

## CRUCES PROCESIONALES EN LA RIOJA: ASPECTOS TIPOLOGICOS, SIGLOS XIII AL XVI

Begoña ARRUE UGARTE\*

### RESUMEN

*El estudio se centra en la evolución de la cruz procesional gótica en La Rioja, desde el siglo XIII al siglo XVI, a partir de las piezas conservadas en la región. En primer lugar se analiza brevemente la situación histórica y artística del período de estudio, así como los antecedentes románicos (cruz de plata de Mansilla de la Sierra, 1109) y las fuentes historiográficas.*

*Los ejemplos riojanos ofrecen seis modelos diferenciados de cruz procesional en los que se pueden distinguir otras seis variantes formales. La evolución partiría de la cruz griega patada anicónica del siglo XII, pasando por la cruz latina flordelisada con iconografía fundida o cincelada, cabujones y esmaltes de los siglos XIII y XIV, perviviendo en el siglo XV, hasta llegar a la cruz de brazos cilíndricos, simbolizando el concepto de árbol de la vida, con brazos nudosos o no, que se inicia en el siglo XV y se desarrolla en el siglo XVI.*

*Se analizan cada una de las tipologías, tanto en los aspectos formales como en los técnicos e iconográficos, primero individualmente y luego en relación con el resto, mostrando los paralelismos con piezas de otros centros de platería peninsulares.*

*Existen más de veinticinco cruces procesionales de este período localizadas en distintos puntos de La Rioja y todas reciben una atención particular en este trabajo.*

*The work is centred on the evolution of the Gothic processional cross in La Rioja from the XIIIth. century until the XVIth. starting from the preserved pieces of the region.*

*First of all, we analyze concisely the historical and artistic situation of that period as well as the Romanic preceding pieces (silver cross of Mansilla de la Sierra, 1109) and the historiographical sources. The examples of processional crosses in La Rioja offer six different models in which we can distinguish another six formal variations.*

*The evolution would start with the greek cross, widened, without imagery, of the XIIth. century, going through the lys-flowered latin cross with melted or chiselled iconography, stones and enamelworks of the XIIIth. and XIVth. centuries, lasting out during the XVth. century, until we reach the cross with cylindrical arms. This one symbolizes the concept of lifetree knothy armed or not which appears in the XVth. century and develops itself in the XVI th. century. Each one of the types is analyzed, as much in the formal aspects as in the technical and iconographical ones. We have considered them first individually, then in relation with the others and in the third place showing their parallelism with the peninsular silversmith's.*

*There are more than twenty-five preserved examples placed on different locations in La Rioja and we have carried out the particular survey of all of them.*

\* Colegio Universitario de La Rioja.

Entre los objetos que constituyen el ajuar litúrgico de la iglesia, la cruz procesional será uno de los más relevantes, y dado el fin al que se destina, a la hora de exhibición pública en procesiones religiosas, se buscará para ella el mayor realce y ostentación, a través de los mejores materiales y la más exquisita ornamentación. El gusto por una tipología u otra, presencia iconográfica, adorno, etc., cambiará con las distintas etapas históricas, pero no la necesidad, propia al culto litúrgico, de su existencia en una iglesia parroquial. Por ello, cuando nos introducimos en los objetos de culto a través de la historia, la cruz procesional será una tipología abundante a partir de la cual se puede establecer con mayor precisión la evolución y desarrollo de los bienes de orfebrería de una parroquia, del conjunto de la diócesis a la que pertenece y la región geográfica en que se asienta.

El capítulo de cruces procesionales en La Rioja puede ser considerado como uno de los más importantes, no sólo debido al número de piezas conservadas (no abundante pero sí significativo), sino también por ser quizá la obra mejor documentada. De ella tenemos importantes testimonios en las escrituras notariales frente a otro tipo de piezas de menor envergadura, aunque no importancia, cuyo contrato se realizaba con menor formalidad. La cruz procesional, con su riqueza y suntuosidad, se convertía en el símbolo de la parroquia que había costeado su ejecución y que la diferenciaba del resto. En general, las más antiguas se han conservado en pueblos y aldeas de la región, a veces muy distanciados de sus centros principales, que en un momento dado no tuvieron los medios suficientes para poder pagar una nueva cruz de acuerdo a los cambios de gusto estético sucesivos. Es fácil constatar en parroquias económicamente fuertes, cómo han ido sustituyendo su cruz procesional a través de los siglos, siendo más frecuente encontrar en la actualidad en ellas una cruz del siglo XVIII que una de mayor antigüedad; en algunos casos, conservan una cruz antigua a la que no se da utilidad. Este hecho que por conocido puede parecer superfluo, creemos necesario mencionarlo porque de algún modo nos está hablando del espíritu que en torno a este tipo de piezas ha existido y aún existe en más de una parroquia o en lo que pueda llamarse su patrimonio artístico, y que en gran parte de los casos ha sido el móvil principal del destino o devenir de las piezas de culto. La confección de la cruz «mayor» movilizó la economía de la iglesia a veces llegando a comprometerla en gran medida, hipotecándola incluso con los frutos y rentas que pudiese obtener durante años, teniendo en ocasiones que recurrir a los donativos de particulares para costearla, o bien, como es el caso de Cellorigo, se verá obligada a desistir de su ejecución. También es cierto que la cruz, así como otros objetos de plata sirvieron, mediante su empeño, para costear otras obras de la iglesia, fundamentalmente de carácter arquitectónico (iglesia de Santiago en Calahorra).

En el espacio de tiempo que transcurre desde el siglo XIII hasta el primer tercio del siglo XVI, escenario de cambios diferentes, se puede establecer, partiendo de los ejemplares conocidos, una línea de evolución tipológica, nunca definitiva, que ponga de relieve el panorama global en el que se desenvuelve la platería riojana medieval y, en especial, la situación que se produce en la transición del gusto gótico al renacentista, en el caso concreto de la cruz procesional.

En líneas generales, el período anterior que abarca del siglo XI al XIII, y que corresponde al esplendor del románico y asentamiento del gótico en la región, se caracterizará en el campo de las artes suntuarias por la escasez de piezas conservadas, pero éstas serán aportaciones de significado interés, no suficientemente destacado, al arte medieval español. Recordar solamente los marfiles del arca de San Millán (h. 1067) y del arca de San Felices (h. 1090-1094), y la cruz de plata de

Mansilla de la Sierra (1109)<sup>1</sup>. Importante será también la presencia documental de algunos artistas, como los orfebres Marguani (1052-1054, 1056 y 1062) y Almanius (1052), artífice del frontal de oro, aljófár y esmaltes de Nájera<sup>2</sup>.

A partir del primer tercio del siglo XIII, la inestabilidad social y política de Castilla se refleja en las manifestaciones artísticas riojanas en la falta de medios, no sólo económicos sino creativos, manteniendo lo tradicional y conocido frente a impulsos novedosos, y desarrollando un trabajo rudo y severo, acorde con los tiempos. A ellos pertenecen, en gran parte, las cruces procesionales que ahora presento, conjunto al que hay que unir excepciones tan interesantes en las artes decorativas como los esmaltes del arca de las reliquias de San Formerio de Bañares.

A finales del siglo XV se comienzan a sentir aires de renovación; junto a un camino abierto a la estabilidad, lo cortesano e internacional deja sitio a lo flamenco para, a partir de 1530, conseguir dar el paso definitivo a la opción «renacentista». Este hecho que suele ser fechado hacia 1520, comienzo de una platería que formalmente podríamos llamar renaciente, se documenta perfectamente en La Rioja con el ligero retraso de tan sólo unos años. Durante el primer tercio del siglo XVI se comprueba la necesidad de reparar las cruces góticas anteriores (Calahorra, Alfaro).

1. Ver. J.G. MOYA VALGAÑÓN: *El arte en La Rioja, I. La Edad Media*, Logroño, 1982 (Obra fundamental y única hasta el momento que nos ofrece una visión global del arte riojano en la Edad Media, con una abundante y provechosa bibliografía. Ver también del mismo autor: «Historia del arte riojano: Estado de la cuestión, fuentes y bibliografía» en *Actas del I Coloquio sobre Historia de La Rioja (Logroño, 1982). Cuad. de Invest. H.<sup>a</sup>, t. X*, 2. Logroño, Colegio Universitario de La Rioja, 1984; pp. 7-43.

Agradezco aquí una vez más al Dr. José Gabriel Moya las noticias múltiples comentarios y fotografías de orfebrería medieval riojana que me han servido de gran ayuda para este y otros muchos trabajos.

2. El artífice MARGUANI ha sido documentado por L. SERRANO en *Cartulario de San Millán de la Cogolla*, Madrid, 1930, núm. 176; I. RODRIGUEZ DE LAMA: *Colección Diplomática medieval de La Rioja. II*. Logroño, 1976, núm. 14 y A. UBIETO: *Cartulario de San Millán de la Cogolla (759-1076)*. Valencia, 1976, núm. 296.

ALMANIO lo cita Fray Antonio de YEPES: *Crónica General de la Orden de San Benito* (1610). Madrid, B.A.E., 1959-1960, t. III, pág. 87 («La una es un frontal grande del altar de Nuestra Señora, cuajado de planchas de oro de martillo, y en él mucha imaginería de bultos de oro, que estaba guarnecido con 14 piedras preciosas, 24 granos muy grandes de aljófár y 23 esmaltes grandes». Realizado por los reyes D. García y D.<sup>a</sup> Estefanía, y acabado por su hijo D. Sancho y la reina D.<sup>a</sup> Blanca, el artífice fue para Yepes sin lugar a dudas Almanio, nombre que figura en la inscripción que llevaba el frontal en una orla y que él transcribe («... sub honore Mariae scilicet Almanis decus artificis venerandi»).

La noticia de Almanio fue recogida posteriormente por el padre José de MORET: *Anales del Reino de Navarra*. Tolosa, 1890, t. II, pág. 308, y siguiéndole, Pedro MADRAZO: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. III, Navarra y Logroño*. Barcelona, 1886, pág. 623, donde cita el frontal de Almanio, recordando el de San Miguel in Excelsis de Aralar y opinando que pudo ser obra de la orfebrería alemana del siglo XI (esta opinión la desecha Pedro GONZALEZ Y GONZALEZ con estas curiosas palabras como argumento: «sólo el Sr. Madrazo ha caído en la cuenta de que la palabra *Almanio* da la clave de la patria del artista: claro está, que si intercalamos la vocal *e* después de la *l* y suprimimos las letras finales *io*, resulta clarito el nombre o adjetivo *Alemán*. ¡Donoso modo de discurrir! ¡Hasta qué extremos conduce el ideal europeizador del que no tiene arraigado en el fondo de su meollo el ideal de un fecundo españolismo...» (en *Itinerario artístico riojano. Plateros riojanos*. Manuscrito (Biblioteca del Instituto de Estudios Riojanos, Logroño) y *Catálogo de los libros en que se describen los Templos, Monumentos y joyas artísticas del Obispado de Calahorra y la Calzada*. Logroño, 1915). Al margen del localismo de comienzos de siglo, el origen germánico de Almanio y el islámico de Marguani parece evidente (J.M. MOYA VALGAÑÓN: *El arte...*, op. cit. pp. 26 y 27).

La misma noticia transmite Constantino GARRAN en *Santa María la Real de Nájera. Memoria histórico descriptiva*. Logroño, 1892, pág. 13.

Por ejemplo, la iglesia de San Miguel Arcángel de Alfaro adereza su cruz parroquial hacia 1509 pero ya en 1524 se tienen datos de realizar una nueva. Quizá fue ésta una de las primeras cruces que se labraron «al romano» en la región. El apogeo de contratos de nuevas cruces se constata desde fines de la década de los treinta (Hervías, Logroño, Jubera, Valtrujal, Hornillos, etc.) y continuará hasta la de los sesenta (Castañares, Cellorigo, Foncea, Hormilla, etc.), disminuye progresivamente hacia finales del siglo y resucita de nuevo en el primer cuarto del siglo XVII aproximadamente, produciéndose un nuevo capítulo de renovación tipológica y ornamental<sup>3</sup>.

Es evidente que mientras que se está gestando la innovación renacentista, las piezas no olvidan repentinamente la base estructural y arquitectónica de las góticas del período anterior, reminiscencias que progresivamente serán desplazadas por la entrada, en su primera fase, de motivos ornamentales específicamente renacentes. Sin embargo, el éxito de algunas tipologías medievales, como la cruz de gajos o de nudos, hará que se continúen confeccionando cruces con estos modelos hasta mediados del siglo XVI.

Volviendo a los últimos años del siglo XV, el sentimiento de que se está originando un movimiento dirigido a formalizar y regular el trabajo de la platería en La Rioja, ya certificado por la promulgación de leyes reales con anterioridad, se refleja en la presencia de plateros en el centro de Logroño (1487) para los que el Consejo Real, el 15 de febrero de 1489, firmaba la exención de alcábalas en la plata y oro que labrasen (sólo en el material, no en las ganancias del trabajo)<sup>4</sup>. También en Santo Domingo de la Calzada trabajaban Sancho de Salcedo (1495-1511) y Carrillo (1511)<sup>5</sup>. Desde 1547 en Logroño, y desde 1541 en Santo Domingo de la Calzada, los dos centros de producción más importantes de la región, sabemos que el trabajo se desarrollaba bajo el control, al menos, del fiel contraste. Debemos intuir el ejercicio de este cargo con anterioridad, dado que el primer ejemplo conocido de pieza marcada en La Rioja, la cruz de Montalbo en Cameros, nos lleva a fines del siglo XV. Esta situación es general en la Corona de Castilla donde el marcaje no aparece hasta la segunda mitad del siglo XV, frente a las producciones de los talleres de la Corona de Aragón, en situación política diferente, con marcas desde el siglo XIV<sup>6</sup>.

Dada la inexistencia de más noticias manuscritas, el documento por excelencia, será la propia obra conservada. Desde el período románico y hasta el siglo XVI, los ejemplos riojanos nos ofrecerán hasta seis modelos de cruz procesional, algunos de ellos muy diferenciados entre sí, y otros con variantes formales poco relevantes

3. B. ARRUE UGARTE: *Orfebrería riojana, 1500-1665*. Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 1984 (edición en preparación).

4. *Registro General del Sello. Archivo de Simancas*, vol. V. Valladolid, 1958; en Burgos, 9 de octubre de 1487, fol. 141 (núm. 1433, pág. 209) y vol. II, Valladolid, 1961; en Sevilla, 9 de abril de 1490, fol. 65 (núm. 1280, pág. 181).

En 1493 existía un Pedro «platero» que vivía en la calle Caballería de Logroño (en E. SAENZ RIPA: *Colección Diplomática de las Colegiatas de Albelda y Logroño*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1983, t. II (siglo XV), doc. 360).

5. B. ARRUE UGARTE: op. cit., docs. 212 y 213, y J.G. MOYA VALGAÑÓN: *Documentos para la historia del arte del archivo catedral de Santo Domingo de la Calzada, 1443-1563*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1986; doc. 14, pp. 25-26.

6. J.M. CRUZ VALDOVINOS: «Platería» en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Antonio Bonet Correa (coordinador). Madrid, Cátedra, 1982. Ver también entre otras obras la de N. de DALMASES y D. GIRALT-MIRACLE: *Plateros y joyeros de Cataluña*. Barcelona, Destino, 1985; pp. 26-32 y N. de DALMASES: *L'Orfebrería*. Barcelona, Dopesa, 1979.

(seis variaciones). De la cruz griega patada anicónica del siglo XII, pasando por la cruz latina flordelisada con iconografía cincelada o fundida, cabujones y esmaltes de los siglos XIII y XIV, perviviendo en el XV, a la cruz de brazos cilíndricos, simbolizando el concepto de árbol de la vida, con brazos nudosos o no, que se inicia en el XV y se desarrolla en el XVI. Lamentablemente no se conservan los pies y manzanas de estas cruces riojanas hasta el siglo XVI, por lo que no podemos estudiar la evolución de los tipos utilizados.

Junto a estas diferencias tipológicas existirán también preferencias por materiales y técnicas determinadas. Si el antecedente románico –como el de Mansilla de la Sierra– se labró en plata, los ejemplos posteriores hasta fines del siglo XV utilizaron el bronce o el cobre, preferentemente dorado, aunque en algún caso plateado (Ventosa). El motivo de la pobreza del material, parece tener explicación en la situación económica en la que se vive, que no permite grandes alardes, pero no debe ser generalizada como causa determinante, ya que no siempre es coincidente y más cuando nos movemos en el terreno de los objetos o producciones artísticas dirigidas al culto divino y su exaltación, pues a épocas de debilidad y pobreza social han correspondido respuestas de florecimiento del arte religioso, utilizado como medio para equilibrar el estado de adversidad a través de un fortalecimiento espiritual.

Las técnicas principales utilizadas serán el cincelado y el fundido que se complementa con el engastado de piedras (cabujones) (ss. XIII-XIV), el esmalte translúcido (ss. XIV-XV), el burilado y el dorado o plateado de la obra. A fines del siglo XV se hará uso del repujado bajo un concepto diferente de exaltación ornamental de la pieza.

### **1. ANTECEDENTES: La cruz de oro de Nájera (s. XI) y la cruz de plata de Mansilla de la Sierra (s. XII).**

En primer lugar, es importante que La Rioja cuente con un ejemplar singular de comienzos del siglo XII. La *cruz de Mansilla de la Sierra*, fechada por inscripción en 1109, constituye un precedente significativo de lo que será la cruz procesional que veremos en el siglo XIII. Su tipología, cruz griega patada con disco central, recoge la herencia de épocas anteriores en un extenso recorrido que podría remontarse al siglo VI. De ella, encontramos manifestaciones en el arte bizantino, carolingio o en nuestro prerrománico, resumiendo finalmente las tradiciones vigentes en el siglo XI. (Fig. 1).

Paralelismos técnicos (cincelado, nielado y dorado) se encuentran en ejemplos españoles: arca de las reliquias de San Isidoro de León (h. 1063), arca santa de la catedral de Oviedo (1075), ara del monasterio de Celanova (comienzos del s. XII). Entre los paralelos tipológicos cabe destacar la Cruz de los Angeles de la Catedral de Oviedo (808), la cruz de Peñalba en León (940) y, ya en el siglo XI, el ejemplo más cercano, en marfil, de los brazos de una cruz perteneciente al monasterio de San Millán de la Cogolla (conservados dos en el Museo del Louvre y uno en el Museo Arqueológico Nacional). También tendrá correspondencias tipológicas en la representación de una de las placas de marfil del arca de San Millán (Museo Bargello de Florencia), así como en la miniatura de los «Beatos», incluido su pie en forma de caña con tres nudos.

No vamos a detenernos en el estudio de esta cruz que de forma pormenorizada realizó en su día Rafael Puertas Tricas<sup>7</sup>, pero sí destacar dos facetas importantes: iconografía y decoración. En cuanto a la primera, señalar la representación de los símbolos de los evangelistas, el «Tetramorfos», en los extremos de los brazos del anverso, que vuelven la cabeza o convergen en el centro de la cruz; esta representación no es precisamente novedosa sino producto de una tradición iconográfica anterior, pero, por este mismo motivo, significará el enlace con obras posteriores. Asimismo, es destacable el hecho de carecer de imagen del Crucificado, perteneciendo, por tanto, al tipo anicónico, que no vamos a encontrar, al menos en las cruces riojanas, en siglos posteriores. Sí en cambio, se utilizará la iconografía del Tetramorfos teniendo como centro a Cristo.

Por lo que respecta a los motivos decorativos, se prefiere la ornamentación vegetal de elementos entrelazados en un esquema compositivo de gran calidad que tiene paralelos en la producción islámica y en la miniatura mozárabe. El motivo del tallo ondulante que enroscándose sobre sí mismo o bifurcándose remata en distintos tipos de hojas, será también recordado en la ornamentación de los brazos de muchas cruces góticas.

No hay que olvidar la existencia anterior en La Rioja de piezas de eboraria y orfebrería, sobre todo estas últimas<sup>8</sup> y entre ellas la cruz relicario de San Esteban, de oro y piedras preciosas, en Nájera, cuya existencia se documenta en 1052 y de tipología comparable, al decir de Jovellanos que la vio, a la cruz de la Victoria de la Catedral de Oviedo (908)<sup>9</sup>. Si así era, la orfebrería gótica riojana contaba con dos

7. «La cruz de Mansilla de la Sierra». *Berceo*, 85 (1973); pp. 283-307. Dada a conocer en la *Exposición de Arte retrospectivo* (1921). Burgos, 1926; pág. 71, lám. XXXII, 113.

8. Además de las mencionadas, las crónicas nos ofrecen otras noticias de piezas de orfebrería del siglo XI hoy desaparecidas. Así Prudencio de SANDOVAL habla de otras reliquias y alhajas del Monasterio de San Millán de la Cogolla: arca de plata de San Millán, San Citonato Abad, Gerocio y Sofronio; San Felices y Santa Potamia; imagen de Nuestra Señora de «vulto de chapa de oro y piedras, de vna vara de alto»; «braço de plata y piedras preciosas» de San Benito; «otro braço de plata grande, guarnecido con muchas piedras preciosas» de San Jorge; «relicario grande de plata y flores muy bien labrado» con diversas reliquias; «vna pirámide de plata sobredorada»; «vna cruz de plata sobredorada y en ella un buen pedaço del Lignum Crucis»; «otro relicario de plata grande» de reliquias diversas (*Primera parte de las fundaciones de los Monesterios (sic) del Glorioso padre San Benito, que los Reyes de España fundaron y dotaron desde los tiempos del Santo hasta que los moros entraron... y de los Santos... que han florecido en estos Monasterios*. Madrid, Luis Sánchez, 1601; cap. XXI, fol. 40v.-41v.).

Yepes cita también otro frontal de Santa María la Real de Nájera: «guarnecido de oro de martillo, con figuras de la Visitación y Anunciación, relevadas de bulto, con muchas piedras de valor», donado por los reyes D. Sancho y D.<sup>a</sup> Blanca (op. cit. t. III, pp. 88-89).

9. Yepes cimienta la existencia de esta cruz, siguiendo al obispo de Pamplona; de oro, pedrería y joyas, con el pie de oro y piedras, entre ellas un afamado y milagroso carbúnculo en el pie que el rey Alfonso VII donó a Luis VII de Francia, conservándose en el Monasterio de San Dionisio de París. La cruz fue realizada en honor de San Esteban, engastándose en ella la reliquia de sus dientes, por D. Sancho Abarca y D.<sup>a</sup> Urraca (op. cit., t. III, pp. 88-89). Madrazo recoge la noticia y la ausencia del pie donde se supone que estaría la inscripción alusiva al artífice que labró la cruz, siendo opinión de Sandoval que se lo llevaron los castellanos al ocupar La Rioja a la muerte de Sancho el de Peñalén, y de Moret que fue después de la batalla de Nájera en la que ganó Pedro el Cruel a Enrique de Trastámara (op. cit. pág. 623, nota 2).

Jovellanos la describe: de madera cubierta de chapas de oro con guarniciones de filigrana y camafeos, entre ellos dos con inscripciones árabes, y piedras preciosas (rubies, zafiros, amatistas, esmeraldas «las más sin labrar y todas sin abrillantar») (*Obras III*. Madrid, B.A.E., 1956; LXXXV, pp.272-273; recogido por J. GARCIA PRADO: «Jovellanos en La Rioja», *Berceo*, 3 (1947); pp. 275-302. Jovellanos vio también una cruz gótica sin inscripción en el Monasterio de Santa María de la Estrella).

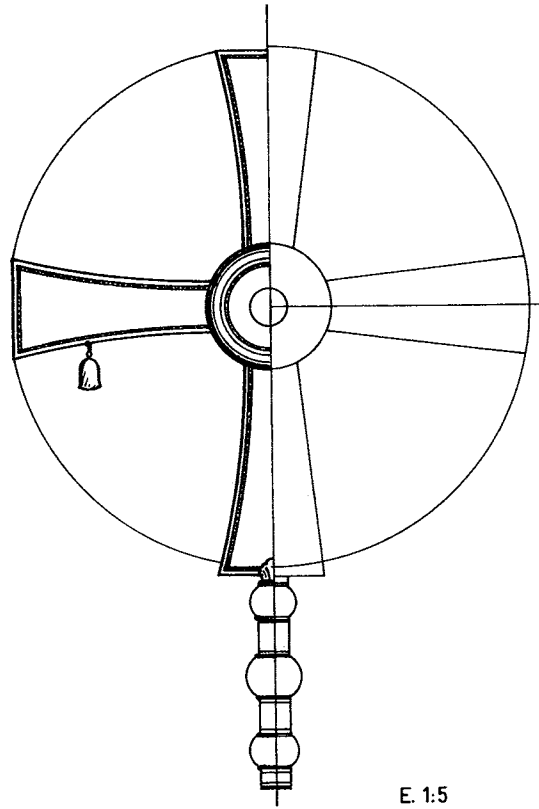
antecedentes tipológicos: la cruz de brazos rectos de remate florenzado y disco central, del siglo XI (Nájera) y la cruz griega patada de brazos ensanchados hacia los extremos, y disco central, de comienzos del siglo XII (Mansilla).

## **2. MODELO I, siglos XIII-XIV: cruces de Villanueva de Cameros, Pazuengos, Cirueña y Anguciana (Tipo A) y Herramélluri (Tipo B)**

El modelo más antiguo que encontramos en la provincia después del ya mencionado nos lleva al siglo XIII, muy cercano todavía a la tradición románica. La cruz alarga sus brazos haciéndolos rectos (y no patados), manteniendo a partir de ahora el tipo latino (y no griego). De igual modo, los remates serán de perfil flordelisado con expansiones ovales cercanas a ellos, que pueden llevar sobrepuestas placas de la misma forma o cuadrilobuladas. El crucero será cuadrado o circular, presentando en el anverso la imagen fundida del Crucificado y en el reverso el Padre Eterno entronizado. Cristo mantendrá la corona real del tipo románico aunque llevará ya tres clavos, paño de pureza hasta la altura de las rodillas, pie derecho sobre el izquierdo en aspa y ligera inclinación de la cabeza y brazos, perdiendo, en definitiva, la rigidez del románico. Otra imaginería suele fundirse en los extremos de los brazos como son las figuras del Tetramorfos. Estas se dispondrán en el reverso de la cruz y, acompañando al Crucificado en el anverso, las imágenes de la Virgen y San Juan (brazo horizontal), y Adán saliendo de la tumba y ángel turiferario o pelícano con sus polluelos (abajo y arriba, respectivamente, del brazo vertical). No obstante, esta iconografía del anverso no se conserva en los ejemplares riojanos, aunque existen vestigios de su presencia, y su constatación y permanencia, en cruces de un siglo después. La ornamentación de la cruz se complementa con cabujones en las expansiones de los brazos y leve decoración burilada en su superficie, de líneas o motivo vegetal de vástago ondulante. Ninguna de ellas conserva manzana o mango por lo que no se puede definir el tipo de modelo utilizado.

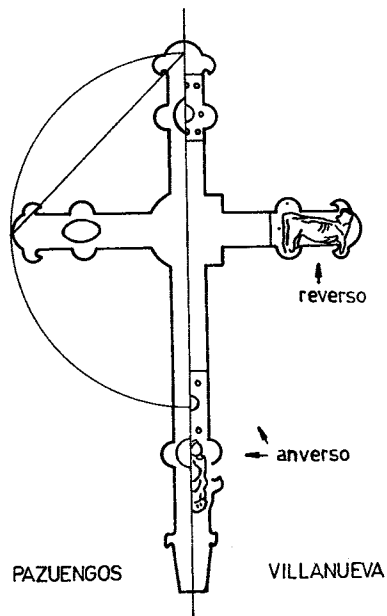
Pequeñas cruces de esmalte se conservan en Vadillos y Ribafrecha pero las que aquí nos interesan son la procesionales de Villanueva de Cameros, Pazuengos, Cirueña, Anguciana y Herramélluri. En ellas, dentro de un mismo modelo, se pueden distinguir dos tipos. El tipo A de la figura 2, al que corresponderán los cuatro primeros ejemplares, tiene por base las medidas de la cruz de Pazuengos, cuyo brazo menor mide 0,345 m. y el mayor, 0,555 m. (sólo se diferencia en 0,04 m. menos en cada brazo con la cruz de la ermita de los Nogales de Villanueva de Cameros). En él se recogen aspectos del anverso y reverso de estas cruces.

El alargamiento y la estrechez de los brazos (0,035 m.) provoca una sensación de gran distanciamiento proporcional entre estas cruces y el antecedente románico de Mansilla de la Sierra, sin embargo la largura total de los brazos de ésta no sobrepasa los 0,521 m., correspondiendo aproximadamente al largo del brazo mayor de aquéllas (siendo menor en una medida que oscila entre los 0,034 m. y los 0,069 m.). Es decir, la altura del árbol de la cruz no sufre una variación importante, fijándose en el medio metro con ligeras oscilaciones. El cambio es substancial en cuanto a la tipología adoptada y el material que se usa, sustituyendo la plata por el cobre y el bronce. El deficiente estado de conservación y la pérdida de los adornos sobrepuestos, piedras y esmaltes (?), no permite tampoco comparaciones precisas. No obstante existe un ejemplo en la parroquia de Cótar (Burgos), muy similar al de Villanueva de Cameros. Conserva la misma iconografía así como el adorno de



E. 1:5

**fig.1** MANSILLA DE LA SIERRA



E. 1:5

**fig.2:** Modelo I-A



cabujones (siendo ovalado el central de la burgalesa), pero parece tratarse de una obra de mejor y más cuidada ejecución<sup>10</sup>. También, siempre moviéndonos en el ámbito castellano, existen cruces con esta tipología en León (Museo Arqueológico)<sup>11</sup> y en Santo Domingo de Silos.

El tipo B (fig. 3) se define por la utilización de apliques cuadrilobulados con cabujones, cerca del remate de los brazos, en el anverso, el crucero circular y una preferencia por la iconografía incisa frente a la fundida de los ejemplos del tipo anterior. Los brazos mantienen la terminación flordelisada, no muy pronunciada, y la largura de la cruz disminuye ligeramente (0,10 m.) pero no la anchura de los brazos. El paralelo más cercano de la cruz riojana de Herramélluri se encuentra en la de la iglesia de San Pedro de Treviño, ambas de cobre<sup>12</sup>.

La cronología de estas cruces abarcaría desde el último tercio del siglo XIII, fecha a la que deben corresponder los ejemplos de Cirueña y Villanueva de Cameros, al siglo XIV, a lo largo del cual se podrían encuadrar todos los demás, intuyendo la mayor proximidad al siglo XV de la cruz de Herramélluri (tipo B), debido a la caligrafía de los motivos vegetales que la adornan.

– Ejemplos, Modelo I-A (fig. 2):

– La cruz de Villanueva de Cameros, perteneciente a la ermita de los Nogales (0,59 × 0,40 m.) es de bronce dorado y sigue el modelo comentado, con crucero cuadrado y liso. En el anverso conserva el Crucificado fundido, ejecutado con planos rectos, incisiones antómicas y líneas quebradas en el paño de pureza. En el remate de los pies, la imagen de San Juan refundida, mirando hacia arriba, y en lo alto del brazo vertical, parte de otro aplique no identificable. En las expansiones ovales de los brazos lleva apliques rectangulares con cabujones circulares (uno mayor central y cuatro menores enmarcándolo), en gran parte perdidos. El conjunto del reverso es más completo: apliques con los símbolos de los Evangelistas en cada uno de los extremos de los brazos y la imagen de Cristo Doctor en el crucero. La disposición del Tetramorfos es similar a la presentada en la cruz de Mansilla de la Sierra: león alado con la cabeza vuelta al crucero (San Marcos), a la izquierda; toro alado mirando también al centro de la cruz (San Lucas), a la derecha; arriba el águila (San Juan) y abajo, el ángel al que le falta la cabeza (San Mateo).

10. Catálogo de la Exposición burgalesa de 1921 (op. cit., pág. 107, lám. XXXIII, 159). Ver otro ejemplo comparable en la cruz de Albalate de Zorita (Guadalajara) en A. HERRERA CASADO: «Orfebrería antigua de Guadalajara (algunas notas para su estudio)». *Wad-Al-Hayara*, 4 (1977); pp. 7-98.

11. M. GOMEZ MORENO: *Catálogo Monumental de la Provincia de León* (1926), León, Nebrija, 1979 (facsimil); lám. 480; pp. 315-316.

12. M.J. PORTILLA y J. EGUÍA: *Catálogo monumental de la Diócesis de Vitoria II. Arcipresbiterios de Treviño-Albaina y Campezo*. Vitoria, 1968; pág. 216 (se cataloga como obra del siglo XVI).

Semejanzas generales con el modelo que comentamos existen en una cruz de cobre del Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, de Bilbao, pero así como el Crucificado recoge la herencia románica de los de las cruces de Pazuengos o Villanueva de Cameros, los brazos de la cruz se adornan con las expansiones ovales con tres engarces para cristales de roca (cuatro en la zona superior del brazo mayor, con apariencia de cuadrilóbulo) y no con apliques sobrepuestos, y los remates son en flor de lis muy acentuada, adscribiéndose al modelo II de las cruces riojanas de los siglos XIV-XV.

El fondo de los brazos está suavemente burilado con motivos vegetales en los remates, y una cenefa recorre el borde de los mismos, tratada con incisiones de líneas repetidas en zig-zag.

Las figuras son de labra tosca y el estado de la cruz es bastante deficiente, habiendo sufrido más de una reparación. Se encuadra perfectamente en el último tercio del siglo XIII (lám. 1 y 2).

– La *cruz de Pazuengos* se conserva en el Museo Diocesano de Calahorra y es de cobre (0,555 × 0,345 m.). Tiene el crucero circular y liso y conserva un Crucificado coronado de similares características formales que el de la cruz de Villanueva, aunque se puede apreciar un mayor detenimiento en la ejecución de la cabeza frente al resto del cuerpo, y una tendencia mayor a las formas redondeadas y líneas sinuosas, avance hacia un naturalismo más humano que el anterior no refleja. Presenta idéntica iconografía en el reverso, aunque no fundida sino incisa, al igual que la del anverso que en este caso figura a San Juan (derecha), María (izquierda), San Juan (arriba) y San Pedro (abajo). El resto de la superficie de los brazos se decora con el motivo vegetal del vástago ondulante. En las expansiones se abren óvalos actualmente vacíos que en su día llevaron piedras o apliques de esmalte, formando cuadrilóbulos.

Formalmente la cronología de esta cruz parece más avanzada que la anterior, quizá en la transición del siglo XIII al siglo XIV (lám. 3).

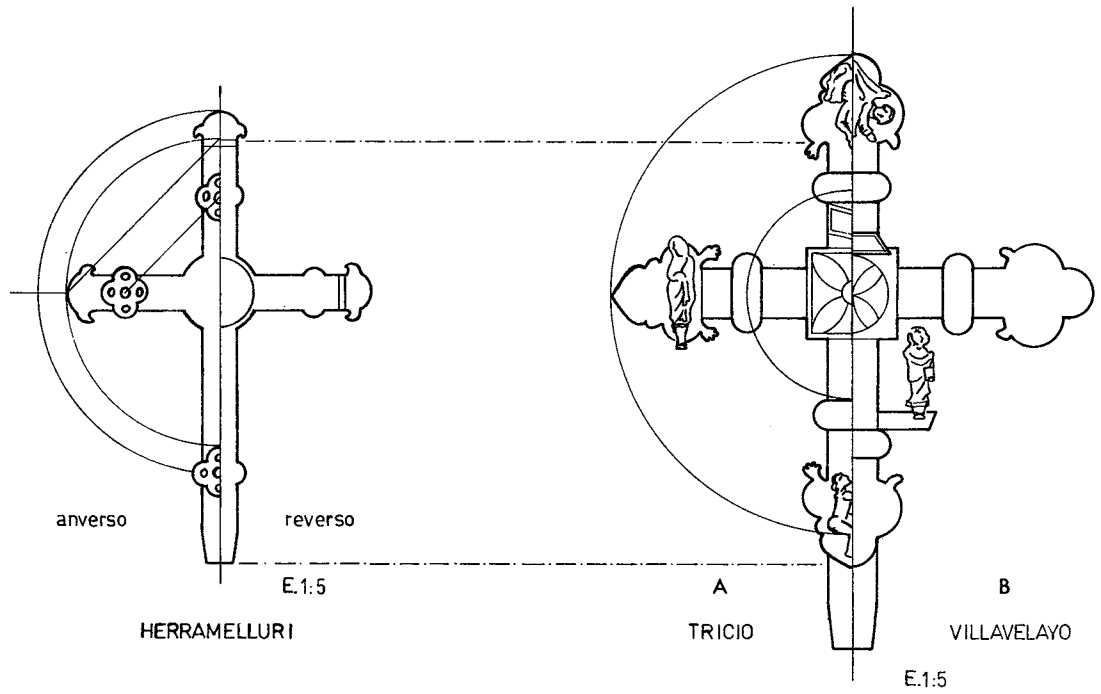
– La *cruz de Cirueña*, en bronce dorado, resume los caracteres de las dos anteriores. Lleva chapas cuadrilobuladas en las expansiones para cabujones de vidrio y asas para colgantes en el brazo horizontal. La iconografía es incisa, salvo la imagen del Crucificado fundida. Tiene grandes semejanzas en la representación de la imagen del Salvador, en el reverso, con la cruz de Herramélluri.

– La *cruz de la ermita de Oreca, en Anguciana* responde a la misma tipología (0,555 x 0,36 m.). Es de bronce y no conserva iconografía, sólo las expansiones cuadrilobuladas de los brazos. Parece distinguirse, entre la capa de cardenillo que la recubre, alguna incisión en la superficie del crucero, similar a las del ejemplo anterior. Su estado de conservación es muy deficiente, ya que se encuentra empotrada en el muro de ingreso a la ermita, sobre la pila de agua bendita<sup>13</sup> (lam. 4).

– *Ejemplos Modelo I-B (fig. 3):*

– La *cruz de la parroquia de Herramélluri* es de cobre dorado (0,475 × 0,315 m.), de brazos planos y rectos, con expansiones ovales y remate flordelisado. En el anverso, sobre el crucero circular, lleva incisa la imagen del Crucificado de tres clavos y de esbelto canon; en las expansiones, apliques cuadrilobulados con cabujones (uno central y cuatro a los lados). En el anverso la imagen del Salvador bendiciendo inscrita en el crucero sobre fondo de líneas punteadas. La superficie de los brazos está decorada con una cenefa de líneas punteadas en el anverso, y tallo ondulante de una línea de incisión que vuelve sobre sí mismo, terminando en estilizadas hojas de acanto vistas de frente, en el reverso. Los remates se adornan con motivos de palmeta sobre fondo punteado (lam. 5).

13. J.G. MOYA VALGAÑÓN y otros: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*. Madrid, 1975; t. I, pág. 95.



**fig. 3:** Modelo I-B

**fig. 4:** Modelo II

### 3. MODELO II, siglos XIV-XV: cruces de Villanueva de Cameros, Sotés, Ventosa y Tricio (Tipo A), y Villavelayo (Tipo B)

Muy difundido en toda Castilla y fuera de ella será el tipo de cruz que encontramos en las parroquias de Villanueva de Cameros, Sotés, Ventosa o Tricio (fig. 4-A).

En base continúa el modelo anterior, aunque destacará de forma más evidente los distintos elementos. Así, los brazos serán ligeramente más anchos y la forma de lis que los remata más acentuada. Mantiene las expansiones ovales que se aproximan al crucero, situándose en la mitad del brazo horizontal y más cercanas a los extremos en el vertical. Estas suelen ser placas fundidas con esmaltes, olvidando ya la decoración de cabujones. En caso de no llevar esmaltes, se decorarán con motivos burilados de vástagos ondulantes y hojas, al igual que el resto de la superficie de los brazos. La imaginería varía en algunos aspectos y también gana en riqueza. El Crucificado perderá la corona real aunque mantiene algunas reminiscencias anteriores. Las imágenes fundidas de San Juan y la Virgen le acompañan a ambos lados y las figuras de los dos ladrones suelen representarse en los apliques de esmalte ovalados. Adán saliendo de la tumba en el extremo inferior y un ángel turiferario o el pelicano con sus polluelos en el superior y bajo él, el rótulo de IHS, completarán el marco iconográfico del anverso. En el reverso, no siempre las piezas serán fundidas o llevarán esmaltes sino que es más común la aparición del dibujo cincelado, ante la pérdida del esmalte, en la mayor parte de los casos. El Padre Eterno, Salvador del mundo o Cristo Doctor en el crucero y en los cuatro extremos, las figuras de los símbolos de los evangelistas.

Los ejemplos riojanos no conservan la manzana de la cruz por lo que no podemos definir la existencia de un modelo específico, por tanto, tenemos que imaginar que fuese del tipo de nudos o manzanas que presentan otras piezas del astil de la época.

Estas cruces continúan realizándose en bronce o en cobre dorado, y en un caso plateado. Las figuras fundidas suelen mantener la expresividad en general de trabajos que repiten modelos muy difundidos, llenándose de un carácter muy popular no exento de gracia o vistosidad. Sus esmaltes tampoco llegarán a una primorosa ejecución, pero sí a realzar el conjunto de la cruz. No se han conservado en su integridad, siendo actualmente un leve reflejo de lo que debieron ser; tonos blancos o azulados son los pocos restos que hoy podemos contemplar.

La figura 4 se ha dibujado tomando las medidas de las cruces de Ventosa y Tricio que son coincidentes (0,52 × 0,48 m.), mientras que las de Sotés y Villanueva de Cameros son algo menores (0,09 m. en la largura del brazo mayor y 0,14 m. en la del menor), es decir, estas últimas presentan una cruz latina más alargada, acortando los brazos menores, y las primeras se acercan más a la cruz griega. La tipología es por tanto bien diferente a las cruces del modelo I pues, aunque se mantiene el medio metro de altitud aproximada, se gana considerablemente en envergadura del árbol, al ensancharse los brazos en un 43% (pasando de 0,035 m. a 0,050 m.), al aumentar la proporción de los remates respecto a la longitud total del brazo en un 25% (pasando de 2/14 en el primer modelo a 2/5 en el segundo), y al reducirse la proporción de la largura del brazo mayor en relación a la del menor en un 23% (variando ésta de 1,36 a 1,13). Los aspectos formales ya comentados, terminaciones, expansiones, apliques y adornos, añaden también novedades a la tipología.

Ejemplares semejantes a los riojanos son relativamente abundantes en el resto de Castilla. Sólo las cruces de Hontanas o Poza de la Sal en Burgos; las vallisoletanas de Bercero, Olmos de Peñafiel, Pozaldez o Ventosa de la Cuesta; Curiel y Santa María de Mave, en Palencia; Santo Tomás de las Ollas, en León; Bermillo de Sayago, en Zamora; Abionzo, en Santander; las alavesas de Uzquiano y Luviano y la que conserva el Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, en Bilbao, pueden ser representativos<sup>14</sup>.

La datación de estas cruces abarcaría desde el siglo XIV, preferentemente segunda mitad, hasta fines del siglo XV. Si las de Villanueva de Cameros y Sotés parecen corresponder al siglo XIV, las conservadas en Tricio y Ventosa, ésta en bronce plateado, son más tardías, siendo la de Tricio posiblemente obra del último tercio del siglo XV. La de Ventosa no conserva más que las imágenes del Crucificado y María, y la de Tricio, en mejor estado de conservación, sólo lleva de fundición el Crucificado y el resto de la imaginería se representa en chapas esmaltadas.

El tipo B representa una variante de este segundo modelo (fig. 4-B). Mucho más refinada en la aplicación iconográfica así como en el ornamento, se labra en plata y sólo varía ligeramente en el perfil de los remates flordelisados. Se caracteriza por llevar las imágenes de San Juan y la Virgen sobre un vástago horizontal sobresaliente, a ambos lados del brazo mayor en su parte inferior. Corresponde al primer grupo de los tres definidos por José Manuel Cruz Valdovinos en la producción de la platería burgalesa del gótico tardío<sup>15</sup>. El único ejemplo conservado en La Rioja es la cruz de Villavelayo, obra burgalesa que no encuentra continuación en las producciones riojanas, prefiriéndose otros modelos<sup>16</sup>. Puede ser comparada con otros ejemplares como el de Espinosa del Camino (Burgos), catedral de Palencia o Requena de Campos<sup>17</sup>. También el Victoria and Albert Museum y el Museo Arqueo-

14. Remitimos a los Catálogos de Exposiciones como la burgalesa (op. cit. pág. 100, lám. XXXIII y XXXVIII) o la segoviana (*Exposición de arte antiguo. Cruces procesionales*, Segovia, 1971), o bien estudios que se han ocupado de estas cruces recogiendo la bibliografía anterior, como el de J.C. BRASAS EGIDO: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980; pp. 125-126. Para Palencia ver M.D. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: «Orfebrería religiosa en Palencia», *Inst. Tello Téllez de Meneses*, 37 (1976); pp. 91-58; y J.C. BRASAS EGIDO: *La platería palentina*. Palencia, 1982; pág. 29. Para León y Zamora, M. GOMEZ MORENO: *Catálogo... León* (op. cit., lám. 60, pág. 128) y *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora* (1927). León, Nebrija, 1980 (facsimilar); lám. 352, n.º 976. Para Cantabria, S. CARRETERO REBES: *Platería religiosa del barroco en Cantabria*. Santander, 1986; lám. 3. En Alava, el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria* (op. cit., t. II, pág. 227 y t. IV, pág. 494) y en Bilbao, J.A. BARRIO LOZA y J.R. VALVERDE PEÑA: *Catálogo de la Exposición Platería Antigua en Vizcaya*, Bilbao, mayo-junio, 1986; cat. núm. 4.

El modelo ofrece interesantes paralelismos en el adorno iconográfico de los remates con cruces portuguesas, como la de Poiars de Régua, del centro de Braga, obra de comienzos del siglo XIII (ver. A. NOGUERIRA GONÇALVES: *Estudos de Ourivesaria*. Porto, Paisagem editora, 1984; pp. 43-44).

15. Op. cit., pág. 75. Fue dada a conocer en la Exposición burgalesa de 1921 (op. cit., pág. 83, Lám. XXXIII, 656).

16. J.M. CRUZ VALDOVINOS la presenta como una pieza desaparecida. La última vez que la vimos fue en el verano de 1982 y no tenemos noticias de su desaparición, ya que está cuidadosamente custodiada por el pueblo.

17. Ver M.C. SANCHEZ SERRANO: «Papeletas de orfebrería castellana. Cruz procesional de Requena de Campos», *B.S.A.A.*, t. X (1936); pp. 79-82, con marca también burgalesa.

lógico Nacional conservan una representación de esta tipología<sup>18</sup>. El modelo se desarrolla en la segunda mitad del siglo XV. La cruz de Villavelayo parece corresponder, por los aspectos formales de la iconografía que presenta, al tercer cuarto del siglo XV.

– *Ejemplos, Modelo II-A (fig. 4):*

– La *cruz de la parroquia de Villanueva de Cameros*, en bronce dorado y esmaltes, conserva, en el anverso, el Crucificado fundido de tres clavos y a ambos lados las imágenes fundidas de la Virgen y San Juan sobre pequeña peana; a los pies, Adán orante saliendo de la tumba. En los ensanches así como en el remate superior de la cruz parece haber tenido otras piezas fundidas, hoy perdidas. En el reverso, lleva la imagen incisa de Cristo en Majestad con la bola del mundo, en el crucero, y en los extremos, el Tetramorfos en la disposición tradicional: león (izquierda), toro (derecha), águila (arriba) y ángel (abajo). Todo inciso de igual modo que los roleos vegetales de tallo carnoso con hojas de vid, acantos y flores que recorren los brazos y decoran también las expansiones de los mismos sobre fondo punteado. En el crucero, un cuadrifolio enmarca la cabeza de Cristo.

Es una obra de trazos toscos pero de gran seguridad en la ejecución (lám. 6).

La cruz de Hontanas, en Burgos, presenta una ejecución similar especialmente en las imágenes del Crucificado, Virgen y San Juan (disposición de paños, factura de las cabezas, etc.). Se observa en la de Villanueva de Cameros, de deficiente estado de conservación, una descolocación de las figuras laterales, fruto de arreglos posteriores (San Juan a la derecha y Virgen a la izquierda).

– La *cruz de Sotés* se conserva en el Museo Diocesano de Calahorra, es también de bronce dorado y esmaltes (0,43 × 0,34 m.). En el anverso lleva las imágenes fundidas del Crucificado de tres clavos en el centro; Virgen a la izquierda; San Juan a la derecha y ángel turiferario arriba (ha perdido en el extremo inferior otra imagen, sin duda la de Adán). En las expansiones ovaladas a ambos lados del Crucificado, esmaltes que representan las figuras de los dos ladrones, conservando parte del color blanco y azul; a los pies, otro aplique casi perdido que parece figurar el descenso de Cristo al limbo; arriba, placa (en posición invertida) que representa el Pelicano y bajo ella, una plaqueta rectangular dispuesta diagonalmente con leyenda. En el reverso presenta las imágenes incisas del Tetramorfos en la disposición

18. Ch. OMAN: *The golden age of Hispanic Silver, 1400-1665*. London, Victoria and Albert Museum, 1968, y S. ALCOLEA: «Artes decorativas en la España cristiana, siglos XI-XIX». *Ars Hispaniae*, vol. XX. Madrid, Plus Ultra, 1975; pág. 163; J.M. CRUZ VALDOVINOS: *Catálogo de platería*. Madrid, M.A.N., 1982; pp. 49-54, cat. 5. Ver también A. FERNANDEZ, R. MUNOYA y J. RABASCO: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*. Madrid, 1985, 2.ª ed., que reproducen el ejemplo del Museo Diocesano de Palencia (cat. 187, pág. 329).

La tipología de estas cruces podría tener también puntos de comparación con las navarras, coincidentes en la utilización del vástago horizontal y las imágenes de San Juan y la Virgen, aunque presentan diferencias notables respecto al modelo castellano (ver por ejemplo el Catálogo de la Exposición *Orfebrería de Navarra I. La Edad Media*. Pamplona, Caja de Ahorros de Navarra, 1986, con textos de M.C. HEREDIA MORENO y M. ORBE SIVATTE; cruces de Izanoz, Ichaso y Belzonce; o las de Sorauren o Ituren que reproducen J. CLAVERIA y A. VALENCIA en *Crucifijos de Navarra. Escultura, cruces procesionales y cruces de término*. Pamplona, 1962, pp. 97, 98 y 107).

tradicional, habiendo desaparecido la de abajo que correspondería al símbolo de San Mateo; en el crucero, Dios Salvador entronizado. Las superficies de los brazos, remates y expansiones no ocupadas por esmaltes, se decoran con vástagos ondulantes con hojas de laurel sobre fondo punteado. El cuadrón del anverso se adorna con un cuadrifolio central (lám. 7).

– La *cruz de la parroquia de Ventosa* (0,52 × 0,48 m.) es el único ejemplo en bronce plateado y también se adornó con esmaltes. Parece ser algo más tardía que las dos anteriores, el Crucificado de canon más esbelto, motivos decorativos y la ejecución en general nos lleva al siglo XV. Al parecer ha sido retocada sufriendo una errónea colocación de las piezas y perdiendo la placa del crucero en el reverso (donde hoy figura el Crucificado). Se acompañaría de la misma iconografía de los ejemplos mencionados: imágenes incisas del Tetramorfos en el reverso y fundidas de la Virgen, San Juan, Angel y Adán en el anverso (sólo conserva la Virgen sobre peana situada actualmente en el reverso). Los brazos se decoran con motivos de tallos carnosos ondulantes y hojas de cardo sobre fondo punteado (lám. 8).

– La *cruz de la parroquia de Tricio*, es de bronce dorado y esmalte (0,52 × 0,48 m.). En el crucero del anverso lleva la imagen fundida del Crucificado; en los remates, figuras del Tetramorfos: toro (izquierda), león (derecha) y águila (abajo), y figura de San Miguel (arriba). En las expansiones, plaquetas ovaladas esmaltadas (0,087 m.) con las figuras de los dos ladrones en el brazo horizontal, y sobre el Crucificado, una, también ovalada, con leyenda «abem» y otra rectangular, dispuesta diagonalmente, para el «inri». En el reverso, imagen del Salvador esmaltada en el crucero, y en los remates: figura coronada sin atributo a la izquierda; San Lorenzo a la derecha y San Pedro arriba. Las superficies de los brazos se decoran con tallos carnosos zigzagueantes con hojas de cardo sobre fondo punteado. En el cuadrón (0,09 × 0,09 m.) del anverso, roseta central de cuatro pétalos inscrita en otra mayor; asimismo, otra roseta de seis pétalos a los pies del Crucificado (lám. 9, 10 y 11).

Se observa en la disposición de la iconografía una situación diferente a la acostumbrada en estas cruces, así como un repertorio más amplio. El Tetramorfos se representa en el anverso y no en el reverso; el toro y el león del brazo horizontal cambian su lugar habitual, el águila se dispone en el remate inferior y se sustituye el ángel, símbolo de San Mateo, por San Miguel. Asimismo, desaparecen las imágenes de la Virgen, San Juan, Adán, Angel o Pelicano y en su lugar se presentan las de San Pedro, San Lorenzo y otro santo. Hay que tener en cuenta también que la cruz ha sufrido distintos arreglos en los que se han podido descolocar gran parte de los apliques.

Al parecer, *Azofra* debió tener una de estas cruces ya que en su iglesia se conserva una imagen fundida del Crucificado que sin duda formó parte de ella. La *cruz de Cañas* sólo mantiene el alma de bronce, habiendo perdido todas sus piezas.

– *Ejemplos, Modelo II-B (fig. 4):*

– La *cruz de Villavelayo* (0,735 × 0,50 m.) se labró en plata en su color, dorándose algunos detalles: crucero y túnicas de todas las imágenes. Presenta en el anverso la imagen del Crucificado, con corona de espinas, larga túnica y pies entrecruzados. En los remates flordelisados, imágenes repujadas de ángeles con instrumentos de la pasión, a ambos lados del crucero (martillo y clavos a la izquierda y tenazas y azotes

a la derecha), el símbolo de San Mateo abajo y un ángel turiferario arriba. En las expansiones ovales del brazo transversal, placas con las figuras grabadas de los dos ladrones, uno con ángel y otro con demonio, y en las del brazo mayor, roleos vegetales con rosáceas, que se repiten en el reverso. Del brazo mayor sobresale un vástago transversal con decoración grabada de roleos vegetales, sobre el que apoyan en peanas troncopiramidales las imágenes de la Virgen, con los brazos cruzados en el pecho a la derecha de Cristo, y de San Juan, con libro en la mano izquierda y la derecha en la cara en actitud de lamento, a la izquierda. Arriba, sobre el crucero lleva una placa romboidal con una inscripción en caracteres góticos: «ihs . nazarenus / rex . ideorum».

El reverso se adorna con imagen del Pantocrátor en el crucero, y los símbolos de los evangelistas San Marcos (izquierda), San Lucas (derecha), San Juan (arriba) y Adán saliendo de la tumba (abajo). En las expansiones de los brazos, la escena de la Anunciación: María (izquierda), Gabriel (derecha). Originalmente estas placas, como las del anverso, estarían cubiertas por esmaltes translúcidos (lám. 12 y 13).

La cruz sufrió arreglos y una remodelación en el siglo XVII, época a la que corresponde la decoración de tornapuntas vegetales de la superficie de los brazos y la descolocación del símbolo de San Mateo en el anverso por el Adán del reverso.

Lleva marca de la ciudad de Burgos y otras dos muy confusas, que se repiten en el crucero y remates de los brazos.

#### 4. MODELO III, siglo XV: cruz de la iglesia de Santiago de Calahorra

La cruz de la iglesia de Santiago de Calahorra define por sí sola el tercer modelo, ya que es el único ejemplar con esta tipología conservado en La Rioja. De nuevo se utiliza la plata en su color, recubriendo un alma de madera. Se reduce ligeramente el tamaño de la cruz, tanto en longitud como en anchura de los brazos aunque sigue siendo latina. Los brazos se mantienen rectos y tanto el remate de éstos como el crucero son cuadrifoliados, salvo el crucero del anverso que es cuadrilobulado. El brazo mayor lleva una expansión ovalada en su parte inferior. Todos los perfiles se delimitan por una triple moldura lisa. Los remates y cruceros sirven de marco a placas con figuración cincelada que debieron llevar esmaltes traslúcidos; conservan arandelas en los vértices diagonales, tal vez por algún adorno colgante. La superficie de los brazos se adorna con el motivo de vástago vegetal ondulante.

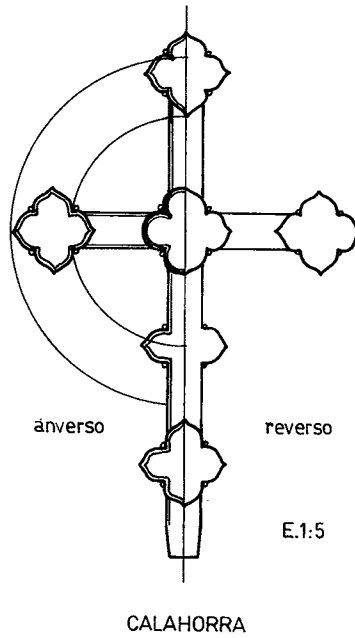
Esta tipología tiene relación, sólo estructuralmente, con el modelo burgalés de brazos rectos y terminaciones cuadrilobuladas, del que se conservan ejemplos en Burgos, Palencia y Valladolid<sup>19</sup>. Sin embargo difiere en el concepto ornamental de la pieza, de mayor riqueza en aquéllos, exaltada por la tracería calada que decora los brazos y la crestería que recorre todo su contorno.

– *Ejemplos, Modelo III (fig. 5):*

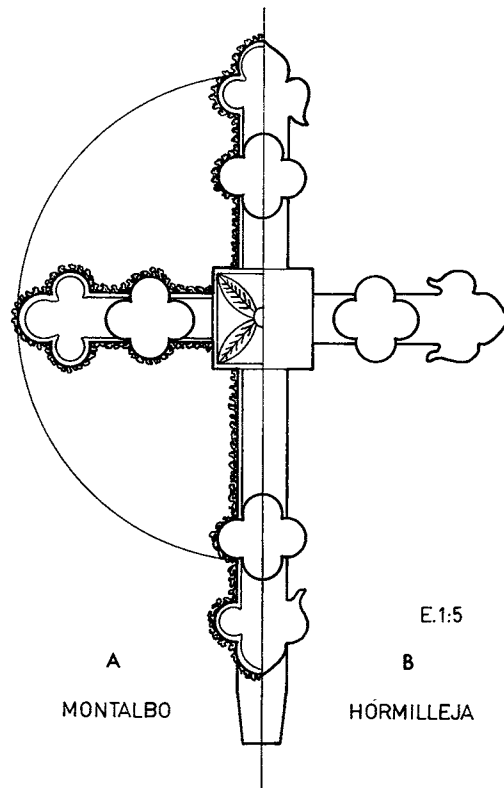
– La *cruz de la iglesia de Santiago de Calahorra* (0,479 × 0,350 m.) ha perdido las placas esmaltadas de los remates, conservando las del crucero, aunque no el esmal-

19. Ver las obras de J.M. CRUZ VALDOVINOS y J.C. BRASAS EGIDO citadas.





**fig. 5:** Modelo III



**fig. 6:** Modelo IV

te. En el anverso se representa al Padre Eterno y en el reverso la Magdalena ante el sepulcro. Los brazos están adornados con un vástago ondulante de hojas dentadas sobre fondo de trazos discontinuos. El dibujo es firme y en su conjunto nos lleva al tercer cuarto del siglo XV ( lám. 14 y 15).

La cruz está marcada con un punzón de difícil lectura: r/m/uries (?). En el inventario artístico de la provincia se dio la lectura: R/VI/VRIRGI, que tampoco debe ser la exacta<sup>20</sup>.

En 1518 la iglesia de Santiago de Calahorra acordó desempeñar la cruz mayor que con otras piezas de plata se habían depositado para pagar las obras de la iglesia. En 1520, volvía a la misma la cruz y un cáliz, después de abonar por el empeño 650 maravedís. Hacia 1527, la iglesia pagó 358 maravedís por la plata y aderezo de esta cruz. Figuraba ya en el inventario de las alhajas de la iglesia realizado en 1500<sup>21</sup>.

### 5. MODELO IV, siglo XV: cruz de Montalbo en Cameros (Tipo A) y de Hormilleja (Tipo B)

Si el modelo precedente supone un fuerte contraste tipológico respecto al modelo II, ya que reduce la estructura a la línea recta combinada con los elementos cuadrifoliados, el modelo IV participa de éstos y a ellos añade la forma trebolada (tipo A) o flordelisada (tipo B) para el remate de los brazos, así como el crucero cuadrado que también definen al II (fig. 6). Por tanto, existe una clara relación entre el segundo y cuarto modelo, y entre este último y el tercero. En el ámbito riojano parece clara la mayor antigüedad del segundo modelo, al que le sucederían en el tiempo –segunda mitad del siglo XV– el tercero y el cuarto. Sin embargo, el modelo IV en cuanto a la tipología de conjunto se desarrolla en la Corona de Aragón desde fines del siglo XIV, retrasándose su cronología en Castilla a los últimos años del siglo XV. De ahí que la lógica evolutiva nos haga coincidir el tipo de cruz de brazos rectos con remates flordelisados y expansiones ovaladas (Modelo II-A, fig. IV) con el de brazos rectos, remates flordelisados y expansiones cuadrilobuladas (Modelo IV-B, fig. 6), los dos con crucero cuadrado. Tanto este último como el modelo III convivirán en el tiempo.

Pese a estas correspondencias estructurales, el modelo IV ofrece nuevas aportaciones a la tipología gótica. En cuanto a la técnica, el uso del repujado en la ornamentación añade vistosidad a la pieza, así como la crestería de cardinas que recorre el contorno, sin olvidar las placas esmaltadas. Se generaliza la plata frente a otros materiales, y las obras comienzan a presentar marcas. El tipo A que responde a estas características, tiene su ejemplo en La Rioja en la cruz de Montalbo en Cameros, con la peculiaridad de presentar remates trebolados. El tipo B sin embargo es de concepción más pobre. La cruz de Hormilleja que lo representa es de cobre plateado, carece de la ornamentación del anterior pero conserva el remate flordelisado.

La figura 6 recoge el modelo, tomando por base las medidas de la cruz de Montalbo (0,57 × 0,49 m.). Señala, por tanto, un estilizamiento de la pieza respecto a los modelos más antiguos. La longitud total alcanza los 0,70 m. en ambos tipos.

20. Op. cit., t. I, pág. 251.

21. A.P. *Igles. Santiago, Calahorra*: Lib. Fábrica n.º 1 (1500-1559), fol. 88 r., 97 v., 116 v. y 9 y ss., respectivamente.

Ya se han señalado los paralelos tipológicos con la producción de los talleres de la Corona de Aragón. Los ejemplos se multiplican, siendo superfluo citar piezas pues el tipo se generaliza en todos los centros. Se extiende a los castellanos y su presencia se hace notar también en los talleres portugueses pues conocidos son los contactos de centros como el de Barcelona con Castilla, y Lisboa (traslado de los plateros Pere Roca y Bartolomeu Salvador) así como con Italia (Roma y Nápoles)<sup>22</sup>.

– *Ejemplo, Modelo IV-A (fig. 6-A):*

– La *cruz de Montalbo en Cameros* se conserva en el Museo Diocesano de Calahorra. Se realizó en plata en su color sobre alma de madera. Es de brazos rectos con remates trebolados, expansiones cercanas a ellos de cuadrilóbulos sobredorados y crucero cuadrado. Todo el perfil lo recorre una cenefa lisa con crestería de cardinas fundidas. En el anverso lleva la imagen fundida del Crucificado de tres clavos sobre el crucero que se adorna con cuadrifolio de hojas de laurel; el nimbo y paño de pureza están sobredorados. En las expansiones cuadrilobuladas, placas cinceladas con los símbolos de los evangelistas: toro (izquierda), águila (arriba) y ángel (abajo) todos ellos con leyenda alusiva (Lucas, Ivanés y Mateos). La plaqueta de la derecha representa al pelicano alimentando a sus polluelos. En el reverso, una placa romboidal en el crucero, representa la figura del Padre Eterno, decorándose los espacios triangulares con tres hojas espinosas encontradas a manera de botón floral, trabajadas en relieve. En las expansiones: San Juan (derecha), león (izquierda), Adán saliendo de la tumba (arriba) y Virgen (abajo). En general, el dibujo de las figuras es de gran calidad y de evidente corte flamenco. De acuerdo a la disposición de la iconografía, las plaquetas que debieron llevar esmaltes han sufrido una clara descolocación, siendo su situación originaria la tradicional, Virgen, San Juan, Pelicano y Adán en el anverso, y Tetramorfos en el reverso. La superficie de los brazos se decora con cardinas repujadas sobre fondo punteado, trabajo de gran vistosidad.

La cruz presenta zonas muy deterioradas como el remate del brazo horizontal anverso, y otras rehechas como la chapa lateral que recubre el alma de madera. Sabemos que en 1703 el platero José de Atauri se encargó de repararla y quizá sean

22. Ver las obras citadas de Nuria de Dalmases (nota 6) y M.T. MALDONADO y A. MONTUENGA: *Catálogo de Plata Espanyola des del segle XV al XIX*. Barcelona, Daedalus, 1979; pp. 11-13, entre una extensa bibliografía referida específicamente a cada centro productor de la Corona.

Para Portugal ver la obra citada de Antonio Nogueira Gonçalves y el Catálogo de la Exposición *Le langage des orfèvres de Portugal. A linguagem dos nossos ourives*. Instituto Português do Património Cultural, 1988; cat. núm. 4 (textos de M. Leonor B.S. de OREY).

Los ejemplos castellanos podemos encontrarlos en las obras citadas de J.C. BRASAS EGIDO (Valladolid y Palencia), S. CARRETERO REBES (Cantabria), Exposiciones de Burgos, Segovia, Bilbao, etc., y Catálogos Monumentales (León, op. cit., cruz de Santiago de Peñalba, pág. 124), y en el trabajo más reciente de M.<sup>a</sup> V. HERRAEZ ORTEGA: *Orfebrería en la Diócesis de León, siglos XV y XVI*. Tesis Doctoral. Universidad de León, 1987 (inérita), donde se presenta un interesante estudio de las tipologías, recogiendo un ejemplo de este modelo de mediados del siglo XV en la cruz de San Juan de Regla (cat. núm. I), y más tardíos en los ejemplares de Villarroañe, Villacidaler, Antimio de Arriba, Villacé, Vega de Infanzones y dos cruces del Museo de la Catedral (cat. núm. 12 al 17). La tipología se prolonga en León durante el siglo XVI, desapareciendo después del primer cuarto del siglo, aunque se recuerda en las cruces de madera durante toda la centuria.

fruto de esta reforma las perillas de remate de los brazos, los rayos del crucero, y posiblemente, la errónea colocación de las placas cuadrilobuladas (lám. 16, 17 y 18).

En el crucero anverso lleva dos marcas. Una de ellas responde a la ciudad de Logroño: .OGR.º. La segunda, muy confusa, no hemos podido identificarla. A pesar de ello, podemos decir que esta cruz es obra de taller logroñés, realizada probablemente en el último cuarto del siglo XV, en la década de los 80 ó 90 aproximadamente. La marca de localidad se adapta a la conocida en Logroño durante el siglo XVI, pero carece de puente de tres arcos por lo que tal vez haya que pensar en una variante anterior, aunque su situación en la pieza no deja observar el perfil completo de la misma. En cualquier caso, se trata del ejemplo más antiguo marcado de la platería logroñesa.

Su trabajo es muy similar al de la cruz que conserva el Museo de Bellas Artes de Bilbao, también marcado en Logroño, pero probablemente realizada ya en el siglo XVI<sup>23</sup>.

– Ejemplos, Modelo IV-B (fig. 6-B):

– La cruz de la parroquia de Hormilleja es de chapa de cobre plateado sobre alma de madera. Responde al tipo B ya comentado. Ha perdido la decoración de las expansiones cuadrilobuladas y del crucero que seguramente fueron placas esmaltadas. Conserva la imagen fundida del Crucificado en el anverso (0,19 m.). Los brazos se adornan con motivos relevados de zarcillos que rematan en rosetas. El paralelo más cercano lo tiene en una cruz conservada en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, en cobre dorado, con labor similar en el adorno de los brazos pero mejor conservada y de más fina ejecución<sup>24</sup>. La cronología podría establecerse en torno al 1500 (lám. 19).

## 6. MODELO V, siglos XV ex.-XVI in.: cruz de Sorzano

El modelo V, al igual que el VI, nos remite a una concepción totalmente diferente de cruz, movida por el sentimiento de imitación del natural, y el simbolismo subyacente de la cruz significando la muerte de Cristo y al mismo tiempo la redención y resurrección a la vida. El concepto de «árbol de la vida» usado desde las primeras épocas del cristianismo para denominar la cruz de la Crucifixión, se recoge en estas tipologías con evidente naturalismo.

El modelo V presenta un tipo de cruz latina de brazos cilíndricos, rematados en bolas, guarnecidos los extremos con crestería y recorridos helicoidalmente por líneas paralelas incisas. La manzana es esferoide con chatones esmaltados. Lleva

23. J.G. MOYA VALGAÑÓN y otros: *Inventario...*, op. cit., t. II, 1976, pág. 358; J.A. BARRIO LOZA y J.R. VALVERDE PEÑA: op. cit., núm. 22, pág. 54.

Fue dada a conocer en la reciente exposición *La Virgen en el arte de La Rioja, de los siglos XII al XVIII*, promovida por la Diócesis de Calahorra, la Calzada y Logroño, con la colaboración de Cultural Rioja y la Caja de Ahorros de La Rioja, celebrada en Logroño del 11 de junio al 10 de julio de 1988 (Logroño, Caja de Ahorros de La Rioja, 1988, cat. núm. 47; texto de B. ARRUE UGARTE).

24. J.A. BARRIO LOZA y J.R. VALVERDE: op. cit., cat. núm. 5, pág. 42.

fundida la imagen del Crucificado y el material en que se realiza es el latón o el cobre (fig. 7).

El único ejemplo conservado en La Rioja es la cruz de Sorzano. Las medidas del árbol (0,435 × 0,285 m.) nos hablan de una reducción considerable de las proporciones de la cruz respecto a los modelos vistos anteriormente. La tipología no es extraña a otros centros castellanos, encontrándose ejemplos muy similares en León, ligeramente mayores en tamaño<sup>25</sup>, en Valladolid<sup>26</sup>, en Palencia<sup>27</sup>, en Zamora<sup>28</sup> o en Santander<sup>29</sup>. También se conserva un ejemplo en Navarra<sup>30</sup>.

– *Ejemplos, Modelo V (fig. 7):*

– La *cruz parroquial de Sorzano*, fue realizada en cobre al filo del siglo XVI. Sigue el modelo comentado, destacándose por la guarnición de los extremos con crestería de flores de lis. Lleva Crucificado en el anverso, de factura posterior y clara influencia alemana. La manzana es achatada con hojas a modo de gallones, arriba y abajo, enmarcando en el centro seis discos salientes con cabezas esmaltadas (lam. 20 y 21).

## 7. MODELO VI, siglos XV-XVI: cruces de gajos de Jubera, La Santa, Torre en Cameros, Valdeosera, Rabanera, Villoslada, Torremaña, Pazuengos, Santurde y Calahorra

Un capítulo importante en la producción riojana de cruces procesionales lo constituye el de las denominadas de «nudos», «arborescentes» o de «gajos». En primer lugar, hay que hacer constar que, de acuerdo a las fuentes manuscritas, este tipo de cruces fueron conocidas en La Rioja como «cruces de gajos»; al menos, esta denominación parece ser la frecuente y desde luego, no se adapta a otra tipología<sup>31</sup>.

25. Cruces de Villafeliz de Babia, Castro del Condado y Villarrodrigo de las Regueras (ésta más compleja, con travesaño horizontal con las imágenes de San Juan y la Virgen, como el modelo II-B, que parece tener correspondencia en modelos de la Bretaña francesa), ver J. PANIAGUA PEREZ, M.C. COSMEN ALONSO y M.V. HERRAEZ ORTEGA: «Cruces de nudos en el partido judicial de León», en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte. Zaragoza, 1982. Zaragoza, 1984; pp. 263-266; y M.V. HERRAEZ ORTEGA: op. cit., t. I, pp. 124-127.*

26. J.C. BRASAS EGIDO: *La platería vallisoletana...*, op. cit., pág. 127.

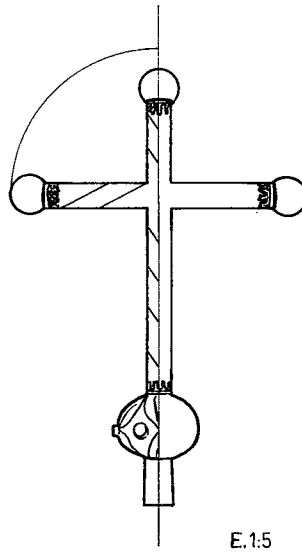
27. M.D. ANTIGÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES: op. cit., pp. 125-126, lám. 6 y 7, cruz conservada en el Palacio Episcopal de Palencia, con manzana de factura casi idéntica a la del ejemplo riojano de Hormilleja.

28. D. de las HERAS HERNANDEZ: *Catálogo artístico, monumental y arqueológico de la Diócesis de Zamora. Zamora, 1973, pág. 41.*

29. Cruz de la parroquia de Santa Eugenia de Lon (S. CARRETERO REBES: op. cit., lám. 9).

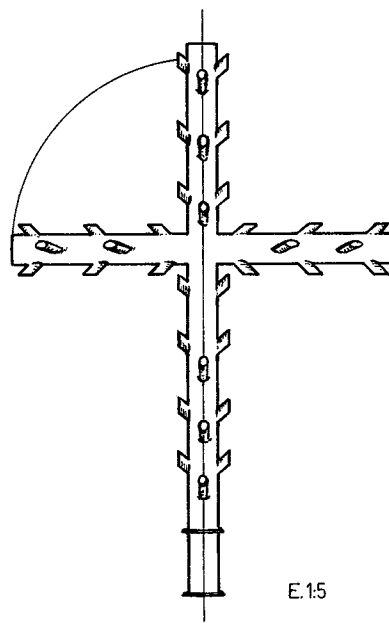
30. C. GARCIA GAINZA y otros: *Catálogo Monumental de Navarra I. Merindad de Tudela. Pamplona, 1980; pág. 134, lám. 207 (cruz del Exconvento de la Encarnación de Corella).*

31. La cruz de gajos de la iglesia de San Andrés de Calahorra figuraba ya en el inventario de las alhajas de esta iglesia en 1559 (*A.P. Igl. S. Andrés, Calahorra: Lib. Fábrica (1561-1608), fol. 2 y ss; ver M. LECUONA: «La parroquia de San Andrés de Calahorra: Breves notas históricas». Berceo, 11 (1949), lám. pág. 245).*



SORZANO

**fig.7:** Modelo V



SANTURDE

**fig.8:** Modelo VI

La nota principal que caracteriza a estas cruces es su tendencia naturalista, en este intento de imitar los brazos el tronco de un árbol. No obstante, el tipo se esquematiza y se rige por normas de simetría. Consiste en una cruz latina de brazos cilíndricos de los que nacen ramas también cilíndricas, cortadas diagonalmente y dispuestas alrededor, siguiendo un ritmo simétrico y paralelo de dos en dos. La apariencia general nos remite al tipo arbóreo del espino. Los brazos pueden interrumpirse finalmente por un corte diagonal pero será más frecuente la terminación horizontal, adornada con molduras escalonadas, o el remate por medio de perillas o pináculos renacientes de tornapuntas vegetales. La iconografía se concreta en la imagen fundida del Crucificado en el anverso, y la Virgen con Niño o la Asunción en el reverso. La manzana de estas cruces varía aunque es frecuente la semiesférica con molduras, chatones destacados o gallones.

Su confección se realizará tanto en plata como en bronce y la cronología para ellas abarcará desde fines del siglo XV hasta mediados del siglo XVI. Por tanto, si en principio podemos definir esta tipología bajo el concepto de «gótica» por ser un modelo medieval muy difundido en esta época, su desarrollo va a tener lugar especialmente durante la primera mitad del siglo XVI, es decir, correrá paralelo a la introducción y configuración de los modelos de cruces renacentistas. En La Rioja su producción va a ser más abundante, si cabe, que la de estos últimos, constituyendo el tipo de cruz más frecuente en las parroquias riojanas durante gran parte del siglo XVI. Se conservan ejemplos en Jubera, La Santa, Torre en Cameros, Valdeosera, Rabanera y Villoslada; también en Torremuña, Pazuengos, Santurde y Museo Diocesano e Iglesia de Santiago de Calahorra. Asimismo, la iglesia de Santa María la Redonda de Logroño poseía una a mediados del siglo XVI<sup>32</sup>.

El dibujo de la figura 8 toma las medidas de la cruz de Santurde (0,545 × 0,370 m.) pero no se puede generalizar sus proporciones pues cada ejemplar ofrece diferencias considerables en largura y anchura de los brazos del árbol. Así la de La Santa mide 0,72 × 0,38 m.; Jubera, 0,59 × 0,54 m.; la del Museo Diocesano de Calahorra, 0,56 × 0,55 m.; la de Torre en Cameros, 0,56 × 0,42 m.; la de Torremuña, 0,535 × 0,440 m.; la de Valdeosera, 0,86 × 0,450 m. o la de Villoslada de Cameros que alcanza también los 0,80 m. de longitud en el brazo mayor.

Cruces de nudos o de gajos encontramos en otras provincias aunque con ciertas variaciones. José Carlos Brasas Egido en su estudio sobre la platería vallisoletana dedicó un apartado a esta tipología, presentando la de Becilla de Valderabuey y otros ejemplos. La citada se diferenciará de las riojanas en que los llamados «nudos» se presentan rehundidos y no sesgados, adquiriendo un aspecto de mayor naturalismo<sup>33</sup>.

M.<sup>a</sup> Victoria Herráez analiza también esta tipología en su estudio de la platería leonesa, desde el siglo XV (primera noticia documental de 1469) y a lo largo del siglo XVI. El ejemplo más antiguo leonés –cruz de Villafruela del Porma– data de fines del siglo XV, pero los gajos son perpendiculares a los brazos. Sin embargo, en los diez ejemplares del siglo XVI que recoge, los gajos son oblicuos y el tipo en su conjunto, semejante al de las cruces riojanas<sup>34</sup>.

32. Juan de Enciso, mayordomo de esta iglesia desde 1544 a 1552, pagó al platero Alonso Moreno en 1550-1551, 40 ducados por la plata añadida a la cruz de «gajos» (*A.C. St.<sup>a</sup> M.<sup>a</sup> la Redonda, Logroño: Lib. Fábrica (1544-1648), fol. 19 r.*). El platero Martín de Leiva recibió 4 reales de esta iglesia, en 1553-1554, «por limpiar la + de gajo que estaba ensuciada» (*Ibidem*, fol. 48 v.).

33. *Op. cit.*, pág. 127.

34. *Op. cit.*, t. I, pp. 127-132 y 195-197. Cita otros ejemplos en Avila, Palencia y Segovia.

También son similares en cuanto a la forma de los brazos las cruces conservadas en Alava, como la que conserva la catedral de Vitoria, procedente de Ribera de Valderejo, más tardía y con motivos incisos, la de Durana o también el ejemplo de la cruz de Zurbano, obra de Pedro de la Fuente en 1596 (extensión del modelo en el tiempo)<sup>35</sup>. También la cruz de Sodupe en Vizcaya<sup>36</sup>.

En la provincia de Lugo se conserva otro ejemplo de cruz de gajos en Cangas (San Fiz)<sup>37</sup>.

Es frecuente que los nudos sean sustituidos por bolas, como las aragonesas de Fuentes Claras (Teruel) o Maluenda (Zaragoza)<sup>38</sup>.

La parroquia de Espeja de San Marcelino, en Soria, conserva una cruz semejante, manteniendo una imagen del Crucificado bajo dosel de tracería gótica que se corresponde con el nudo en templete del pie<sup>39</sup>.

El naturalismo al que responden estas cruces se hizo sentir de modo generalizado en los distintos centros de platería españoles, pudiendo ser citados otros ejemplos conservados en León, Palencia, Avila, Segovia e, incluso, el lejano ejemplar de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria, donde la imitación del árbol se muestra más patente, distanciándose del esquematismo que alcanzan las castellanas<sup>40</sup>.

Sin embargo, cabe destacar aunque, dada la generalización de la tipología, no sorprende, que el modelo de las cruces de gajos riojanas, que responde a un tipo que se produce uniformemente en Castilla, se adopte en la cruz de altar de la catedral de Coimbra, documentada por primera vez en 1610 bajo la denominación de «cruz pequena de galhos dourados», utilizada en la celebración de la misa y también en algunas procesiones. Los brazos se cortan diagonalmente, lleva imagen del Crucificado y letrero de INRI, y está soportada por un nudo en templete exagonal con ventanales góticos calados, y pie mixtilíneo adornado con motivos vegetales repujados<sup>41</sup>.

El modelo de cruz arborescente es frecuente en las otras artes durante toda la Edad Media, en España y fuera de ella. Los ejemplos son numerosos y en la región se pueden citar, dentro del capítulo de imaginería gótica, las cruces de Nalda, Ojacastro, Jubera, Cañas o Nájera, entre otras obras catalogadas de los siglos XIII y XIV (entre 1270 y 1340).

– Ejemplos, Modelo VI (fig. 8):

– La *cruz de La Santa* se conserva en el Museo Diocesano de Calahorra. Es de bronce sobredorado. Ha perdido los remates de los brazos cilíndricos y nudosos. Lleva imagen fundida de la Virgen con el Niño en el crucero de uno de los lados,

35. M.J. PORTILLA VITORIA y otros: *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*. op. cit., t. III, pág. 137 y t. IV, pp. 333 y 638.

36. J.A. BARRIO LOZA y J.R. VALVERDE PEÑA, op. cit., cat. núm. 23, pág. 55.

37. *Inventario artístico de Lugo y su provincia*. Madrid, 1975, t. II, pág. 39, lám. 12.

38. C. ESTERAS MARTIN: *Orfebrería de Teruel y su provincia*. Teruel, 1980, t. II, pág. 132, cat. 63.

39. J. ARRANZ: *El Renacimiento Sacro en la Diócesis de Osma-Soria*. Burgo de Osma, 1979, vol. I, lám. 171.

40. J. HERNANDEZ PERERA: *Orfebrería de Canarias*. Madrid, 1955; pp. 77-78, fig. 2 y 3.

41. A. NOGUEIRA GONÇALVES: «As pratas da Sé de Coimbra no século XVII» en *Estudos...*, op. cit., pág. 332-333.



análoga a la de la cruz de Jubera, no conservando la imagen del Crucificado. El enchufe es cilíndrico y carece de manzana. Su confección se encuadra en la primera mitad del siglo XVI (lám. 22).

– La *cruz de Santurde* es también de bronce sobredorado. Lleva imagen del Crucificado en el anverso y cabujón ovalado de cristal a los pies del mismo. Carece de manzana. Obra de la primera mitad del siglo XVI (lám. 23).

– La *cruz de Valdeosera*, de bronce, tiene brazos cilíndricos y nudosos que se rematan en una doble moldura y pináculo renacentista de tornapuntas vegetales y pirámide de bolas. Conserva las imágenes fundidas del Crucificado en el anverso y de la Asunción en el reverso. Tiene enchufe cilíndrico y manzana esferoide con gallones resaltados arriba y abajo, dejando en el centro una moldura saliente de perfil recortado. El cañón cilíndrico se decora con campos romboidales con rosetas inscritas.

Por la estructura de la manzana y los remates renacientes de los brazos esta cruz es una obra más cercana a la mitad de siglo, por ello puede encuadrarse en el segundo cuarto del siglo XVI (lám. 24).

– La *cruz de Villoslada de Cameros*, en bronce, ha perdido el remate de sus brazos. Del crucero, recogido por cintas cruzadas fundidas, parten cuatro rayos de tornapuntas y pirámides de bolas renacientes. Conserva las imágenes fundidas del Crucificado y la Asunción en el anverso y reverso, respectivamente. Una pieza cilíndrica entre baquetones da paso a la manzana de forma esferoide, decorada con espejos circulares arriba y abajo, entre menudos motivos vegetales y florales resaltados que se disponen también en el cañón de enchufe (lám. 25).

Su confección podría corresponder al segundo cuarto del siglo XVI. En cuanto a la manzana, refleja tipológicamente modelos de este siglo pero los motivos ornamentales nos hacen pensar en una obra más tardía que quizá haya que ponerla en relación con la manzana que Pedro Cordero realizó, en 1637, para la cruz de Rabanera.

– La *cruz de Rabanera*, realizada en chapa de plata, no conserva los remates de los brazos pero sí la imagen fundida del Crucificado en el anverso. La pieza de unión a la manzana es cilíndrica y lisa, entre molduras. La manzana es de forma esferoide con espejos circulares resaltados, arriba y abajo, y baquetón liso en el centro. El cañón de enchufe es cilíndrico con decoración de red de rombos resaltados (lám. 26).

Su confección la encuadraríamos en el segundo cuarto del siglo XVI. Sabemos que en 1637 la iglesia de Rabanera pagaba al platero Pedro Cordero, vecino de Logroño, por la obra que había realizado en la cruz. Al parecer, según cuentas de fábrica, Cordero labró una manzana por la que cobró 651 reales; asimismo, hizo tres «rosas» para los remates, de plata sobredorada y «aloque», cobrando 12 reales de hechuras<sup>43</sup>. Si realmente se trata de la cruz que presentamos, Pedro Cordero debió respetar el cañón de enchufe, cuyo modelo es similar al que conserva la cruz de San Nicolás de Jubera. Sin embargo, las «rosas» de remate no se conservan.

En 1667 la cruz era reparada por el platero Pedro Ruiz quien cobró por este aderezo 110 reales<sup>44</sup>.

42. J.G. MOYA VALGAÑÓN y otros: *Inventario...*, op. cit., t. II, pág. 269.

43. A.P. *Rabanera*: Lib. Fábrica desde 1620, s.f.

44. A.P. *Rabanera*: Lib. Fábrica desde 1654, fol. 50 r. Ver J.G. MOYA VALGAÑÓN y otros: *Inventario...*, op. cit., t. III (1985), pág. 205.

– La *cruz de la iglesia de San Nicolás de Jubera* tiene un árbol de chapa de plata y la manzana de bronce plateado. Los brazos cilíndricos y nudosos se rematan por pináculos de asas recortadas, tornapuntas y pirámides de bolas. Conserva la imagen fundida del Crucificado (0,10 m.) en el anverso y la de la Virgen con Niño y querubín a los pies, en el reverso. Del crucero, recogido por cintas cruzadas diagonalmente, al igual que en las cruces de Villoslada de Cameros y Rabanera, parten cuatro rayos formados por asas que recogen el motivo de delfín y enmarcan un balaustre central que remata en pirámide de bolas. La pieza que da paso a la manzana consta de un cuerpo cilíndrico con un grueso toro central entre finas molduras. La manzana es esferoide de tres zonas en la parte superior e inferior, de perfiles convexo-recto-convexo, y unión de ambas por moldura central de perfil cóncavo. Las molduras de los extremos se adornan con espejos ovalados, las contiguas son lisas, las intermedias presentan motivos vegetales y de ces incisos, y la central, rosetas. El cañón de enchufe es ligeramente troncocónico y se adorna con red de rombos resaltados, similar al cañón de la cruz de Rabanera (lám. 27).

Las marcas que lleva son confusas pero se documenta la presencia del platero Bernardino Rodríguez del Campo en Jubera, labrando una cruz para la iglesia de San Nicolás hacia 1549. Al parecer, la cruz había sido terminada en 1551 pero continuaron los pagos por la obra hasta 1564. Para su confección se le entregó al platero la cruz vieja y, en total, recibió 10.168 maravedís y medio, más doce fanegas de trigo. Estas fechas coinciden con la tipología y posible datación de esta cruz por lo que su autor bien pudo ser este artífice logroñés<sup>45</sup>.

– La *cruz del Museo Diocesano de Calahorra* es de procedencia desconocida. Fue realizada en bronce sobredorado. Los brazos rematan en pináculos renacentistas de asas y bolas. Tiene rayos fundidos en el crucero (recogido por cintas cruzadas) que rematan en expansión romboidal escalonada y pirámides de bolas en tres de los ángulos; conserva sólo tres rayos. En el anverso presenta la imagen fundida del Crucificado. Una pieza cilíndrica y lisa con grueso baquetón en la parte superior de paso a la manzana (0,27 m. alto). Esta es esférica con gallones romboidales arriba y abajo decorados con temas de candelieri renacentista. En el centro de ella hay chatones romboidales en bronce en su color, enmarcados por cenefas de motivos de palmeta; en el centro presentan las figuras de Cristo, San Pedro, San Juan Apóstol, San Simón, San Pablo y Santiago peregrino. El cañón de enchufe es troncocónico y liso (lám. 28 y 29). Por el tipo de ornamentación que lleva parece una obra de mediados del siglo XVI.

– La *cruz de Torre en Cameros* es de bronce, con brazos cilíndricos rematados por molduras escalonadas de escasa altura. Lleva imagen fundida del Crucificado en el anverso, y de la Asunción en el reverso. La pieza de paso a la manzana es cilíndrica y elevada, situada entre molduras. La manzana (0,27 m. alto) es esferoide con gajos destacados por fuertes rehundimientos y en el centro se adorna con siete chatones resaltados con apliques fundidos romboidales de motivos simétricos de roleos que rematan en cabezas de ángeles en el centro y mascarones en los extremos (lám. 30 y 31).

Sabemos que Martín de Leiva «el Mozo» trabajó para la iglesia de Torre, debiéndole la misma ciertas cantidades a su muerte en 1584<sup>46</sup>. Cabe la posibilidad

45. Ibidem, t. II, pág. 241 y B. ARRUE UGARTE: *La platería logroñesa*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1981; docs. núm. 8 a 13.

46. A.H.P.LO.: Logroño, Pedro de Medina, 1584, leg. 497 (bis), fols. 277 r.-286 v.

de que esta cruz saliese de su taller, teniendo en cuenta que su actividad se inicia en la década de los 50 y este ejemplo puede ser datado a mediados del siglo XVI.

– La *cruz de Torremuña* se conserva en el Museo Diocesano de Calahorra, es de bronce dorado con brazos cilíndricos rematados en pirámides de bolas. En el anverso lleva la imagen fundida del Crucificado. La pieza de unión con la manzana es cilíndrica y con decoración incisa y menuda de espejos y cartelas. La manzana (0,33 m. alto) es esférica y gallonada, con seis chatones resaltados con apliques decorados con roleos que rematan en cabezas de ángeles y mascarones en disposición simétrica formando un rombo. El cañón de enchufe es ligeramente troncocónico y repite la decoración incisa de la pieza de enlace a la manzana (lám. 32).

Esta cruz conserva un tipo de manzana similar al de la de Torre en Cameros, con apliques de factura casi idéntica. Si damos por cierta la posible intervención del taller de Leiva «el Mozo», habría que situarla también en la década de 1550.

Los tipos de cruz procesional que se localizan en La Rioja y sus particulares características y variantes formales, representan ampliamente los modelos utilizados en la Corona de Castilla durante el período gótico, exceptuando los más suntuosos de finales del siglo XV y comienzos del siglo XVI que desarrollan las platerías burgalesa y vallisoletana, principalmente, y el tipo de cruz que Enrique de Arfe ensayó en León. Al parecer, en ninguna de las tipologías se puede establecer un sistema de proporciones fijo, al menos en el árbol de la cruz, ya que carecemos de ejemplos de manzana en la mayor parte de los casos. Sin embargo, más tarde veremos la orientación hacia el uso de una determinada proporción (la sexquicuarta en el caso de Juan de Arfe). No obstante, la cruz procesional gótica ordena todos sus elementos como corresponde al principio de división y subdivisión progresiva del espíritu de la época. Si desde un principio (Modelo I) ya se diferencian en el árbol el crucero, las expansiones y los remates de los brazos, con una iconografía (Tetramorfos) y una ornamentación (vegetal) que ocupa determinado sitio en la pieza, estos elementos adquirirán plena individualidad dentro del conjunto en el modelo siguiente (Modelo II). Su estructura fija el lugar que corresponde a cada motivo, sea iconográfico, ornamental o epigráfico; cada parcela está perfectamente delimitada y se adhiere a la base, constituida por los brazos de la cruz latina, que sirve de elemento unificador del conjunto. En los modelos utilizados en los últimos años del siglo XV (Modelos III y IV) se mantiene la diferenciación de los distintos campos, en una organización del árbol muy similar, pero la estructura de la totalidad es más unitaria. Las expansiones se identifican con las formas de los remates, las cresterías que recorren el perfil de los brazos unifican los contornos, la base se hace más esbelta y se pierde la atomización de elementos del modelo anterior. Todos ellos, en general, incluidos el modelo V y VI, participan del mismo afán de organización y, como ya hemos visto, si en La Rioja presentan una evolución progresiva, la aparición y uso de estos modelos en otros centros (Corona de Aragón, por ejemplo) no tiene el mismo desarrollo, si tratamos de analizarlos de forma sincrónica (fig. 9).

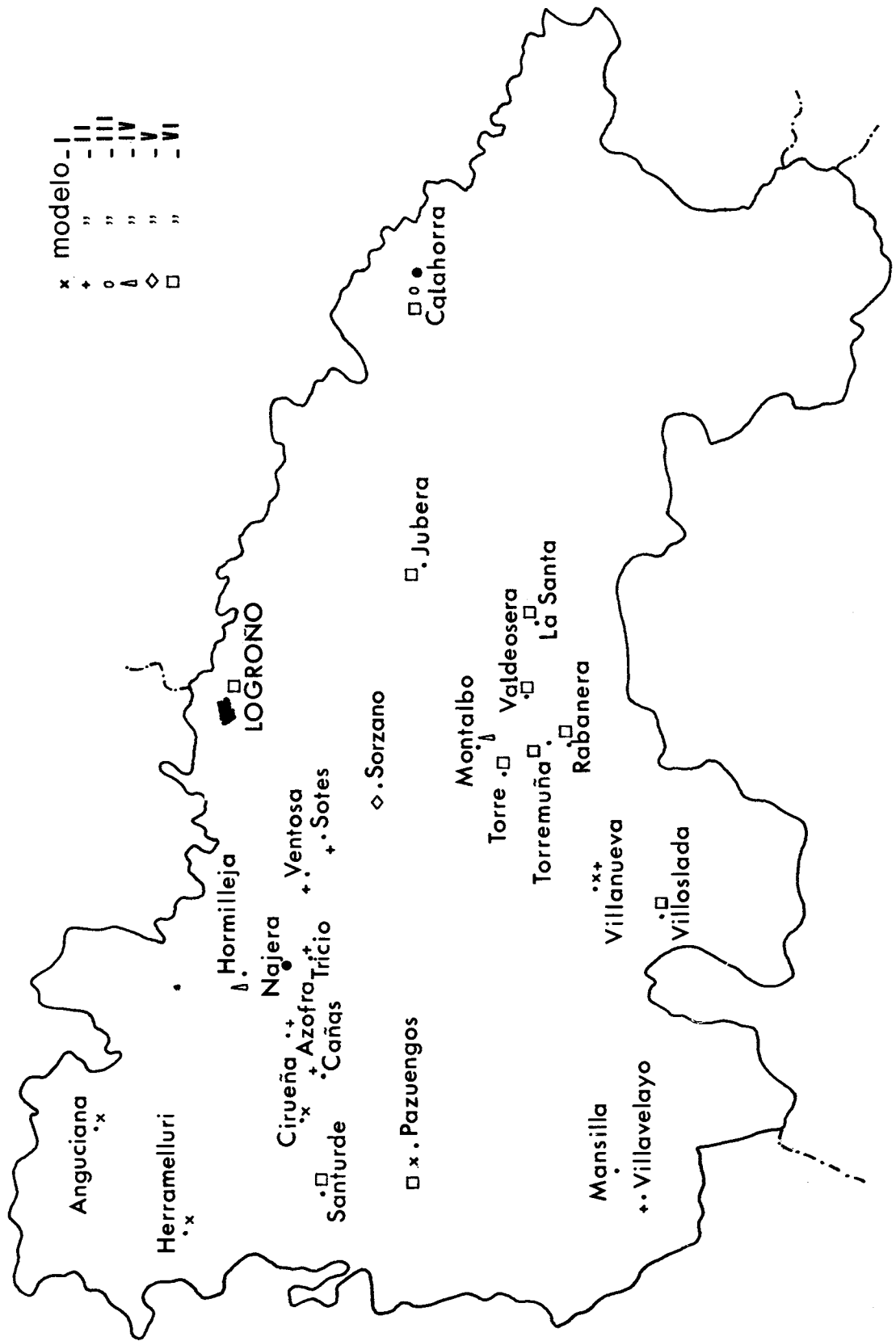
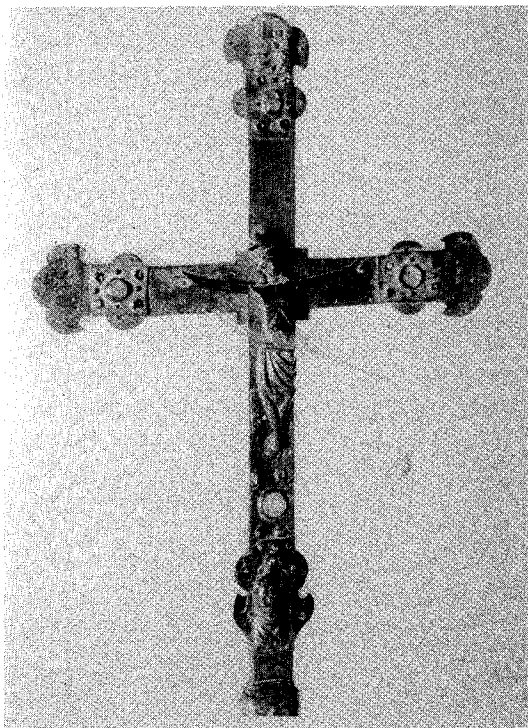
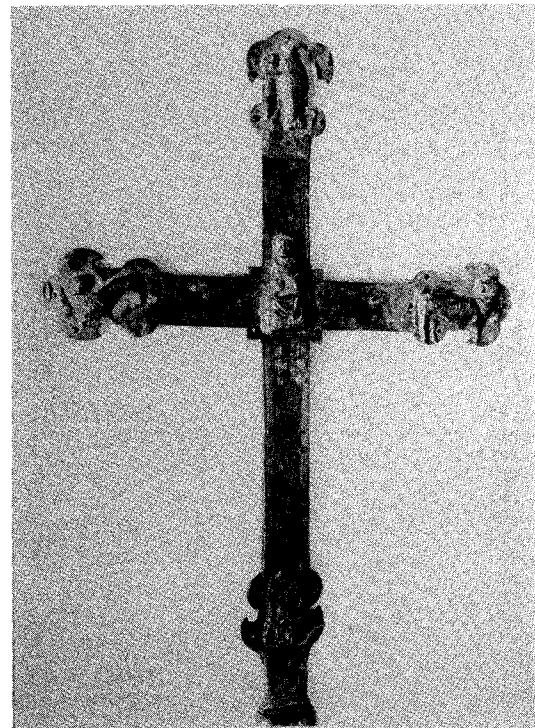


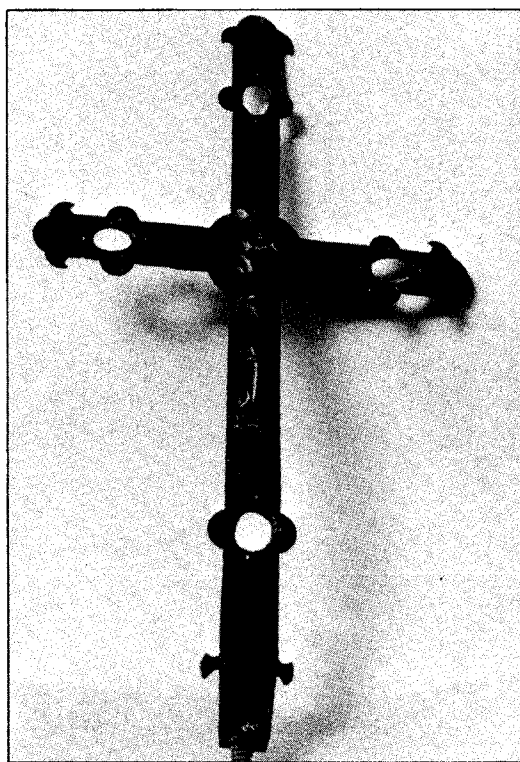
fig. 9: Localización de modelos de cruz procesional en La Rioja, siglos XIII at XVI.



Lám. 1. Cruz de la ermita de los Nogales en Villanueva de Cameros. Anverso.



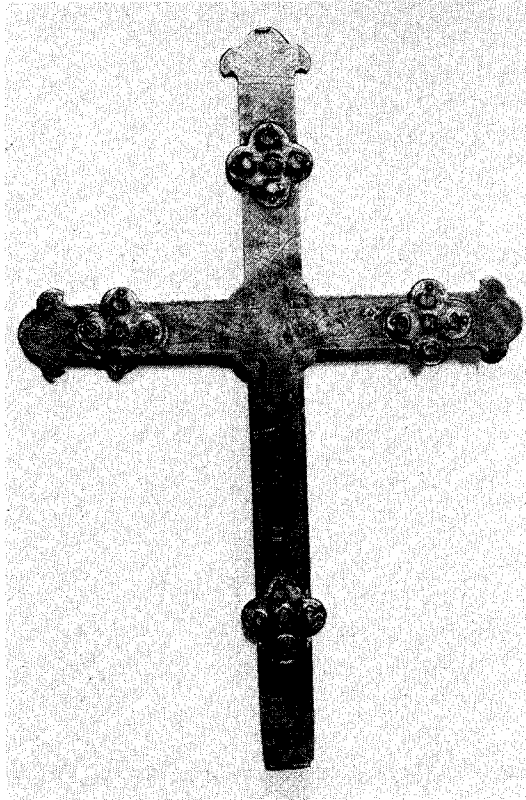
Lám. 2. Cruz de la ermita de los Nogales en Villanueva de Cameros. Reverso.



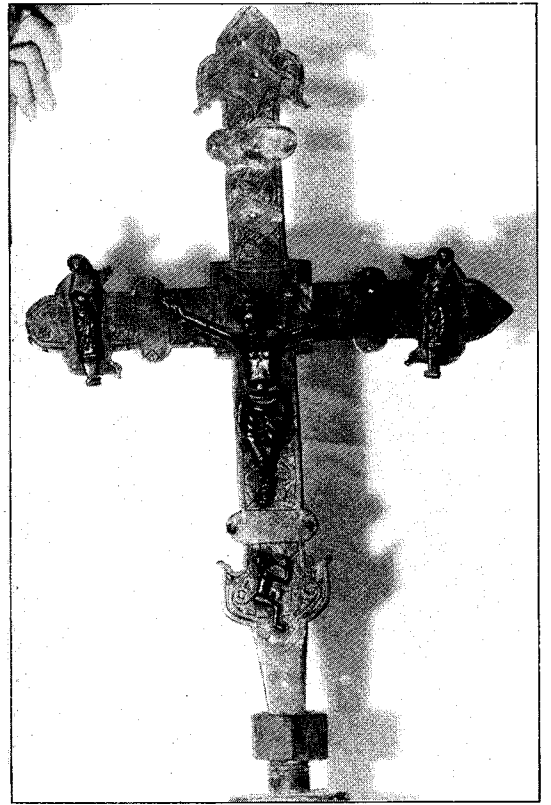
Lám. 3. Cruz de Pazuengos (Museo Diocesano de Calahorra).



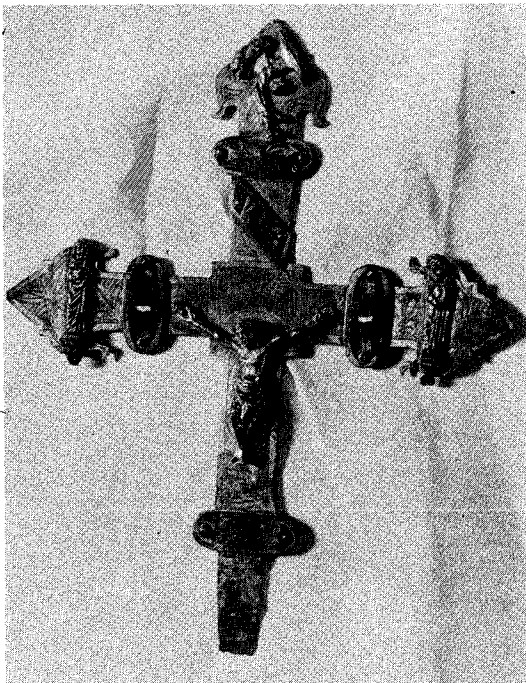
Lám. 4. Cruz de la ermita de Oreca en Anguciana.



Lám. 5. Cruz de Herramélluri.



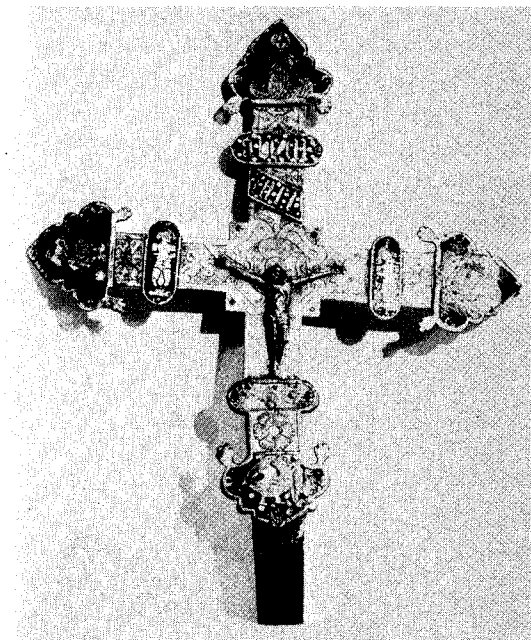
Lám. 6. Cruz de Villanueva de Cameros.



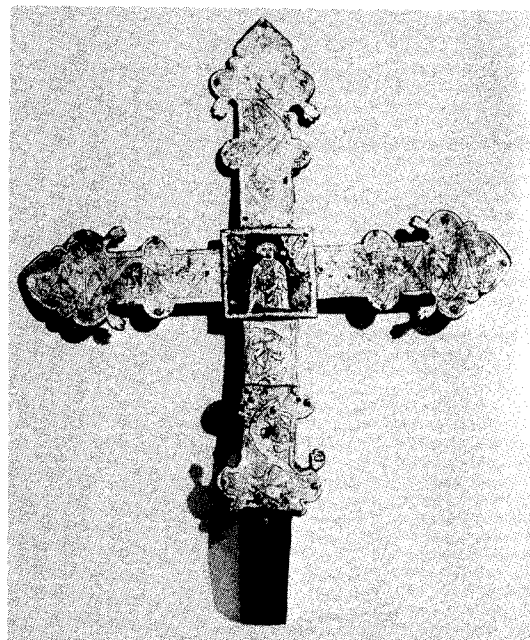
Lám. 7. Cruz de Sotés  
(Museo Diocesano de Calahorra).



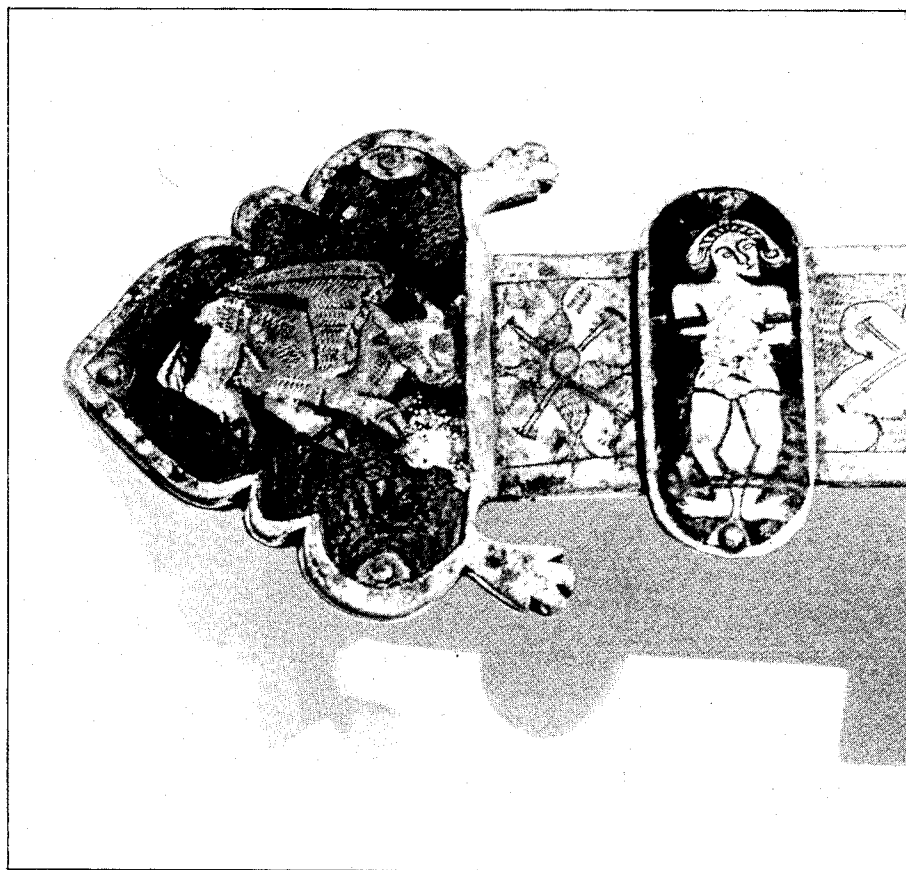
Lám. 8. Cruz de Ventosa.



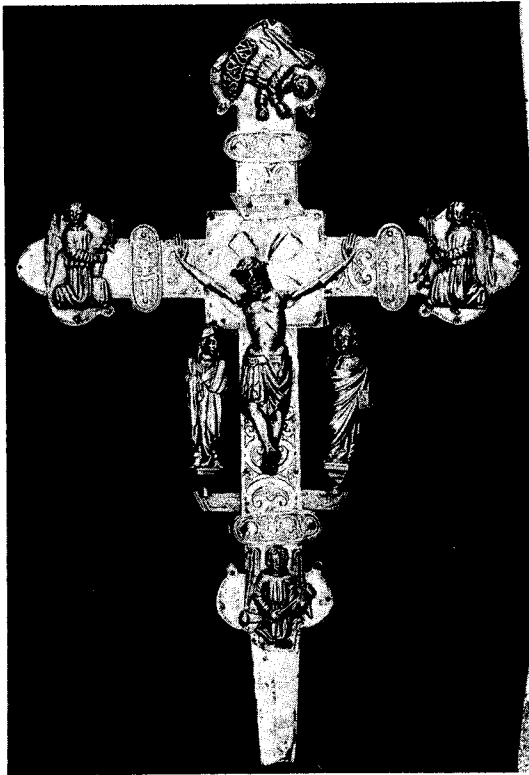
Lám. 9. Cruz de Tricio. Anverso.



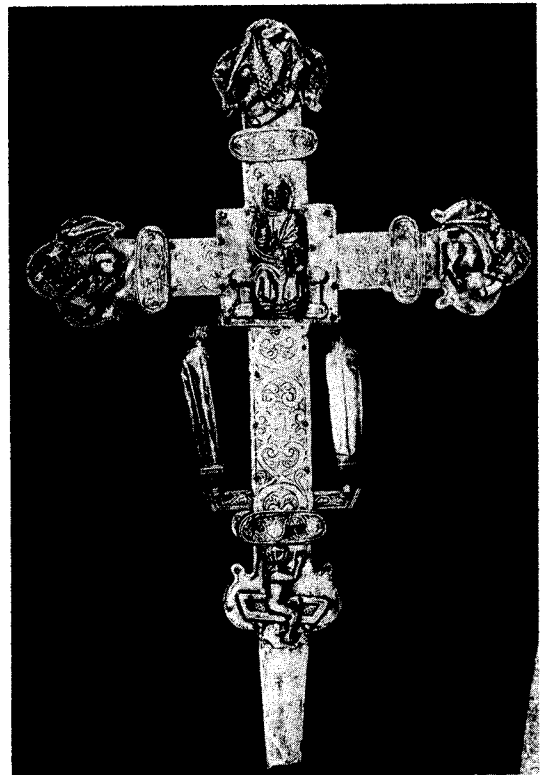
Lám. 10. Cruz de Tricio. Reverso.



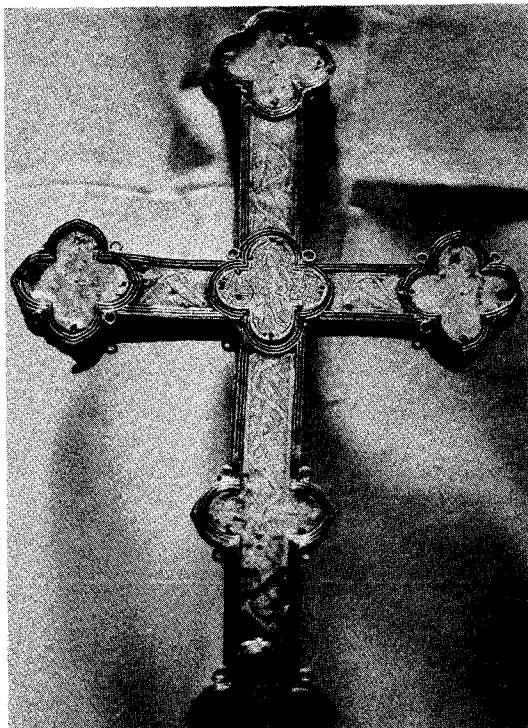
Lám. 11. Cruz de Tricio. Detalle del anverso.



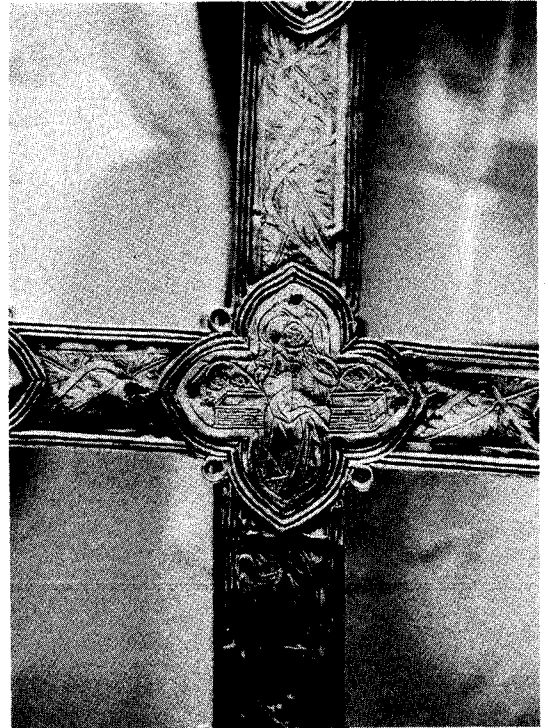
Lám. 12. Cruz de Villavelayo. Anverso.



Lám. 13. Cruz de Villavelayo. Reverso.

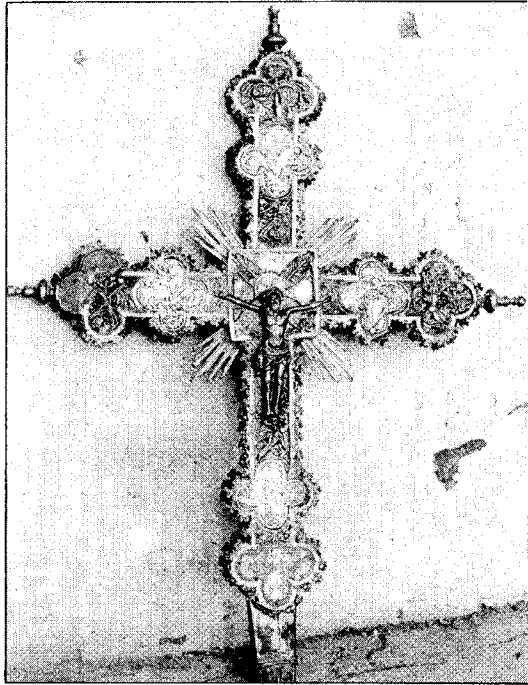


Lám. 14. Cruz de la iglesia de Santiago en Calahorra. Anverso.



Lám. 15. Cruz de la iglesia de Santiago en Calahorra. Detalle del reverso.





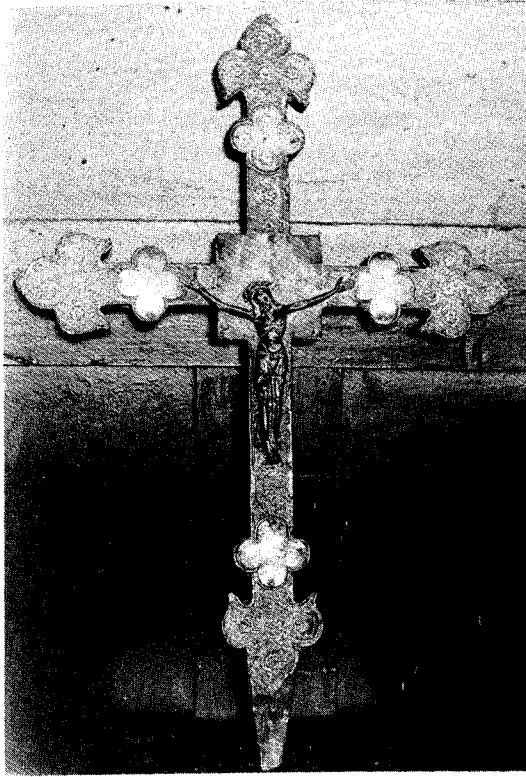
Lám. 16. Cruz de Montalbo en Cameros (Museo Diocesano de Calahorra). Anverso.



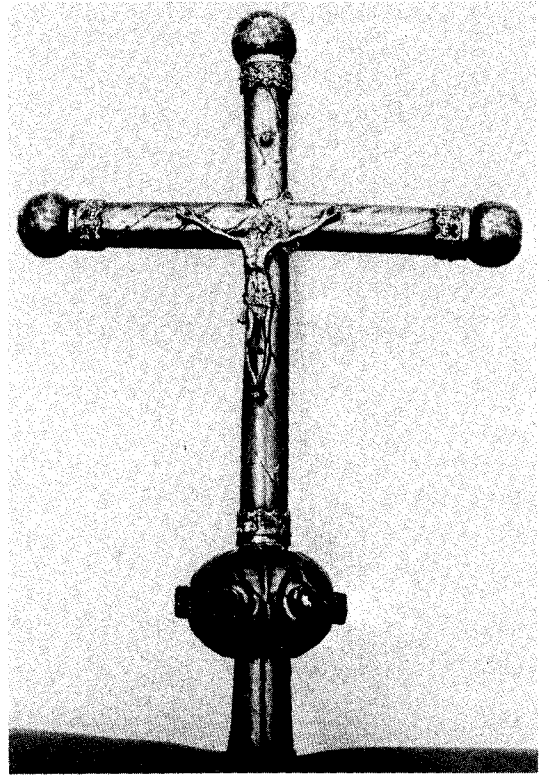
Lám. 17. Cruz de Montalbo en Cameros (Museo Diocesano de Calahorra). Detalle del reverso.



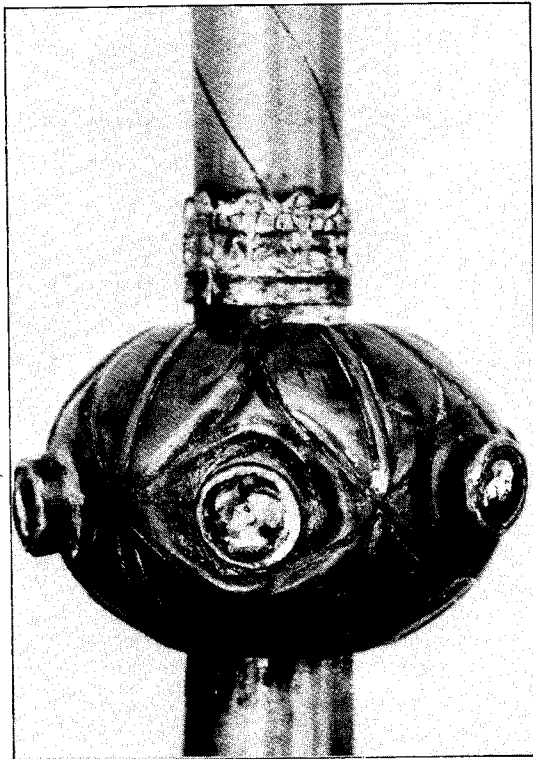
Lám. 18. Cruz de Montalbo en Cameros (Museo Diocesano de Calahorra). Detalle del anverso.



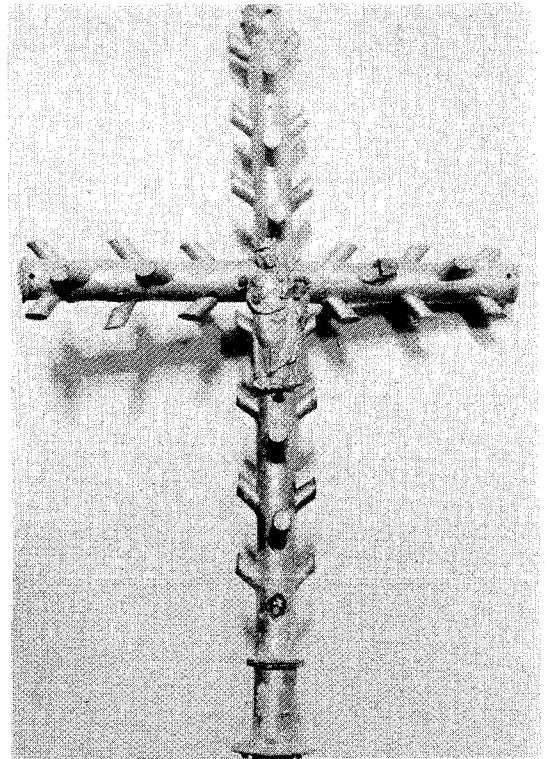
Lám. 19. Cruz de Hormilleja.



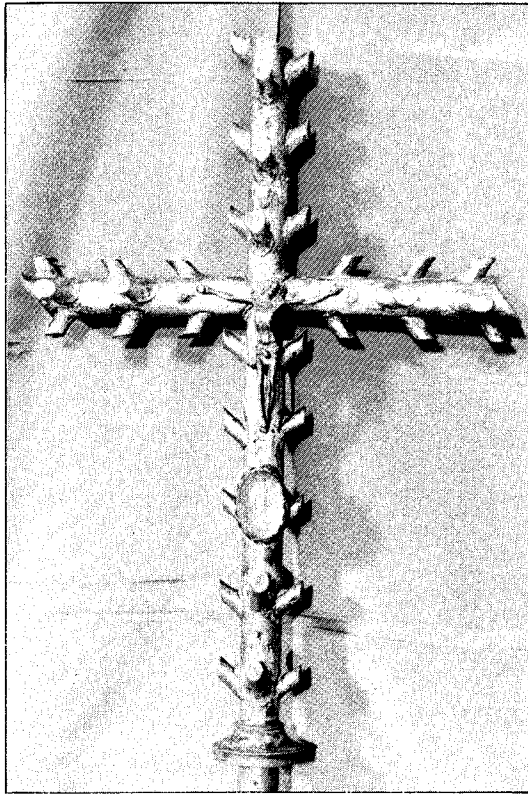
Lám. 20. Cruz de Sorzano.



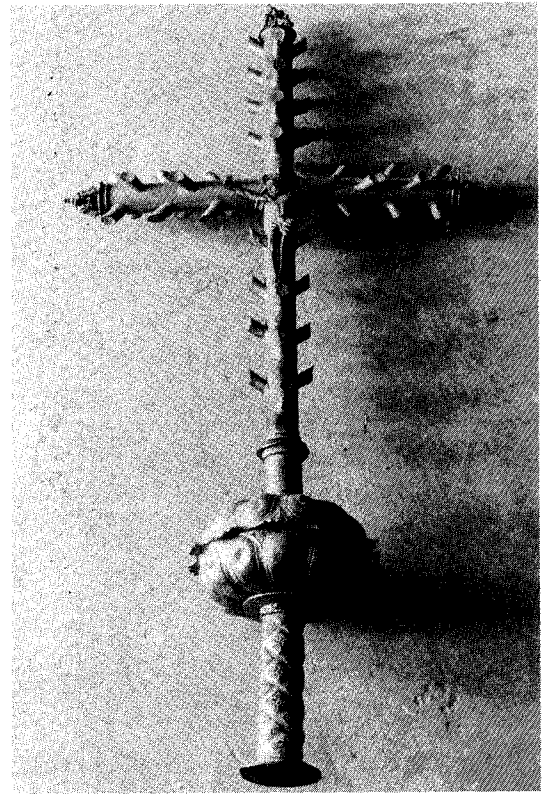
Lám. 21. Cruz de Sorzano. Manzana.



Lám. 22. Cruz de La Santa (Museo Diocesano de Calahorra).



Lám. 23. Cruz de Santurde.



Lám. 24. Cruz de Valdeosera.



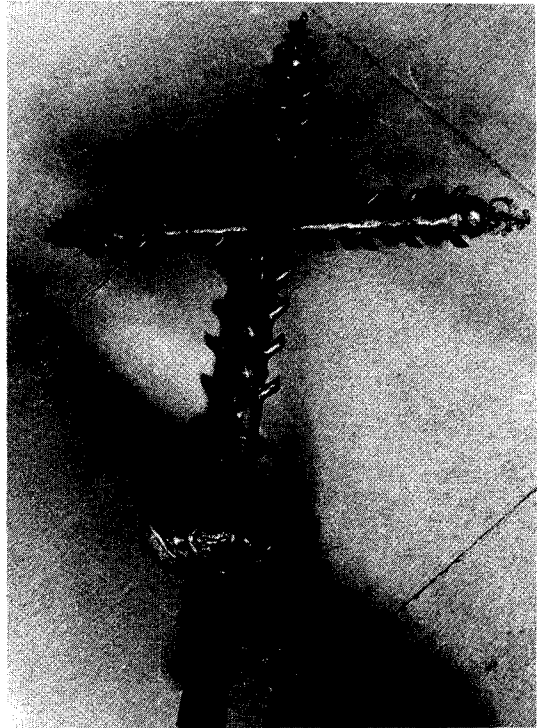
Lám. 25. Cruz de Villoslada de Cameros.



Lám. 26. Cruz de Rabanera.



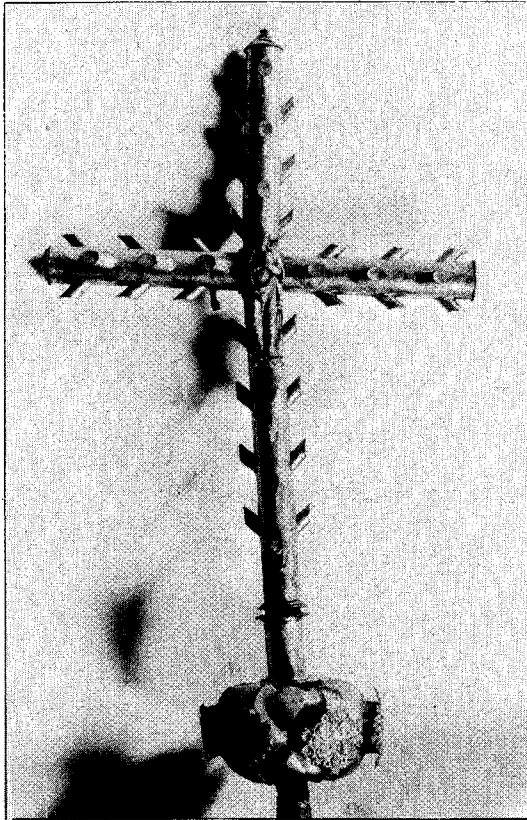
Lám. 27. Cruz de la iglesia de San Nicolás en Jubera.



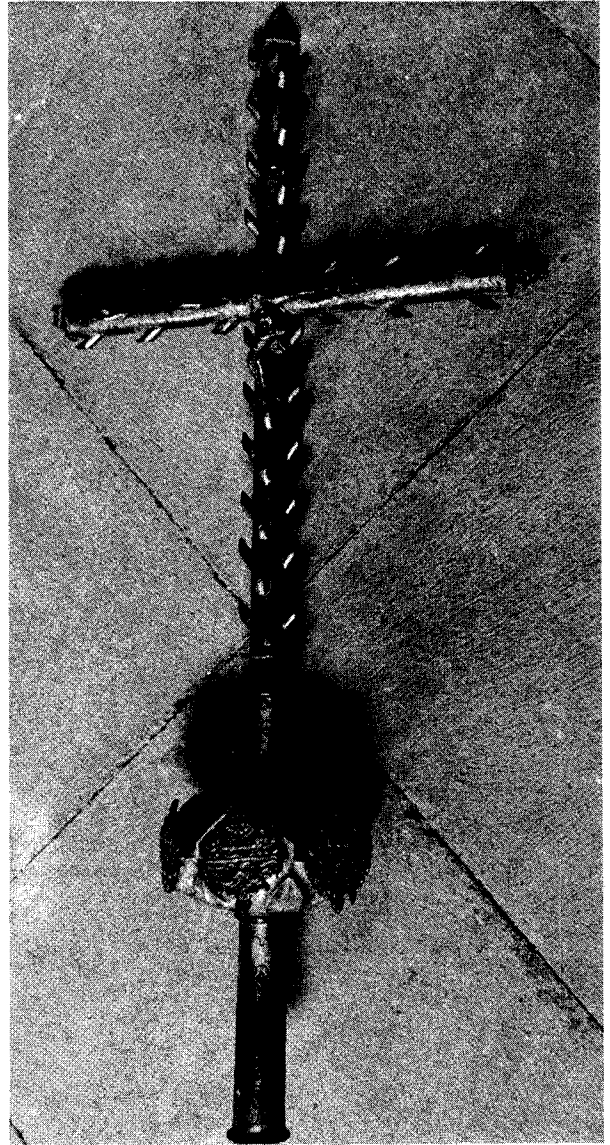
Lám. 28. Cruz del Museo Diocesano de Calahorra.



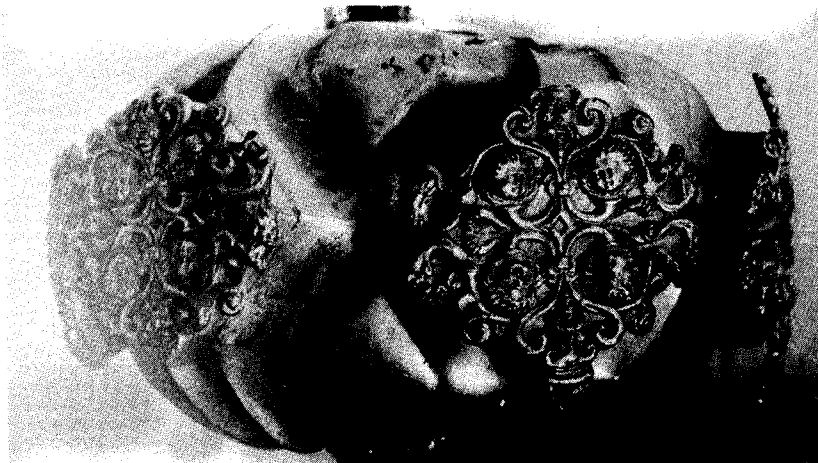
Lám. 29. Cruz del Museo Diocesano de Calahorra. Manzana.



Lám. 30. Cruz de Torre en Cameros.



Lám. 32. Cruz de Torremuña  
(Museo Diocesano de Calahorra).



Lám. 31. Cruz de Torre en Cameros. Manzana.