desamortizadores que tanto afectaron al patrimonio eclesiástico. Particularmente a la orden propietaria de la pareja de esculturas, las concepcionistas franciscanas exclaustradas en Zamora en 1837, que, desposeídas de su antiguo convento, se instalaron definitivamente en el de la Rúa de los Notarios, tras un doloroso periplo. Es probable que por entonces se unieran estas dos imágenes al mermado patrimonio que lograron conservar, aunque al respecto nada aclara la documentación conservada [*Archivo Histórico Diocesano de Zamora, Secretaría de Cámara, leg. 40, Colección facticia elaborada por D. Ramón Fita Revert*].

F. J. G. B.

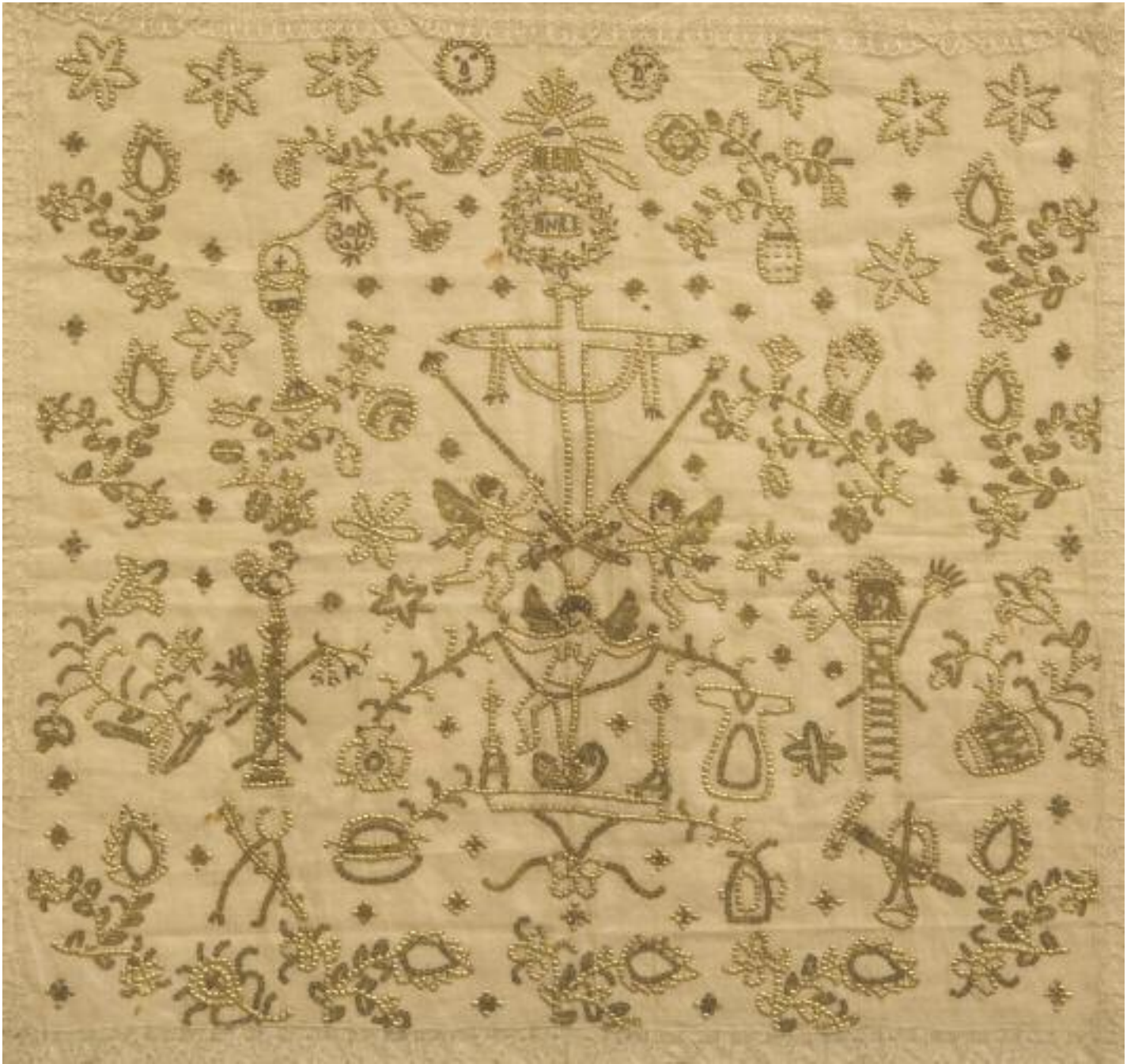
Bibliografía:

CEA GUTIÉRREZ, 1992.

Pequeñas imágenes de la Pasión, 1997.

VASALLO TORANZO, 2003.





Cortina de sagrario bordada con lentejuelas

Anónimo Fines del siglo XIX o inicios del siglo XX

Lino, encaje de hilo y lentejuelas metálicas.

Colección *Arte de Occidente*.

“¿Quién mejor que ella gozaba del aparato de las procesiones, del suelo sembrado de espadaña, del palio majestuoso, de los santos que se tambalean en las andas, de la custodia cubierta de flores, de la hermosa Virgen con manto azul sembrado de lentejuelas? ¿Quién lograba ver más de cerca al capitán general del estandarte, a los señores que alumbraban, a los oficiales que marcaban el paso en cadencia?...”

(Emilia PARDO BAZÁN, *La Tribuna*, ed. de Benito Varela Jácome, Madrid, 1995 (1883), p. 93)

El tema de los “improperios” o atributos de la Pasión de Cristo se representó abundantemente en el arte popular sobre todo tipo de materiales. En el caso de la cortina presentada, la técnica empleada es la misma que, durante los siglos XIX y XX, se utilizó en nuestras comarcas occidentales aplicada a diversas prendas de indumentaria; su afinidad estética con los pañuelos de hombros o de cabeza del traje femenino puede indicar que fue confeccionada por las mismas manos que conocen y transmiten un oficio heredado. Se trata de una peculiaridad del bordado popular en el que se emplean pequeñas placas circulares de metal dorado, planas y convexas, denominadas popularmente lentejuelas.

Sobre fondo de tejido de lino muy fino se han bordado los motivos citados, alusivos a la Pasión de Cristo. Estos se distribuyen por toda la superficie y se completan con estrellas y elementos florales, sin dejar espacio en blanco: en el centro, la cruz, que brota de un corazón atravesado por espadas, está custodiada por dos ángeles que sostienen una vara con la esponja y una lanza. Sobre la cruz, el *titulus* “INRI” rodeado por la corona de espinas, y más arriba un triángulo con el ojo divino a cuyos lados se disponen ingenuos el Sol y la Luna. Bajo la cruz, de manera destacada reconocemos un altar con dos velones y la efigie de un ángel bailongo que sostiene con los brazos abiertos una guirnalda vegetal de cuyos extremos penden la túnica de Cristo y un jarro. De la mesa del altar, cuelgan otros ramos vegetales

con una jarra y un caldero, en clara alusión al lavatorio. Entre la maraña bordada podemos atisbar además un cáliz, una mano, la duplicada bolsa de Judas con un contundente epígrafe “30 D[enarios]”, una columna sobre la que campea un gallo, una escalera sobre la que se alza la Santa Faz, con pendoneta y palma cruzadas y las tenazas, el martillo y una corneta.

El paño se remata en sus cuatro lados por puntillas con labor de encaje de bolillos. En la parte superior restan aún algunas anillas de suspensión. Su función como cortina de sagrario debió ser de forma temporal, durante los días de Semana Santa, expresión didáctica de los también llamados *improperios* o versículos que se cantaban el Viernes Santo durante la adoración de la cruz.

C. P. S.

Bibliografía:

Las Edades del Hombre. RemembranZa, 2001, 381-382.

S
ACCIPE
G
N
SALUTIS
M

Bibliografía

Museo Etnográfico de Castilla y León

- (ALONSO FERNÁNDEZ, 1985)
Luis ALONSO FERNÁNDEZ, *Solana. Estudio y catalogación de su obra*, Madrid, 1985.
- (ALONSO PONGA, 2003)
José Luis ALONSO PONGA (coord.) et alii, *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*, Valladolid, 2003.
- (ÁLVAREZ MARTÍNEZ, 1881)
Ursicino ÁLVAREZ MARTÍNEZ, "La Semana Santa", *Zamora Ilustrada. Revista Literaria Semanal*, nº 35 (1881), p. 277.
- (ARMAS NÚÑEZ, 2004)
Jonás ARMAS NÚÑEZ, "Cruz para la Exaltación", en *La Huella y la Senda*, Las Palmas de Gran Canaria, 2004, pp. 99-100.
- (AZOFRA, 2001)
Eduardo AZOFRA, "Cáliz de Bretó de la Ribera (Zamora)", en el catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Remembranza, Zamora 2001*, Salamanca, 2001, pp. 654-656.
- (BARRÓN GARCÍA, 1998)
Aurelio A. BARRÓN GARCÍA, *La Época Dorada de la Platería Burgalesa 1400-1600*, 2 vols., Salamanca, 1998.
- (BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, 1999)
José M^a BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, "La pintura religiosa de Gutiérrez Solana y la iconografía de la muerte en la pintura contemporánea", *Anales de Historia del Arte*, 9 (1999), pp. 295-313.
- (BOZAL, 2005)
Valeriano BOZAL, "José Gutiérrez Solana, «nuestro Courbet»", en *Solana en las colecciones Mapfre*, Madrid, 2005, pp. 64-79.
- (CASADO PARAMIO, 1999)
José Manuel CASADO PARAMIO, Fichas del catálogo de la exposición *Clausuras I*, Medina del Campo, 1999, pp. 108-109 y 122-123.
- (CASASECA CASASECA, 1997)
Antonio CASASECA CASASECA, Ficha nº 20 del catálogo de la exposición *Pequeñas Imágenes de la Pasión*, Zamora, 1997, pp. 48-49.
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 1984)
José-Andrés CASQUERO FERNÁNDEZ, "Cultura y religiosidad populares: prohibiciones y represión en Zamora en la 2ª mitad del siglo XVIII", *Stvdia Zamorensia*, 5 (1984), pp. 105-136.
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 1989a)
id., *El imaginero zamorano Ramón Álvarez*, Zamora, 1989.
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 1989b)
id., "Un proyecto frustrado (El Concurso para la realización de un nuevo paso de la Santa Cena fue declarado desierto)", *Cruz Vera*, nº 1 (1989), pp. 19-21.
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 1992a)
id., "La devoción a la Virgen de la Soledad en las Cofradías zamoranas de Semana Santa", *Cruz Vera*, nº 4 (1992).
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 1992b)
id., "La Semana Santa en la Edad Moderna (siglos XVI, XVII y XVIII)", en *La Semana Santa en Zamora*, Zamora, 1992, pp. 25-28.
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 1996)
id., "La Cofradía de la Cruz del Calvario", *Barandales. Revista oficial de la Junta Pro Semana Santa de Zamora*, nº 7 (1996), pp. 28-32.
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 1997)
id., "La religiosidad de la mujeres: las cofradías de Santa Águeda en la diócesis de Zamora, siglos XVII-XIX", en *Religiosidad Popular en España. Actas del Simposium. Religiosidad, devociones, culto mariano y a los Santos, mentalidad, ideología, evolución, cofradías, Semana Santa (desarrollo), Constituciones, Sinodales...*, coord. de Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial, 1997, vol. I, pp. 57-80.

- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 1998a)
id., *Primer Centenario del paso "El Prendimiento de Jesús" 1898-1998*, Zamora, 1998.
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 1998b)
id., *Primer Centenario del paso "El Prendimiento de Jesús"*, *Barandales. Revista oficial de la Junta Pro Semana Santa de Zamora*, nº 9 (1998).
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 2001)
id., "Jesús Nazareno", ficha del catálogo de la exposición *Camino del Calvario. Imágenes de Jesús Nazareno en la diócesis de Zamora*, 2/15-III-2001, Zamora, 2001.
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 2007)
id., "La devoción de la Cruz en la ciudad de Zamora", en *La Cruz: manifestación de un misterio. Actas del congreso organizado en conmemoración del V Centenario de la fundación de la Cofradía de la Santa Vera Cruz de Salamanca*, coord. de Francisco Javier Blázquez Vicente, Dionisio Borobio y Bonifacio Fernández García, Salamanca, 2007, pp. 227-230.
- (CASQUERO FERNÁNDEZ, 2009)
id., "El patrimonio artístico de la Santa Cofradía de la Vera Cruz de Zamora", en *La Cofradía de la Vera Cruz de Zamora: Historia y patrimonio artístico*, Zamora, 2009, pp. 71-145.
- (CAVERO y ALONSO, 2002)
Olga CAVERO y Joaquín ALONSO, *Indumentaria y joyería tradicional de La Bañeza y su comarca*, León, 2002.
- (CEA GUTIÉRREZ, 1990)
A[ntonio] C[EA] G[UTIÉRREZ], "Relicarios", en *Fondos etnográficos, artísticos y bibliográficos de la Caja de Zamora*, Zamora, 1990, pp. 34-45.
- (CEA GUTIÉRREZ, 1992)
id., *Religiosidad popular. Imágenes vestideras*, Zamora, 1992.
- (CEA GUTIÉRREZ, 1996)
id., "La cruz en la joyería tradicional salmantina. Sierra de Francia y Candelario", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LI (1996), pp. 183-236.
- (CEA GUTIÉRREZ, 2008)
id., "La plata en el vestido: joyas-relicario españolas del siglo XVII", *Goya*, nº 322 (2008), pp. 77-81.
- (COLLAR DE CÁCERES, 1989)
Fernando COLLAR DE CÁCERES, "Sobre algunas cruces pintadas de María Josefa Sánchez", *Estudios Segovianos*, 86 (1989), pp. 357-372.
- (*El Correo*, 1988)
El Correo de Zamora, 19-XI-1988, p. 1.
- (*El Correo*, 1989)
El Correo de Zamora, 15-I-1989, pp. 1-3.
- (CORTÉS VÁZQUEZ, 1975)
Luis CORTÉS VÁZQUEZ, *Mi libro de Zamora*, Salamanca, 1975.
- (*Crucis Mysterium*, 1990)
Catálogo de la exposición *Crucis Mysterium*, Segovia, 1990.
- (CRUZ VALDOVINOS y GARCÍA LÓPEZ, 1979)
José Manuel CRUZ VALDOVINOS y José M^a GARCÍA LÓPEZ, *Platería religiosa de Úbeda y Baeza*, Jaén, 1979.
- (DURÁN, 2003)
DURÁN, *Subastas de Arte*, nº 384, catálogo 18-VII-2003.
- (*Las Edades del Hombre. RemembranZa*, 2001).
Catálogo de la Exposición *Las Edades del Hombre. RemembranZa*, Zamora, 2001.
- (*Enseres*, 2002)
Enseres. Museo Etnográfico Castilla y León. Zamora, Pamplona, 2002.

(ERRO E IRIGOYEN, 1882)

Casimiro de ERRO E IRIGOYEN, "La Cruz de Carne", en *Zamora Ilustrada*, 3-V-1882, pp. 2-3.

(FERRANDO ROIG, 1950)

Juan FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, Barcelona, 1950.

(FERRERO FERRERO, 1987)

Florián FERRERO FERRERO, *Historia de la Real Cofradía del Santo Entierro de Zamora*, Zamora, 1987.

(FRANCO MATA, 1980)

Ángela FRANCO MATA, "Museo Nacional de Artes Decorativas. Un crucifijo de la pintora Josefa Sánchez", *Reales Sitios*, 66 (1980), pp. 65-67.

(GAMAZO, 2003)

Miguel GAMAZO, "Santa Cena Maqueta", ficha del catálogo de la exposición *Tiempo de Pasión: Semana Santa de Zamora y su provincia: Museo de la ciudad de Madrid: 25-III/6-IV-2003*, Zamora, 2003.

(GARCÍA BUESO, 2006)

Francisco Javier GARCÍA BUESO, Ficha nº 124 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Kyrios*, Salamanca, 2006, pp. 284-285.

(GATO GÓMEZ, 1988)

Alberto GATO GÓMEZ, "Las primeras vestiduras bordadas en la Cofradía de la Vera-Cruz", *Cruz Vera*, nº 0 (1988), pp. 9-11.

(GÓMEZ MARTÍNEZ, 2003)

J. GÓMEZ MARTÍNEZ, Ficha nº 195 del catálogo de la exposición *Filipinas puerta de Oriente. De Legazpi a Malaspina*, San Sebastián-Donostia, 2003, pp. 310-311.

(GÓMEZ-MORENO, 1927)

Manuel GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, León, 1980 (Madrid, 1927).

(GONZÁLEZ ESCRIBANO, 2005)

Raquel GONZÁLEZ ESCRIBANO, "La vida misteriosa de las cosas. Pinturas de José Gutiérrez Solana en las colecciones de Mapfre", en AA.VV., *Solana en las colecciones Mapfre*, Madrid, 2005, pp. 118-155.

(GONZÁLEZ ESCRIBANO, 2006)

id., *José Gutiérrez Solana*, Madrid, 2006.

(GONZÁLEZ GARCÍA, 1991)

Miguel Ángel GONZÁLEZ GARCÍA, "El grabado en los libros litúrgicos de uso en España en los siglos XVI-XVIII y su influencia en la pintura y la escultura", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7 (1991), pp. 312-318.

(GONZÁLEZ ROMERO, 1997)

José Rafael GONZÁLEZ ROMERO, "La sangre y la fe: disciplinantes y penitentes en las cofradías manchegas (siglo XVI-XVIII)", en *Religiosidad Popular en España. Actas del Simposium. Religiosidad, devociones, culto mariano y a los Santos, mentalidad, ideología, evolución, cofradías, Semana Santa (desarrollo), Constituciones, Sinodales...*, coord. de Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial, 1997, vol. I, pp. 608-626.

(GUTIÉRREZ ALONSO, 1993)

Luis Carlos GUTIÉRREZ ALONSO, "Aportaciones al catálogo de los plateros don Damián de Castro y don Antonio José de Santa Cruz en el segundo centenario de su muerte", *Archivo Español de Arte*, nº 262 (1993), pp. 151-167.

(HERAS HERNÁNDEZ, 1973)

David de las HERAS HERNÁNDEZ, *Catálogo Artístico-Monumental y Arqueológico de la Diócesis de Zamora*, Zamora, 1973.

(HERNÁNDEZ PASCUAL, 1959)

Jesús HERNÁNDEZ PASCUAL, *El Cristo de las injurias y otros estudios artísticos*, Zamora, 1959.

(HERNÁNDEZ PERERA, 1995)

Jesús HERNÁNDEZ PERERA, "El Cristo del Perdón de Manuel Pereira" en *Estudios de Arte en homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, 1995, pp. 365-372.

(HERRERAS DÍEZ, 2006)

Alberto HERRERAS DÍEZ, Ficha nº 19 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Kyrios*. Salamanca, 2006, pp. 113-114.

(ISLA, 1787)

Francisco de ISLA, *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas alias Zotes*, Madrid, 1787.

(JARAMILLO GUERREIRA, 1988a)

Miguel Ángel JARAMILLO GUERREIRA, "Una Cofradía de Disciplinantes. Algunos datos de la Cofradía de la Cruz de Zamora en el siglo XVI", *Cruz Vera* nº 0 (1988), pp. 2-5.

(JARAMILLO GUERREIRA, 1988b)

id., "Las cofradías de la Cruz en la diócesis de Zamora (siglo XVI)", en *Actas del Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa, Zamora, 1987*, Zamora, 1988, pp. 217-230.

(JARAMILLO GUERREIRA, 1989)

id., "La capilla de San Miguel", *Cruz Vera*, nº 1 (1989), pp. 10-12.

(JARAMILLO GUERREIRA, 1990)

id., "Documento. Ordenanzas de la cofradía de la Cruz de Tagarabuena (Zamora)", en el catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Libros y Documentos en la Iglesia de Castilla y León*, Burgos, 1990, pp. 243-244.

(JARAMILLO GUERREIRA, 1995)

id., "Las Cofradías de la Cruz en Galicia y el Reino de León", en *Actas del I Congreso Internacional de Cofradías de la Santa Vera Cruz, Sevilla, 1992*, Sevilla, 1995, pp. 223-238.

(LABARGA GARCÍA, 2001)

Fermín LABARGA GARCÍA, *Las cofradías de la Vera Cruz en La Rioja. Historia y Espiritualidad*, Pamplona, 2001.

(LERA MAÍLLO, 2002)

José Carlos LERA MAÍLLO, "Concesión de indulgencias", ficha nº 43 del catálogo de la exposición *Santos. Reliquias. Relicarios. Exposición conmemorativa del MC. Aniversario de la diócesis de Zamora*, Zamora, 2002, p. 43.

(LERA MAÍLLO, 2003)

id., "Ordenanzas de la cofradía de la Vera Cruz de Tagarabuena", en *Tiempo de Pasión: Semana Santa de Zamora y su provincia: Museo de la ciudad de Madrid: 25-III/6-IV-2003*, Zamora, 2003, pp. 127-128.

(MARCOS VILLÁN, 2006)

Miguel Ángel MARCOS VILLÁN, Ficha del catálogo de la exposición *La utilidad y el ornato IV*, Valladolid, 2006, pp. 52-53.

(MEMORIA, 2007a)

MEMORIA de los trabajos de Conservación y Restauración "La Santa Cena", Museo de Semana Santa de Zamora, Cofradía de la Santa Vera Cruz, Patricia Ganado Gamazo, Zamora, octubre de 2007.

(MEMORIA, 2007b)

MEMORIA de Restauración de una Virgen Dolorosa de la Cofradía de la Vera Cruz, Museo de la Semana Santa de Zamora, Alert Restauración S. L. Restauración y Conservación de Tejidos Antiguos, Madrid, noviembre de 2007.

(MESA y GISBERT, 1970)

José de MESA y Teresa GISBERT, "Una pintora española del siglo XVII: Josefa Sánchez", *Archivo Español de Arte*, nº 169 (1970), pp. 93-95.

(MIRAVALLS, 1997)

Luis MIRAVALLS, "Los "Arma Christi" en los crucifijos populares", *Revista de Folklore*, nº 204 (1997), pp. 197-200.

- (MONTES BARDO, 2001)
Joaquín MONTES BARDO, *Arte y espiritualidad franciscana en la Nueva España. Siglo XVI*, Jaén, 2001.
- (MORÁN BARDÓN, 1922)
César MORÁN BARDÓN, *Epigrafía salmantina*, Salamanca, Imprenta Calatrava, 1922.
- (MORENO PRIETO, 2003)
Ángel José MORENO PRIETO, Ficha del catálogo de la exposición *Tiempo de Pasión: Semana Santa de Zamora y su provincia: Museo de la ciudad de Madrid: 25-III/6-IV-2003*, Zamora, 2003, pp. 121-122.
- (MORENO PRIETO, 2005)
id., "El legado cofrade", en *La Opinión-El Correo de Zamora*, 20-III-2005 (Sup. pp. XII-XIII). [Tít. orig.: "Reliquias y relicarios en el patrimonio de nuestras cofradías"].
- (MUÑOZ MIÑAMBRES, 1983)
José MUÑOZ MIÑAMBRES, *Benavente y tierra de campos*, Benavente 1983.
- (Museo Etnográfico, 2004)
Museo Etnográfico Castilla y León. Zamora, Madrid, 2004.
- (NAVARRO TALEGÓN, 1980)
José NAVARRO TALEGÓN, *Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz*, Zamora, 1980.
- (NAVARRO TALEGÓN, 1985)
id., *Plateros zamoranos de los siglos XVI y XVII*, Zamora, 1985.
- (NAVARRO TALEGÓN, 1993)
id., "Semana Santa en Toro", en *La Semana Santa en Castilla y León*, coord. de Miguel Ángel Mateos, Valladolid, 1993, p. 185.
- (NIETO GONZÁLEZ, 1981)
José Ramón NIETO GONZÁLEZ, "Datos para la historia de la platería zamorana", *Studia Zamorensia*, 2 (1981), pp. 155-185.
- (NIETO GONZÁLEZ, 1982)
id., *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Zamora*, Madrid, 1982.
- (ORTIZ JUÁREZ, 1980)
Dionisio ORTIZ JUÁREZ, *Punzones de platería cordobesa*, Córdoba, 1980.
- (Pequeñas Imágenes de la Pasión, 1997)
Catálogo de la exposición *Pequeñas Imágenes de la Pasión*, Zamora, 1997.
- (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1992)
Manuel PÉREZ HERNÁNDEZ, "Marcas de platería zamorana", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo"* nº 9 (1992), pp. 193-207.
- (PÉREZ HERNÁNDEZ, 1999)
id., *La platería de la ciudad de Zamora*, Zamora, 1999.
- (PÉREZ MARTÍN, 2004)
Sergio PÉREZ MARTÍN, *La platería religiosa en las iglesias de la ciudad de Toro. Siglos XVI-XVIII*, Memoria de investigación inédita, Universidad de Valladolid, 2004.
- (PÉREZ MARTÍN, 2006-2007)
id., "Nuevas aportaciones al estudio de la platería vallisoletana y su difusión en la ciudad de Toro", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXII-LXXIII (2006-2007), pp. 123-147.
- (Un proyecto frustrado, 1989)
"Un proyecto frustrado (El Concurso para la realización de un nuevo paso de la Santa Cena fue declarado desierto)", *Cruz Vera*, nº 1 (1989), pp. 19-21
- (RAMOS DE CASTRO, 1982)
Guadalupe RAMOS DE CASTRO, *La catedral de Zamora*, Zamora, 1982.

- (RÉAU, 1997)
Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, tom. 2/vol. 3, Barcelona, 1997.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1984)
José Ángel RIVERA DE LAS HERAS, "San Frontis extrapontem", *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo* (1984), pp. 99-128.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1987)
id., "Tipos populares de la Semana Santa de Zamora", *La Gobierna: Periódico de información municipal*, nº 39 (1987), p. 12.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1988)
id., "Semana Santa en Zamora: Antecedentes históricos de la Cofradía de Jesús del Vía Crucis", en *Actas del Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa, Zamora, 1987*, Zamora, 1988, pp. 429-454.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1989)
id., "La escultura de San Miguel Arcángel de la Cofradía de la Vera Cruz", *Cruz Vera*, nº 1 (1989), pp. 13-14.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1990)
id., Catálogo de la exposición *Fe y Arte en la Catedral de Zamora*, Zamora, 1990, p. 35.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1993a)
id., "Tabla de la Cruz de Carne" en *Civitas. MC Aniversario de la Ciudad de Zamora*, Zamora 1993, pp. 194-195.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1993b)
id., Ficha nº 6 del catálogo de la exposición *Corpus Christi. VII siglos de culto eucarístico en la Catedral de Zamora*, Zamora, 1993, p. 15.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1996)
id., "En torno al escultor Miguel Torija", *Barandales. Revista Oficial de la Junta Pro Semana Santa de Zamora*, nº 7 (1996), pp. 21-23.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1997)
id., Programa de la exposición *Grabados navideños en la Biblioteca Diocesana de Zamora*, Zamora, 1997.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1998)
id., *En torno al escultor Gil de Ronza*, Zamora, 1998.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1999a)
id., Ficha nº 42 del catálogo de la exposición *El apóstol Santiago en el arte zamorano*, Zamora, 1999, pp. 102-105.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1999b)
id., Ficha nº 2 del catálogo de la exposición *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 264-267.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 1999c)
id., "El esplendor de la liturgia", en *La Platería en la época de los Austrias Mayores en Castilla y León*, Valladolid, 1999, pp. 19-55.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 2001)
id., Ficha nº 4 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Remembranza*, Zamora, 2001, pp. 207-208.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 2002a)
id., Ficha del catálogo de la exposición *Santos. Reliquias. Relicarios. Exposición conmemorativa del MC Aniversario de la diócesis de Zamora*. Zamora 2002, p. 44.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 2002b)
id., "Cruz de Carne", ficha del catálogo de la exposición *Santos. Reliquias. Relicarios. Exposición conmemorativa del MC Aniversario de la diócesis de Zamora*, Zamora, 2002, pp. 42-43.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 2003a)
id., "Jesús y Judas de la Pasión", ficha del catálogo de la exposición en *Tiempo de Pasión: Semana Santa de Zamora y su provincia: Museo de la ciudad de Madrid: 25-III/6-IV-2003*, Zamora, 2003.

- (RIVERA DE LAS HERAS, 2003b)
id., Programa de la exposición *Grabados pascuales en la Biblioteca Diocesana de Zamora*, Zamora, 2003.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 2005)
id., Ficha nº 27 del catálogo de la exposición *Misterium Natalis*, Zamora, 2005, pp. 58-59.
- (RIVERA DE LAS HERAS, 2006)
id., Ficha nº 193 del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. Kyrios*, Ciudad Rodrigo, 2006, pp. 410-413.
- (RIVERA LOZANO, 1982)
Manuel RIVERA LOZANO, *Fermoselle*, Zamora, 1982.
- (RODRÍGUEZ IGLESIAS, 2001)
Juan Manuel RODRÍGUEZ IGLESIAS, "Los viriatos", ficha del catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. RemembranZa*, Zamora, 2001, Salamanca, 2001, pp. 408-410.
- (RODRÍGUEZ MATEOS, 2003)
Joaquín RODRÍGUEZ MATEOS, "La disciplina pública como fenómeno penitencial barroco", en *La Religiosidad Popular. II. Vida y muerte: la imaginación popular*, coord. de Carlos Álvarez Santaló, María Jesús Buxó i Rey y Salvador Rodríguez Becerra, Barcelona, 2003, pp. 528-539.
- (ROJAS, 1611)
Agustín de ROJAS VILLANDRANDO, *El Buen Repúblico*, Salamanca, 1611.
- (SAMANIEGO HIDALGO, 1987)
Santiago SAMANIEGO HIDALGO, *La platería religiosa en Fuentesauco y comarca*, Zamora, 1987.
- (SAMANIEGO HIDALGO, 1997)
id., Fichas nº 3 y 4 del catálogo de la exposición *Pequeñas imágenes de la Pasión*, Zamora, 1997, pp. 14-15 y 68-69.
- (SAMANIEGO HIDALGO, 2003)
id., "Nazareno de San Pedro (Villalpando)" [en realidad "Túnica de la Cofradía de Jesús Nazareno de Fuentesauco"], en *Tiempo de Pasión: Semana Santa de Zamora y su provincia: Museo de la ciudad de Madrid: 25-III/6-IV-2003*, Zamora, 2003, pp. 67 y ss.
- (SÁNCHEZ HERRERO, 1988)
José SÁNCHEZ HERRERO, "Las cofradías de Semana Santa durante la modernidad. Siglos xv al xviii", en *Actas del Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 1987, Zamora, 1988, pp. 27-68.
- (SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, 1997)
Rafael SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, *El arte de la platería en Málaga (1550-1800)*, Málaga, 1997.
- (SÁNCHEZ-LAFUENTE GEMAR, 2007)
id., Catálogo de la exposición *El Fulgor de la Plata*, Córdoba, 2007.
- (*Solana en las colecciones Mapfre*, 2005)
Solana en las colecciones Mapfre, Madrid, 2005.
- (Tipos populares, 1987)
"Tipos populares de la Semana Santa de Zamora", *La Gobierna: Periódico de información municipal*, nº 39 (1987), p. 12.
- (VALDERAS ALONSO, 1991)
Alejandro VALDERAS ALONSO, *Los pendones leoneses. Pasado y presente*, León, 1991.
- (VANDERMEERSCH, 2004)
Patrick VANDERMEERSCH, *Carne de Pasión*, Madrid, 2004.
- (VASALLO TORANZO, 2003)
Luis VASALLO TORANZO, "Arquitectura y patrimonio del Convento de la Concepción Francisca de Zamora" en *389 años del Convento de la Concepción*, Zamora, 2003, pp. 126-141.
- (VENTURA CRESPO Y FERRERO FERRERO, 2001)
Concha VENTURA CRESPO y Florián FERRERO FERRERO, *Leyendas zamoranas*, Zamora, 2001.

“Pues, como este bienaventurado siervo de Dios fuese a predicar en Galizia, donde ay mucha falta de predicadores, que él nunca yva sino do no avía otros, finalmente que, yendo en su machuelo a predicar, derribolo de tal manera que no pudo tornar al monesterio, sino a un lugar que estava cercano donde, en casa de un labrador, murió. Y una donzella que lo servía conoció su sanctidad y dio a su padre las señas d’ella. Pues, él muerto, hizieron una cruz donde cayó, y en la fiesta de la cruz aparecieron sobre ella tres candelas ardiendo. Y llevaron el cuerpo a enterrar a Pontevedra, donde haze tantos milagros que tienen d’ellos hecho un libro. Yendo yo a visitar su sancto sepulcro, hallelo cubierto de enfermos que esperavan sanidad, y vi ser tanta la devoción de aquel lugar que, muerto, predicava Navarrete con más eficacia que bivo. Y dezían los vezinos que Dios avía ordenado que tuviessen allí los huesos de Navarrete porque él amava mucho a Pontevedra y Pontevedra lo ama mucho a él, y este recíproco amor dezían que siempre durava, porque ellos le tenían siempre gran devoción y él, aun muerto, no cesava de hazerles beneficios curándoles sus enfermos”.

(Francisco DE OSUNA, *Quinta parte del Abecedario espiritual*, ed. de Mariano Quirós García, Madrid, 2002 (1540), cap. CVII)

“En el párrapho once dice nuestra sagrada regla que los religiosos y religiosas ayunen dende la cruz de setiembre cuatro días en la semana, conviene a saber, lunes, miércoles, viernes y sábado, hasta la Paschua de Resurrección, si no fuere que acaso cayere en alguno de estos días alguna gran fiesta. Advirtiendome que el adviento de Cristo y dende la quincuagésima y los demás días que acostumbra la Iglesia a celebrar, se han de ayunar con el rigor que se ayuna la cuaresma, que es en la comida cuadragesimal, con abstinencia de güevos y cosas de leche. De estos ayunos saca los domingos. Y advierte a los prelados que, con necesidad, pueden a algún súbdito relajarle el ayuno y, si tuviere fuerzas, aumentarlo”.

(San Juan Bautista de la Concepción (Juan GARCÍA GÓMEZ), *La regla de la orden de la Santísima Trinidad*, ed. de Juan Pujana, Madrid, 1999 (ca. 1606), p. 69)



“El cortesano siente que le detienen suavemente por la manga del paletó y oye una voz dulce, una voz de niña: ¿Caballero, un cuartito para la Cruz de Mayo? Vuelve la cara y... el altar no ha desaparecido, pero a los paños negros sustituyen telas vistosas de mil colores, dijes y guirnaldas de verdura. La cruz está allí, pero sus descarnados brazos se han vestido de flores y alrededor de la mesa, rodeada de macetas y cubierta de paños blancos y encajes, forman corro un grupo de muchachas bonitas. La manecilla del reloj ha dado dos vueltas en el horario y el pueblo de Madrid, de la noche a la mañana, ha hecho, siguiendo sus invariables costumbres, aquella rápida transición. La cruz de mayo es en la corte una contribución que no nos atrevemos a llamar voluntaria; con tal imperio la exigen sus lindas comisionadas de apremio. A las más pequeñas cobradoras se las suele dar dos cuartos y un beso; a las mayores se las da los dos cuartos solos, aunque no siempre por falta de ganas de darles las dos cosas juntas”.

(Gustavo Adolfo BÉCQUER, *Artículos y escritos diversos*, ed. de Fernando Iglesias Figueroa, Madrid, 1923 (1870), pp. 126-127).

S
P
E
S
O CRUX AVE
N
I
C
A

Este libro se terminó en la Ciudad de Zamora el Lunes 14 de septiembre de 2009,
festividad de la Exaltación de la Santa Cruz.



**Junta de
Castilla y León**

Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León



**Museo
Etnográfico**
Castilla y León

10 años



**FUNDACION
CAJA RURAL
DE ZAMORA**



Caja España