

# SÍMBOLO Y VISUALIDAD EN LAS CRUCES PROCESIONALES VALENCIANAS. (SS. XIV-XX)<sup>1</sup>

## SYMBOL AND VISUALITY IN VALENCIAN PROCESSIONAL CROSSES (14<sup>TH</sup>-20<sup>TH</sup> CENTURIES)

POR FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ  
Universitat de València. España

El presente escrito estudia la iconografía en las cruces procesionales valencianas desde el siglo XIV al XX. Hace un recorrido por la mayoría de estos guiones resaltando sus imágenes y símbolos que relaciona con el momento histórico en que se incorporaron a la cruz, distinguiendo las imágenes conceptuales de las narrativas. Advertimos una gran cantidad de tipos iconográficos en la época medieval, tipos que disminuyen conforme pasa el tiempo y llega el siglo XVII, centuria en el que la iconografía queda muy reducida y, de este modo, pervivirá hasta el siglo XX.

**Palabras clave:** Cruz procesional, Platería, Lenguaje icónico, Tipo iconográfico, Arte Valenciano.

This paper studies the Valencian processional crosses' iconography from the 14<sup>th</sup> century until 20<sup>th</sup> century. The majority of these crosses is covered and their images and symbols are highlighted. These are related to the historical age when they were added to the cross at the same time the conceptual and narrative images are distinguished. A big quantity of iconography types in medieval age is noteworthy. These types decrease during the next centuries until the 17<sup>th</sup> century, when this iconography is very limited. In this way the iconic language will survive until the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Processional crosses, Silverware, Iconic language, Iconography Type, Valencian Art.

Estudiar la cruz en sus diversos aspectos es profundizar sobre el símbolo por excelencia del Cristianismo, emblema que ha suscitado no pocas controversias en su representación desde el siglo I. Es también reflexionar sobre un elemento fundamental de cada catedral, parroquia, monasterio o comunidad religiosa cristiana, pues es el símbolo más importante de estas instituciones. Por ello, su análisis es fundamental

---

1 Gran parte de este trabajo se ha llevado a cabo en *The Warburg Institute (University of London)* durante dos estancias de investigación. La primera tuvo lugar durante los meses de julio y agosto de 2008 y la segunda en los mismos meses de 2010. Este mismo año, la estancia fue financiada por una "Ayuda a la Investigación" de la *Universitat de València*. Igualmente agradecemos a Sergi Doménech García su inestimable ayuda tanto en Londres como en Valencia y al profesor R. García Mahiques sus observaciones después de haber leído el texto.

para comprender no sólo su tipología y formas, sino también su iconografía –imágenes conceptuales y escenas narrativas– que, desde muy pronto, según la idea más aceptada, fueron adheridas de la manera más eficiente posible para catequesis del pueblo de Dios, aunque puede que esto no sea del todo verdad como expondremos más adelante. Habría que preguntarse qué función real tenían estas imágenes. No cabe duda que los programas iconográficos de las cruces tendrían sentido tanto a nivel litúrgico, como expresión simbólica de los misterios de la religión, así como también de didáctica o catequesis de la doctrina cristiana. La cruz, principalmente, vendría a ser el símbolo de la Redención y de la victoria de Cristo contra el mal.

El presente escrito intenta ordenar y explicar temas y tipos iconográficos que figuran en las cruces procesionales valencianas. Para ello hemos revisado un muestrario muy amplio y analizamos los cambios que se suceden desde la conquista del reino de Valencia hasta la época actual. Observamos que las imágenes, como no podía ser de otro modo, siguen las directrices del arte europeo de cada época, pues el programa visual es la representación del mensaje de la Iglesia y, por tanto, es común a todo el catolicismo.

## ORIGEN Y REPRESENTACIÓN DE LA CRUZ

La cruz es un instrumento de suplicio muy antiguo usado por persas, cartagineses y romanos. Roma castigaba así a los esclavos y a los rebeldes, si no eran ciudadanos romanos<sup>2</sup>. En ella, según los evangelios, sufrió y murió Jesucristo (Mt 27, 32-56; Mc 15, 1-5; Lc 23, 26-49; Jn 19, 17-30). De forma simbólica, también es la carga que el fiel lleva para acompañar a su maestro en la vida terrena en el camino de la salvación (Mt. 16, 24; Mc. 8, 34, Lc. 9, 23)<sup>3</sup>. Desde muy antiguo, esta representa la salvación y la victoria. Es liviana para el discípulo y suave para el fiel. La Cruz Trinitaria, con sus colores azul y rojo, insiste en el sacrificio y pasión del “Siervo de Yahvé” (Is 42, 1-9; 49, 1-13; 50, 4-9, 52, 13-15 y 53, 1-12).

A pesar de ser el símbolo más importante del Cristianismo, no se representó desde un principio como tampoco era personificado Jesús crucificado. Al tratar sobre la muerte de Jesús, los artistas dieron prioridad a la Resurrección y a la Redención, olvidándose de los aspectos más dolorosos de la Pasión. Así lo demuestran las pinturas de la iglesia de Dura Europos. Estas también manifiestan que existía ya una iconicidad cristiana antes de mediados del siglo III<sup>4</sup>. El triunfo de la representación de la cruz tuvo lugar con Constantino y la conocida visión que le hizo llevar el lábaro al combate. También ayudó mucho que en Jerusalén, en el año 335, fueran dedicadas las basílicas del Santo Sepulcro y del Calvario y se creyera que habían encontrado la cruz de Jesús, instituyéndose la fiesta de su Invenición y Exaltación. Esta última, desde Jerusalén, pasaría

2 MARSOS, Orioldo: “Il Crocifisso, le chiese e le religion” en Goi, Paolo (a cura di): *In hoc signo. Il Tesoro delle croci*. Milano, 2006, p. 33.

3 “Quien quiera seguirme, niéguese a sí, cargue con su cruz y sígame”.

4 GALTIER MARTÍ, Fernando: *Los orígenes de la Iconografía de la Pasión. Desde el siglo III hasta el concilio Quinisexto (691-692)*. Zaragoza, 2005, pp. 43-45 y p. 49.

a Constantinopla y la introduciría en Roma el papa Sergio I<sup>5</sup>. En el siglo V, Roma y Rávena centraron “el problema de la Pasión en la cruz de Cristo, concibiéndola como una cruz desnuda y preciosa, signo de victoria y de salvación, obliterando por completo su dimensión trágicamente sufriente”<sup>6</sup>.

Su presencia en las iglesias y, concretamente en el altar, es un tema complejo y todavía no suficientemente aclarado. Era necesario que estuviera cerca del altar, ya que en él se rememora el sacrificio de Jesús aunque de forma incruenta. A principios del siglo V, unos versos de San Paulino de Nola indican que sobre el altar colgaban la cruz o el monograma de Jesucristo<sup>7</sup>. En la Cataluña del siglo XI la cruz ya reposa sobre el altar y es a finales del quinientos cuando hay numerosas disposiciones que conminan a que esta práctica sea una realidad continua<sup>8</sup>.

Sin embargo, además de lo ya indicado, la cruz también tiene otras funciones. Es insignia real en las batallas así como protectora contra el mal. Hay todo un ceremonial para el momento en que los reyes visigodos, asturianos y navarros salen de campaña. El obispo entrega al rey una cruz y este, a su vez, la da a un clérigo para portarla durante toda la cruzada. Todo esto se hace siguiendo el *Ordo quando rex cum exercitu ad prelium egreditur*, que estaba en la liturgia visigoda<sup>9</sup>. Es en este contexto como deben interpretarse algunos relieves como el de Luesia, en el que el rey recibe la cruz de la Victoria y la entrega al diácono para que la lleve a la guerra<sup>10</sup>. Otra de sus funciones, como se ha dicho, es proteger contra el mal y por eso está en la entrada y sobre el arco de triunfo de la iglesia de San Juan de Baños<sup>11</sup>.

## LOS PROGRAMAS VISUALES DE LAS CRUCES PROCESIONALES VALENCIANAS

Desde hace mucho tiempo, la Iglesia distingue entre cruz procesional y cruz de altar. Ambas figuran en la liturgia desde el siglo V<sup>12</sup>. No obstante, Juan de Arfe nos indica en la *Varia Conmesuración* que “El Papa Agapito, en el año de quinientos y treinta y ocho, ordeno que se anduviese Procesion antes de la Misa del dia, y desde este tiempo

5 CABROL, Fernand y LECLERCQ, Henri: *Dictionnaire d'Archeologie Chretienne et de Liturgie*. Vol. III, 2ª parte. París, 1914, pp. 3131-3132.

6 GALTIER MARTÍ, Fernando: Ob. Cit, p. 83.

7 GUDIOL I CUNILL, Josep: *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*. (2ª ed). Vol. I. Barcelona, 1931, p. 161.

8 GUDIOL I CUNILL, Josep: *Nocions...* pp. 261-262.

9 SILVA Y VERÁSTEGUI, Soledad de: *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Najera*. Pamplona, 1984, pp. 158-159.

10 CABAÑERO SUBIZA, Bernabé y GALTIER MARTÍ, Fernando: “Tuis exercitibus crux Christi samper adsistat. El relieve real prerrománico de Luesia”, *Artigrama*, 3, 1986, p. 21

11 SCHLUNK, Helmut: *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera cruz en el Reino Asturiano*. Oviedo, 1985, pp. 10-11.

12 GUDIOL I CUNILL, Josep. *Nocions...* p. 162.

se comenzaron a hacer las Cruces de plata<sup>13</sup>. En el románico, las cruces de altar y las procesionales se confunden, pues la misma cruz sirve para las dos funciones. En el siglo XIV advertimos más claramente la distinción entre cruz procesional y la cruz de altar. Como explica Gudiol, la cruz procesional *es el guió parroquial o de la comunitat o confraria, l'ensenya que agrupava una comunitat més o menys lligada per vincles de dilecció i companyonia, devent presidir els seguicis i anar pels carrers i les contrades*. Mientras que la de altar *havia de tenir un lloc més fix, restant sobre l'altar o puramente recondida en el tresor de l'església, donant-se sovint el cas que se la guardava en el sagrari, entre la reserva eucarística, més honoríficament que els sants olis*<sup>14</sup>.

Las cruces procesionales más antiguas que conocemos en territorio valenciano son del siglo XIV. En 1364, Pere Bernés cobra cierta cantidad por una cruz de plata para la catedral de Valencia<sup>15</sup>. Es en esta centuria cuando se labra la Cruz de Xàtiva (c. 1380) (Figura 1), la de Ontinyent (1392) (Figura 2), la de los Comí (1397) o muchas otras salidas de los obradores de Morella.

Desde la Edad Media las cruces llevan imágenes y escenas. Este no es un simple complemento para educar como siempre se ha creído, sino algo mucho más complejo. Las escenas religiosas, y también las profanas, sirven para resaltar un objeto que representa, más que ningún otro, a Cristo. Con sus imágenes, la cruz y su programa visual manifiestan el misterio de la Redención: la Pasión y Victoria de Jesús que cada día es recordada en el altar. Sin este simbolismo no se entiende la cruz en la liturgia. Es una pieza que, por sí misma, es sagrada e identifica al mismo Cristo y a los que son sus discípulos. También es necesario recordar aquí, a propósito de lo que sucede en la mesa del altar cada día, que la cruz está estrechamente relacionada con la Eucaristía, pues esta es la misma crucifixión.

La crucifixión, que en la mayoría de las cruces, tanto de altar como procesionales, figura desde la Edad Media, representa el desamparo de Cristo. Él es la primera víctima desatendida por el Padre. Es el momento del abandono total del que Jesús es consciente ya que exclama *Eloi eloi lema sabaktani* (que significa: Dios mío, Dios mío ¿Por qué me has abandonado?) (Mt, 27, 46; Mc. 15, 33). Muy bien lo entendió el arzobispo de Valencia Aliaga en su Sínodo, de 1631, cuando mandó que “No se ponga tampoco, como suele hazer, la figura de Dios Padre, ni la del Espiritu santo en el dicho cruzero de la Cruz sobre la cabeza de Christo crucificado. Porque allí se representa Christo

13 ARFE Y VILLAFANE, Juan: *Varia Conmesuración para la escultura y arquitectura*. Séptima impresión. Madrid, MDCCXCV, por don Plácido Barco Lopez. (ed. facsimil, Valladolid, 2003), p. 277.

14 GUDIOL Y CUNILL, Josep: “Les creus d'argenteria a Catalunya”. *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Vol. VI, 1920, p. 328.

15 SANCHIS SIVERA, José: *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*. Valencia, 1909, p. 545.

nuestro Señor, como desamparado del Padre eterno, conforme aquellas palabras, que en la misma Cruz dixo Christo<sup>16</sup>.

Para sintetizar diremos que lo icónico está muy presente en las cruces medievales, llenas de imágenes conceptuales y escenas narrativas que cubren el árbol. Como se ha destacado, “las cruces procesionales se cargan de significación teológica, mientras que las de término están más sujetas a la devoción popular”<sup>17</sup>. Son un ejemplo la cruz de Xàtiva, tradicionalmente atribuida a Pere Bernés (c. 1380), la desaparecida de Ontinyent, de Pere Capellades, (1392) o la anónima de Sant Mateu (1397). En el Renacimiento las cruces siguen el esquema medieval, aunque a veces más contenido, de portar imágenes y símbolos. Herederas de las medievales en cuanto al lenguaje icónico son la cruz mayor de la catedral de Valencia –hoy desaparecida– de Bernat Joan Cetina (1548) o la de Santa María de Castelló, que se hace a imitación de aquella. Lo icónico estará presente en siglos venideros, pero en el seiscientos disminuyen las imágenes y símbolos de los guiones. El hecho de que ya a fines del siglo XVI lo icónico menguaba nos lo dice la *Varia Commensuración* de Juan de Arfe, donde, a diferencia de las custodias, Arfe no recomienda ningún tipo de programa visual dentro de la cruz<sup>18</sup>. En el reino de Valencia, la imagen significante está centrada en el Crucificado en el anverso y el titular de la iglesia en el reverso, así como santos de devoción local en el nudo. Así son las de Alginet (c. 1630), Carcaixent (1645) y Vinaròs (1644) –estas dos últimas labradas por Simó de Toledo–. La secuencia sigue en la cruz de la parroquial de Agost, de Gaspar Lleó (1729-30).

El episodio rococó, tan brillante en las custodias valencianas y europeas, aquí no muestra la abundancia de imágenes y símbolos. Así, encontramos guiones como los de Almusafes, atribuido a Lluís Perales (c. 1777), o la de Santa Justa y Rufina en Orihuela, de Miguel Rovira (1783), que reducen al máximo sus emblemas. A veces estas cruces comparten la misma visualidad que las custodias. Por ejemplo el cosmos –símbolo de la universalidad de la Iglesia– forma muchos nudos de custodias, nudos que incorporan las cruces de Cocentaina o Algemesí, ambas del tercer cuarto del setecientos. También rococó es la de Carlet, que procede del convento de Dominicos, llegó a la parroquia con la Desamortización<sup>19</sup>. Tiene santos en la macolla y el INRI en el crucero con Cristo en el anverso.

El siglo XIX conlleva cambios importantes que derivan de las formas que adoptan los guiones. Los plateros labran esta tipología en distintos estilos como son el barroco, clasicismo y gótico. La de Corbera, del XIX y de reducido programa, presenta a Cristo en el anverso y en el cuadrón “el ojo que todo lo ve”, recuperando así otro emblema

16 *Synodus Dioecesisana Valentiae celebrata, praeside Illvstrissimo, Reuerendissimo D. D. F. Isidoro Aliaga Archiepiscopo Valentino, Anno M. DC. Xxxj. Valentia, apud viduá Ioannis Chrysostomi Carriz. Anno Dni 1631*, p. 152.

17 MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Elvira: “Xàtiva en la encrucijada. La cruz del camino de Valencia” en *Ars Longa*, 17, 2008, pp. 20.

18 ARFE Y VILLAFANE, Juan: Ob. cit, pp. 277-278.

19 FERRI CHULIO, Andrés de Sales: *La platería valentina*. Sueca, 1992, p. 22.

de Dios Padre que no aparecía en las cruces valencianas desde el seiscientos como consecuencia del Sínodo de Aliaga (1631). La del Colegio del Patriarca es obra gótica del napolitano afincado en Valencia Miguel Orrico (1883)<sup>20</sup>. Está llena de imágenes porque es un *revival* gótico y el platero ha seguido el esquema de las cruces medievales. Muy diferentes en forma y emblemas icónicos son las del siglo XX. En esta centuria, especialmente después de la Guerra Civil, son labrados numerosos ejemplares, debido a la pérdida de muchos de los anteriores en la contienda. En todas estas encontramos una rica iconografía que parte de los ejemplares de los siglos XVI, XVII y XVIII. Esta sigue las normas del concilio de Trento mezcladas con las del Arzobispo Aliaga siguiendo la tradición valenciana de las cruces del último cuarto del seiscientos y la primera mitad del setecientos. La Cruz de San Roque de Oliva, de José Bonacho (c. 1949) o la anónima de Santo Tomás de Valencia (c. 1950) son un buen exponente de ello.

## EL LENGUAJE ICÓNICO: LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS

A continuación, expondremos las imágenes conceptuales y narrativas que figuran en las cruces valencianas, aunque antes es necesario hacer una breve advertencia sobre estos conceptos<sup>21</sup>. Entendemos por conceptual aquella imagen que manifiesta un discurso visual que no está basado en el relato de acontecimientos y a las coordenadas de espacio-tiempo. Las imágenes conceptuales han sido siempre el vehículo adecuado para representar conceptos culturales de carácter abstracto como diagramas visuales. Todas las primeras civilizaciones de nuestro entorno cultural (Egipto, Mesopotamia, Micenas etc.) desarrollaron todo un arte conceptual para comunicar significando sus concepciones. Es este también el ámbito del símbolo icónico, el cual es realmente una imagen conceptual –lo que no quiere decir que toda imagen conceptual sea también simbólica–. Esto cambió con la revolución griega, que introdujo la posibilidad de narrar acontecimientos, lo cual fue desarrollado introduciendo en la representación las coordenadas racionales del espacio y del tiempo, que derivó en toda una estética encaminada a la verosimilitud de la representación icónica y a la conquista de la naturaleza como inspiradora principal de la representación visual. Con el advenimiento del cristianismo se contrajo la necesidad de regresar nuevamente a los esquemas de la conceptualidad y del símbolo para la manifestación de conceptos doctrinales esenciales, más el arte cristiano no renunció tampoco a la posibilidad “griega” de la representación de acontecimientos. Es por ello que en las cruces procesionales, como en cualquier otra manifestación icónica cristiana, convivan tanto elementos conceptuales y simbólicos, como elementos narrativos. Por ello podremos advertir tanto el recurso a símbolos de la Redención, como el caso del pelícano, como a escenas narrativas de la Pasión de

20 OSSORIO Y BERNARD. Manuel: *Galería Biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid, 1975, p. 496.

21 Sobre los conceptos de imagen conceptual y narrativa véase GARCÍA MAHÍQUES, Rafael *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*. Madrid, 2009. Vol. II, p. 53 y siguientes.

Cristo, teniendo en cuenta, incluso que la imagen misma de Cristo crucificado, aunque posee una base narrativa, es realmente interpretada como un diagrama conceptual.

En efecto, la imagen conceptual más importante de todas las que aparecen en un guión es la de Jesús crucificado, presente en todos los que estudiamos<sup>22</sup>. Pero no siempre fue así. Para llegar a la representación de Cristo crucificado hubo que recorrer un largo camino, aunque en el siglo XIII, cuando Jaime I conquista el reino de Valencia, estas vicisitudes estaban ya superadas. En los primeros tiempos no se representaba la cruz ni los sucesos dolorosos de la Pasión. Tampoco, como se ha dicho, estaba Jesús crucificado, siendo su símbolo o imagen conceptual el *Agnus Dei*. La primera vez que se representa a Cristo en la cruz, semidesnudo entre los dos ladrones, es en las puertas de Santa Sabina de Roma, pero esta figuración es muy contenida y jerárquica<sup>23</sup>. El códice de Rabbula, del año 586, muestra la crucifixión de Jesús vestido con túnica y los ojos abiertos, mientras Longinos le abre el costado<sup>24</sup>. Fue decisivo para la representación de la figura del crucificado el canon 82 del concilio Quinisexto que indica que “para que pueda ponerse ante los ojos de todo el mundo la Verdad, en su plena manifestación (to teleion), incluso en forma de pintura, decretamos que el Cordero, Cristo nuestro Dios, que quita los pecados del mundo, sea de ahora en adelante representado también en forma humana en las imágenes, sustituyendo al antiguo cordero, puesto que de este modo comprendemos la sublime humillación de la Palabra de Dios y somos guiados así al recuerdo de Su vida en la carne, Su Pasión y Su Muerte Salvadora, y de ello, la redención que ha venido al mundo”<sup>25</sup>. Es así como nace la imagen conceptual de Cristo crucificado.

En las cruces valencianas, hay que referirse primeramente a las labradas en los obradores de Morella. De estas se han conservado muchas<sup>26</sup>. Todas ellas, como pasará en el resto de los obradores, muestran a Cristo crucificado en el anverso, ya que es el mismo Jesús quien abre la marcha de las procesiones y guía a la comunidad. Son Cristos muertos asidos al madero por tres clavos. Están desnudos salvo el paño de pureza que les cubre la cintura. Así figura en la cruz menor de Vallibona (c. 1350) la de la Serra d’ en Galcerán, de la misma época, la de Todolella, atribuida al obrador de Guillem Real, y otras, de la segunda mitad del siglo XIV. Lo mismo ocurrirá con la cruz de Xàtiva (c. 1380), la de Ontinyent (1392), la de El Toro, de fines del XIV o la de Sant Mateu (1397)<sup>27</sup>. La representación de Cristo muerto no es privativa de los siglos medievales

22 Muchos de los Cristos crucificados no son de época, debido a las restauraciones y adobes de las cruces a lo largo de la historia, pero reproducen, con mayor o menor acierto, los que había.

23 La actual fábrica de Santa Sabina está datada entre los años 422 y 432.

24 GALTIER MARTÍ, Fernando: Ob. cit, p. 185.

25 YARZA, Joaquín, GUARDIA, Milagros y VICENS, Teresa: *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*. Barcelona, 1982, p. 59.

26 JOSÉ I PITARCH, Antonio (comisario): *La memòria daurada. Obradors de Morella s.XIII-XVI*. Valencia, 2003. Véanse las diferentes fichas de donde tomamos la cronología.

27 Véase la completa iconografía de esta cruz en el estudio de DALMASES I BALAÑA, Núria de: “A la llum d’una restauració: la creu processional de l’Arxiprestal de Sant Mateu del Maestrat” en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tomo LXXIX, 2003, pp. 137-165.



sino que es una constante en todas las épocas. Así está en las cruces de L'Alcudia, del XVI, de Santa María de Castelló (1576-1578), de Alginet, del XVII, de Agost del XVIII, de Corbera del XIX o de Santo Tomás de Valencia del XX. Algunas cruces, por el contrario, muestran a Jesús agonizante, pero son una minoría. Entre estas están las de Burriana (1562), Polinyà del Xuquer (c. 1570), Almazora (c. 1620), Carcaixent (1645), Almussafes (c. 1777) y Santas Justa y Rufina de Orihuela (1783).

Otro tipo conceptual es el de Cristo en Majestad, al que algunos llaman Pantocrátor. Es un tipo que advertimos sobre todo en los ejemplares de los siglos XIV y XV y que no aparece en piezas de cronología posterior. Se le representa normalmente sentado y bendiciendo en el reverso de las cruces, ya sea en escultura o placas de esmalte. Así figura en las de Xàtiva (c. 1380) (Figura 3), Cinctorres (c. 1380-1400) o Pego (c. 1400). El tipo que ofrece el guión del Salvador de Pina de Montalgrao (c. 1390) lo muestra dentro de una mandorla y rodeado de ángeles que lo adoran. En la Cruz de Vilches (c. 1400-1420) está bendiciendo y con el globo terráqueo en la otra mano. Una variante reducida de este tipo es la que presentan las cruces de San Roque de Oliva (c. 1949) y la de Santo Tomás de Valencia (c. 1950) donde, en el anverso, está Jesús crucificado rodeado del Tetramorfos que ha sido dispuesto en los brazos. Toda una lección de Teología que expone la Majestad de Cristo siguiendo los criterios de Ezequiel.

Este tipo iconográfico que acabamos de mencionar, está unido al diagrama que nos muestra a Cristo en Majestad rodeado del Tetramorfos: los cuatro seres vivientes con cabeza de hombre, león, toro y águila que adoran el trono del Señor (Ez. 1 y Ap. 4.). Son asimismo símbolo de los cuatro evangelistas y así figuran muchas veces sus nombres en las placas que los representan. Ello ocurre en la cruz menor de Cinctorres (c. 1450), con marca de Morella, y en muchas otras más. Normalmente están en el reverso de los guiones –como ocurre en las cruces de Xàtiva u Ontinyent–, pero, en muchas ocasiones, figuran en las dos caras del árbol porque el programa iconográfico de estos ha sido alterado por limpiezas y adobes –cruz procedente de Ares del Mestre, hoy en el Museo de Artes Decorativas de Madrid (c. 1380), marcada en Morella–. Su disposición correcta es: abajo, ángel; izquierda león; derecha, toro y superior águila. Esta tipología también estará circunscrita a los siglos medievales y al quinientos –cruces de Llíria (1529) y Polinyà del Xúquer (c. 1560)–. El siglo XVI gusta más de representar los evangelistas que los cuatro seres del Tetramorfos como se ve en los guiones de Alfara, Parroquia del Socorro de Peñíscola, marcada en Valencia, o la de L'Alcudia. Después de esta centuria hemos encontrado muy pocos ejemplos con el Tetramorfos como son las cruces de los Beneficiados de la catedral de Orihuela (1605), la de la Parroquia del Pilar y San Lorenzo de Valencia (c. 1625) o la de de Villafamés (1640), obra del platero Pablo Franch de Mirambel. Este tipo se recupera para las cruces valencianas en piezas del siglo XX como la mencionada de Santo Tomás y la de San Roque de Oliva.

Otro tipo iconográfico de Cristo es el de juez. Está circunscrito a los guiones medievales. Torno la destaca en el reverso de la de Xàtiva: “Gran escena del Juicio final (debajo), con cielo, santos, arco, escala entre el mundo y el cielo, con dos elegidos que recibe San Pedro, dos ángeles que llevan instrumentos de la Pasión; Cristo, juez,



dos ángeles trompeteros, resurrección de la carne”<sup>28</sup>. También está en las cruces de Ontinyent y en la de Ares.

Junto a estas, encontramos otras imágenes conceptuales que están relacionadas con el sacrificio de Cristo en la cruz. Por orden de aparición son: Cordero místico o *Agnus Dei*, el Pelicano con sus crías, ángeles con instrumentos de la Pasión, Anagrama de Jesús, INRI, el corazón traspasado por tres clavos, el sol y la luna.

El Cordero Místico o *Agnus Dei* es un emblema de Cristo crucificado que se representaba antes de figurar Jesús en la cruz. Lo encontramos en guiones medievales, pero no es muy abundante. Está en el cuadrón central del reveso de la cruz de Vallibona y en el central del anverso en la de Serra d'en Galcerán, ambas marcadas en Morella (c. 1350). Esta última lo repite de nuevo en los losanges del anverso y reverso de los brazos inferiores. La cruz de Todolella, atribuida al obrador de Guillem Real, también lo presenta en el cuadrón central del anverso. En la cruz mayor de Cintorres, marcada en Morella (c. 1380-1400), aparece de nuevo en el cuadrón central del anverso con la inscripción *ECCE AGNUS DEI QUI TOLIS PE*, alusiva a Juan El Bautista que llama así a Jesús (Jn. 1, 29)<sup>29</sup>.

El Pelicano con sus crías es una representación habitual en las cruces desde el siglo XIV hasta el XVI. Posteriormente no hemos encontrado ejemplares que lo lleven. No pasa así en las custodias que lo conservan hasta el siglo XIX, pues se convierte en un tema salvífico porque simboliza la crucifixión<sup>30</sup>. Este símbolo proviene de la Baja Edad Media y se divulga con los bestiarios<sup>31</sup>. Este emblema que manifiesta el amor de Cristo al ofrecer su sangre por sus hijos está en las cruces de Vallibona, Serra d'en Galceran, Sant Mateu, Cintorres, Xert, El Toro y, ya en el quinientos, en las de Afafara, L'Alcudia, Guadassuar y Monforte del Cid. Existe una variante del tema, que ha sido calificada como típicamente valenciana, que representa al Pelicano con sus crías y la serpiente enroscada a un árbol. Así figura en la cruz de Ares y en la de Pina de Montalgrao<sup>32</sup>.

28 TORMO, Elías “Orfebrería Valenciana de fines del siglo XIV (Las Cruces procesionales de Játiva y Onteniente)” en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Año XXVIII, Cuarto trimestre. 1920, p. 198.

29 “Al día siguiente ve acercarse a Jesús y dice: -Ahí está el cordero de Dios, que quita el pecado del mundo”.

30 Véase COTS MORATÓ, Francisco de Paula: “La iconografía en las custodias valencianas. (Ss. XVI-XX)” en GARCÍA MAHÍQUES, R y ZURIAGA SENENT, V. (Eds): *Imagen Cultural. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*. Generalitat Valenciana. Valencia, 2008, pp. 459-479.

31 GARCÍAARRANZ, José Julio: *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*. Cáceres, 1996, p. 636. Véase también SÁNCHEZ LÓPEZ, José Antonio: “Iconografía e iconología del Pelicano: un ensayo sobre la reconversión del concepto de Filantropía”. *Boletín de Arte*, 12, 1991, pp. 140-141.

32 SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes: “Cruz procesional mayor” en la *Memòria Daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*. Valencia, 2003, p. 273. Ficha s/n.

Los ángeles llevando instrumentos de la Pasión<sup>33</sup>, también están presentes en las cruces, aunque son minoría. En el brazo superior del anverso de la cruz de Ontinyent hay uno. En la de Pina de Montealgrao las capillas del nudo acogen a varios. Más tardíos son los de las cruces de Ares de Alpuente, del siglo XVI. Con ellos se relaciona la representación de los *Arma Christi*, que muy detalladamente están en la cruz de Burriana (1562), marcada en Valencia. En el árbol inferior están la corneta, lanza, INRI y otras. El INRI como *Arma Christi* también figura en las cruces de Castelló, Polinyà del Xuquer, Carlet, Corbera o Santo Tomás de Valencia.

El Anagrama de Jesús figura muchas veces en el cuadrón central de los guiones. Así está en la cruz morellana de Castell de Cabres (1475-1500). No obstante, en ejemplares anteriores, como la Cruz de Palanques (c. 1380-1400) el Anagrama de Jesús ya aparece, pues un ángel lleva esta inscripción en el brazo superior, como también lo lleva el ángel de la cruz del Museo de Castelló, asimismo marcada en Morella y con la misma cronología. Si bien es cierto que desde el ejemplar de Castell de Cabres está el anagrama de Cristo en los cruceros y así llega hasta el siglo XVIII. Véanse sino los guiones de Burriana, L'Alcudia, Guadassuar, Polinyà del Xuquer, Alcalà de Xivert, Vila-real o Agost.

El sol y la luna, que muchas veces están representados junto a Cristo crucificado no los hemos advertido más que en una cruz del siglo XX, la de San Roque de Oliva (c. 1949). Se sitúan en el cuadrón central del anverso flanqueando la figura de Dios Padre a espaldas del Crucificado. Por tanto pensamos que aluden más al Hijo que al Padre. El sol y la luna –aunque estos también aluden a la turbulencia que aconteció en el momento de la expiración de Cristo (Mt. 27, 50-54; Mc. 15, 33-38; Lc. 23, 44-46)– se representan en muchas cruces españolas y en los retablos vinculados a la crucifixión. De la misma manera, el sol y la luna significan la confluencia de las dos naturalezas de Jesús, humana y divina, como advertimos en la Cruz procesional (c. 1550), de procedencia extremeña, de la Parroquia de Santa Cruz de Valencia. Estos dos astros, colocados juntamente, son también un símbolo pagano muy antiguo que se remonta en Occidente a Pitágoras, de quien se dice que aprendió en Egipto y Mesopotamia los misterios de la Humanidad.

Después del Hijo, el Padre figura en las cruces procesionales en un lugar preferente. Muchas veces está en el cuadrón del anverso. Así lo vemos en la cruz de Lluçena (c. 1430). En otras piezas ha sido desplazado por equivocación al reverso, como en la cruz de Vallibona (c. 1450). En la cruz mayor de Traiguera (c. 1415-1419), marcada en Morella, como las dos anteriores, es una escultura que está en la parte superior del brazo central. Es un tipo iconográfico diferente al que estamos habituados. Está sobre una estrella, bendiciendo y coronado con la tiara. En la Cruz de Rossell (1433) figura en un tipo que es más común: sentado, bendiciendo mientras sostiene con la otra mano

33 En las cruces aparecen más ángeles, pero no son pasionarios. Así las cruces de Algemesí y Cocentaina, del último cuarto del XVIII, los llevan a los lados del cosmos, que hace de nudo, como ocurre en algunas custodias rococó. También figuran sosteniendo como tenantes los escudos de la Cruz de Santo Tomás de Valencia.

el orbe, de donde sale la bandera de la Victoria. Las cruces del siglo XVI y primer tercio del XVII, lo representan de busto o tres cuartos, bendiciendo como el guión de Alfafara o el de Castelló –este con una postura un tanto declamativa–. Esta representación, con el orbe en una de las manos –como *Creator Mundi*–, es la que vemos en muchos guiones del seiscientos: Cruz de Carcaixent (Figura 4) o Cruz de Benaguasil. Ya hemos comentado como el Arzobispo Aliaga había prohibido esta representación en su Sínodo (1631), pues Cristo murió desamparado del Padre y, aunque cruces de este tipo se siguen haciendo, como la de Cervera del Maestre, la de Alcalà de Xivert (1636), de Agustí Roda, ya lleva en el crucero el anagrama de Jesús sin que el Padre Eterno figure. En el siglo XX, la cruz de San Roque de Oliva expone como esta imagen conceptual del Padre Eterno no se ha olvidado y representa a este, con el triángulo en la cabeza, en el cuadrón del anverso.

La Trinidad es otro tipo iconográfico en que aparecen juntos Padre, Hijo y Paloma del Espíritu Santo. Así lo observamos en la cruz de la Parroquia del Pilar y San Lorenzo de Valencia (c. 1625). Este guión muestra un programa visual espléndido, seguramente dispuesto, como muchos otros, por una persona versada en Teología. En el anverso está la Trinidad según el tipo *Trono de Gracia*: Cristo muerto y, en el cuadrón, el Padre que bendice y lleva la paloma del Espíritu Santo en el pecho (Figura 5). El siglo XIX recupera un emblema de la Trinidad en la Cruz de Corbera. En el cuadrón del anverso está representado un círculo con el triángulo y dentro de este “El ojo que todo lo ve”.

Otra de las imágenes conceptuales que está en las cruces valencianas es la de la madre de Jesús: María, que normalmente está situada sobre el cuadrón del reverso de los guiones como en Sant Mateu. Existen numerosas variantes para representarla y ello depende también de la titularidad del templo al que pertenece la cruz. La más común de todas ellas es la imagen de la Virgen con el Niño “manifestando el misterio de la Encarnación, llevado a cabo a través de su vientre y del cual Ella es el principal instrumento”<sup>34</sup>. Las cruces más antiguas la debieron perder. Así están las de Vallibona, Serra d’en Galceran, Ares, Museo de Bellas Artes de Castelló y otras. La cruz mayor de Traiguera, de Bernat Santalínea, representa a Madre e Hijo bajo un dosel. También bajo dosel están en la cruz de Llucena. La de Catí (c. 1475-1500) ha perdido al Niño. La de Castell de Cabres, de cronología similar a la anterior, figura a Madre e Hijo sobre una peana. Este tipo de María con el Niño en brazos pasa al siglo XVI como lo demuestran los guiones de Alfafara, Castelló, la de la Parroquial del Socorro en Peñíscola, la de Burriana o la de Guadassuar. La representación de la Madonna continúa en el tiempo y así la advertimos en las cruces de Andilla (c. 1680), o Vila-real, del siglo XVIII.

Otro tipo muy repetido, por lo menos hasta finales del siglo XVI, es la Virgen Dolorosa que está en el brazo derecho de la cruz. Se sitúa muchas veces con san Juan al otro lado, representando el Calvario. El tema es muy antiguo y aparece en las Ampollas de Monza, del siglo VI, y en la cruz pectoral llamada “de Adoloaldo”, también en la catedral de Monza, ligeramente anterior. Recordemos que el discípulo amado

34 MOCHOLÍ MARTÍNEZ, M<sup>a</sup> Elvira: Ob. cit, p. 21.

es, de todos, el que manifiesta más valor y permanece al pie de la cruz con María y María Magdalena. En su evangelio expresa la *Déesis* (Jn. 19, 26-27) y reivindica que es testigo ocular (Jn. 19, 35). Hay que decir que ambos personajes normalmente están flanqueando a un Cristo muerto, cuando la *Déesis* ya ha sido proclamada y se espera el descendimiento. De esta manera figuran en las cruces medievales como las de Vallibona o la Serra d'en Galceran; las renacentistas de Alfafara, Castelló, Monforte del Cid y la barroca de Andilla.

Una imagen conceptual de la Virgen muy frecuente en el siglo XVII es la Inmaculada Concepción o Asunción, pues de las dos puede tratarse. Las cruces que presentan esta imagen en el reverso normalmente pertenecen a iglesias de antigua fundación que están dedicadas a la Asunción. De este modo nos encontramos las cruces de Carcaixent o Denia (Figura 6). El esquema compositivo es el mismo: Virgen coronada con las manos juntas sobre el pecho y, en el caso de Carcaixent, la luna a sus pies (Figura 7). Recordemos que el seiscientos es el siglo immaculista por excelencia, pero este tipo iconográfico, un tanto ambiguo, representa más a la Asunción y está en la cruz por ser titular del templo al cual pertenece. En realidad, la formación de estas dos imágenes –Asunción e Inmaculada– se sirven de un mismo tipo iconográfico que deriva de la Mujer del Apocalipsis y se hace difícil distinguirlos<sup>35</sup>. El tema de la Inmaculada, con su tipo iconográfico habitual, la advertimos en el nudo valenciano de la cruz de la Parroquia de Santa Cruz de la ciudad del Turia, esta vez copiando el cuadro de Joan de Joanes de la iglesia de La Compañía de la misma ciudad y en el guión de Santo Tomás de Valencia, ambos del siglo XX.

Numerosos santos pueblan las cruces valencianas, especialmente en las macollas. La mayoría son devociones particulares de las zonas en las que está la cruz. Un ejemplo lo tenemos en la de Oliva (1691), ahora con el programa iconográfico cambiado. Sabemos que para su labra, el Plebán Roses quiso que colocara a los santos de la Piedra, con fiesta en Oliva desde el siglo XVI, san Sebastián, con capilla en la iglesia de Santa María, así como a la Virgen María y a los santos Pedro y Pablo, piedras angulares de la Iglesia. A los santos de la Piedra, junto a otros como san Ponce, que no figuraba en el nudo, la villa les había dedicado unos votos perpetuos muy antiguos, pero documentados por primera vez en 1687<sup>36</sup>.

En otros guiones, los santos de la macolla están vinculados a la Pasión, como ocurre en la cruz del Pilar y San Lorenzo de Valencia. En ella está san Pedro penitente –muy apreciado por los teólogos de la Contrarreforma<sup>37</sup>–, la Virgen de los Dolores, María

35 GARCÍA MAHÍQUES, Rafael: “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I)” en *Ars Longa*, 6, 1995, pp. 187-197 y “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): <Ab inicio et ante saecula creata sum>” en *Ars Longa*, 7-8, 1996-1997, pp. 177-184.

36 COTS MORATÓ, Francisco: *Estudio histórico-artístico del templo parroquial de Santa María la Mayor de Oliva*. Oliva, 1989, p. 107.

37 MÁLE, Emile: *El Barroco. Arte religioso del siglo XVII, Italia, Francia, España y Flandes*. Madrid, 1984, pp. 88.

Magdalena, María Salomé y san Gil. Todos, excepto el último, están vinculados al Calvario, pero la razón de estar san Gil en la macolla es que tiene capilla en la iglesia de San Lorenzo desde tiempo inmemorial. Como este, las devociones son respetadas en las cruces incluso en el siglo XX. El reverendo Antonio Montagud, impulsor de la cruz de San Roque de Oliva (c. 1949) puso imágenes de su propia devoción en ella. De esta manera encontramos a san Antonio de Padua, su protector personal, los santos Vicentes, Ferrer y Mártir –patronos del reino y de la ciudad de Valencia respectivamente– san José y el entonces beato Juan de Ribera. En la cruz de Santo Tomás de Valencia el nudo es cuadrado y en el anverso y reverso dispusieron a los titulares: santo Tomás y san Felipe Neri. En los lados los santos patronos de Valencia Vicente Mártir y Vicente Ferrer.

Esta idea de situar santos protectores de la localidad o reino en la macolla, viene desde la época medieval. La cruz mayor de Traiguera presenta entre otros a los santos Cristóbal y Catalina. La de Lluçena, además de estos dos, sitúa a Pedro, Juan Bautista, Antonio Abad, Bárbara y Hermolao. En el siglo XVI la de Ares de Alpuente muestra a apóstoles junto a san Roque y, en 1615, Eloi Camanyes dispone para la cruz de Alcublas, no en la macolla sino en los brazos, tanto del anverso como del reverso, a Antonio Abad, Cristòbal, Abdón y Senén, Jerónimo, santos Vicentes, Sebastián y Bárbara. Algunos de estos ya los habíamos advertidos en cruces medievales como las de Traiguera y Lluçena. La de Agost, en pleno setecientos, tiene a Joaquín, Ana –con ermita en la localidad–, José –seguramente con la Capilla de la Comunión dedicada, la Asunción, Roque –patrón del pueblo en 1655– y Francisco Javier, que tenía imagen en la Capilla de la Comunión<sup>38</sup>.

El Sínodo de Aliaga (1631) es explícito cuando dice que “Debaxo de la figura de la Cruz en el pomo, o linterna sobre que suele estar asentada la dicha Cruz, bien podran ponerse figuras de Profetas que profetizaron el misterio de la Cruz, o las de los Apostoles, y Euangelistas, que lo escribieron y predicaron”<sup>39</sup>. Estas disposiciones eran nuevas, pero situar a los apóstoles en el nudo ya era un hecho desde tiempo antes. Así el guión de L’Alcudia los presenta en los dos pisos de su macolla, como también lo hace el de Monforte del Cid, ambos del siglo XVI. La de Alcublas, de 1615, muestra a los doce en el nudo y las de Carcaixent (Figura 8) y Alcalà de Xivert, ambas del XVII, exhiben a seis de ellos en la linterna, como sugerían las constituciones del arzobispo dominico. De nuevo debemos remontarnos a la Baja Edad Media para encontrar evangelistas en las cruces, pero no solo en las linternas. Recordemos lo que ya se ha dicho en cuanto al Tetramorfos, pues muchas veces, junto a ellos, figura una inscripción con el nombre de los evangelistas en lengua vernácula. También se ha sugerido una iconografía formada por evangelistas y patriarcas en la cruz menor de Traiguera (c. 1475-1500). En ella faltan muchas placas originales, pero el medallón del brazo superior representa a

---

38 TORREGROSA BENEYTO, Antonio: “Orfebrería de San Pedro Apóstol: la cruz y la lámpara de plata” en *Moros y Cristianos*. Agost, 1995, nota 5.

39 *Synodus Diocesana...*, p. 152.

Jacob, porque tiene una leyenda con su nombre, y el de la izquierda es el evangelista Mateo porque también muestra su nombre escrito<sup>40</sup>.

Otro tema son los titulares de las iglesias donde pertenece la cruz. Normalmente figuran sobrepuestos al cuadrón del reverso. En la Baja Edad Media este lugar lo ocupaba la Virgen con el Niño, pero es en los inicios del siglo XV cuando el titular del templo o el santo local es colocado en el reverso, consolidándose esta tendencia en el quinientos<sup>41</sup>. Así, la cruz de Xèrica lleva a santa Àgueda, pero esta imagen es posterior a la factura de la cruz. Lo mismo sucede con el san Lorenzo del guión de su Parroquia en Valencia. Los titulares están en los guiones de L'Alcudia, que lleva a san Andrés, la de los Beneficiados de la catedral de Orihuela (1604) con la Transfiguración, la de Alcalà de Xivert tiene a san Juan Bautista, la de Alginet a san Antonio Abad, la de Agost a san Pedro y así un largo etcétera.

Algunas imágenes, verdaderos diagramas conceptuales, son los escudos que figuran en algunos ejemplares, desde el siglo XIV al XX. La Cruz de Xàtiva (c. 1380) muestra el escudo de los jurados en la macolla. Tiene otros en la escena de Gestas, en el grupo de san Juan del Calvario y en la escena de Jesús con la cruz auestas. Tormo no cree que pertenezcan a familias que pudieran pagar la cruz, pues está el de los jurados –el de la ciudad de Xàtiva– que demuestra que el guión fue sufragado por ellos en nombre de la ciudad<sup>42</sup>.

Otras cruces también exhiben escudos. Entre ellas están la de Sant Mateu, que lleva el de los Comí u otras con marcas de Morella. Son las del Museo de Castelló –tres escudos en los losanges: tres torres y cruz, toro, una flor de lis<sup>43</sup>; la de Vallibona –en el brazo inferior del anverso un escudo relativo a la toponimia de esta población y en el brazo inferior del reverso una ardilla en posición horizontal<sup>44</sup>; la de Catí con el escudo de los Figuera, dos matas de higuera<sup>45</sup>. La de Corbera, del siglo XIX, presenta un cuervo que tiene el escudo con las cuatro barras entre sus garras. El cuervo está sobre un castillo y este encima de una nube, en clara alusión a la ciudad. En el interior del escudete tiene la inscripción “Villa y Honor de Corbera”<sup>46</sup>. El guión de Santo Tomás de Valencia, de mediados del siglo XX tiene dos escudos entre el brazo inferior y el nudo: uno en el anverso y otro en el reverso. El primero es el de la Parroquia de Santo Tomás: el santo introduce sus dedos en las llagas de Cristo resucitado. En el reverso está el de los Oratonianos de San Felipe Neri, a quienes

40 SANJOSÉ LLONGUERAS Lourdes: “Cruz procesional menor” en la *Memòria Daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*. Valencia, 2003, p. 480. Ficha s/n.

41 No obstante, hay excepciones. La Cruz de los Comí lleva a Sant Mateu en el brazo inferior del reverso en una placa. Cfr. DALMASES Y BALAÑA, Núria de: Ob. cit, p. 141.

42 TORMO, Elías: Ob. cit, p. 199. Nota 1.

43 SANJOSÉ LLONGUERAS, Lourdes: “Cruz procesional de San Miguel” en la *Memòria Daurada. Obradors de Morella. S. XIII-XVI*. Valencia, 2003, p. 323. Ficha s/n.

44 *Ibidem*, p. 430. Ficha s/n.

45 *Ibidem*, pp. 470-473. Ficha s/n.

46 FERRI CHULIO, Andrés de Sales: Ob. cit, p. 23.



pertenecía el templo donde se reubicó la Parroquia de Santo Tomás: tres estrellas en campo de azur timbrado por una cruz.

Si hasta el momento hemos estudiado las imágenes conceptuales, seguidamente fijaremos nuestra atención en las narrativas. Ya hemos señalado que su función en las cruces es esencialmente simbólico-litúrgica, en consonancia con la actualización evangélica por medio de la liturgia católica. La mayoría de las escenas narrativas corresponden a los guiones medievales. Las cruces de Xàtiva y Ontinyent, cubiertas de esmaltes, son las más ricas en este tipo de representaciones. También lo es la de Sant Mateu. En las de la escuela morellana advertimos muchas escenas de la Pasión. No obstante, hay que decir que la proliferación de imágenes no se prolongará más allá del siglo XV.

Las primeras que referiremos pertenecen al ciclo de Cristo y concretamente a los tipos iconográficos de la Pasión. Así, la “Última Cena” (Mt 26, 17-29; Mc 14, 12-26; Lc 22, 7-20; Jn 13, 21-30) normalmente va en el cuadrón del anverso, detrás del Crucificado, pues la Eucaristía simboliza la crucifixión, que se rememora de manera incruenta todos los días en el altar: cruces de Albocasser, Xàtiva (Figura 9), Ontinyent, Sant Mateu, Pina de Montelgrao, El Toro o Pego. Otro tipo iconográfico es la “Resurrección de Adán”, situado normalmente en el brazo inferior del guión. La razón de estar en la parte baja de cruz no sólo obedece a la tradición oral de que Jesús fue crucificado sobre la tumba de Adán sino que está tomada de las *Actas de Pilato*, donde, al bajar Cristo a los infiernos “dio su diestra el Rey de la gloria y con ella tomo y levantó al primer padre Adán”<sup>47</sup>: guiones de Vallibona, Serra d’er Garceran, Rosell, Cinctorres, Ontinyent o Xèrica. Similar a este tipo es el de la “Resurrección de Lázaro” (Jn 11, 1-44): Pina de Montelgrao o El Toro. Los tipos de la Pasión se enriquecen con “El lavatorio protestado por Pedro” (Jn 13, 6-10) del anverso de la cruz de Xàtiva; “La oración en el Huerto” (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 39-46) y “El Prendimiento” (Mt 26, 47-56; Mc 14, 43-50; Lc 22, 47-53; Jn 18, 3-11) en las de Xàtiva y Ontinyent; “Cristo ante Caifás” (Mt 26, 57s. 59-66; Mc 14, 53-64; Lc 22, 54.66-71, Jn 18, 14-27) en la de Xàtiva; “Cristo atado a la columna” (Mt, 27, 26; Mc 15, 15; Jn 19, 1) y “La Coronación de espinas” (Mt 27, 27-30; Mc 15, 16-20; Jn 19, 2) en las de Ontinyent y Traiguera y “Cristo con la cruz a cuestas” (Jn 19, 17) en las de Xàtiva, Ontinyent, Sant Mateu y la mayor de Traiguera. “Dimas y Gestas crucificados” (Mt 27, 38; Mc 15, 27; Lc 23, 32-33; Jn 19, 18) cruces de Xàtiva, Ontinyent y Xèrica; “El Descendimiento con Nicodemus y José de Arimatea” (Jn 19, 38-42) en la de Xàtiva. “La bajada a los infiernos”<sup>48</sup> en las de Todolella, de Ontinyent y Sant Mateu; “La bajada a los Limbos”

47 Actas de Pilato VIII (XXIV). La misma fuente nos indica que lo bendijo con una señal de la cruz en la frente, lo mismo que a los patriarcas y los llevó al Paraíso. Cfr. *Actas de Pilato* VIII (XXIV) y IX (XXV). Este episodio también se refiere en el *Evangelio de Bartolomé*, 9: “Cuando desaparecí de la cruz, es que bajé al infierno para sacar de allí a Adán y a todos los que con él se encontraban, accediendo a la súplica del arcángel Miguel”, en DE SANTOS OTERO, Aurelio: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, 1999.

48 Actas de Pilato, V y VIII (XXIV) y *Evangelio de Bartolomé* 9-12 en SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, 1999.



en las de Traiguera, Lluçena, Xàtiva y Xerica. “Jesús triunfante de la muerte con dos soldados que guardan el sepulcro” en la de Xàtiva; “La Resurrección”, Traiguera, Lluçena, Xèrica y Ontinyent; “Las tres Marías con el ángel en el sepulcro” (Mc 16, 1-8; Lc 24, 1-10) en Xàtiva y Ontinyent; “La Ascensión” (Lc 24, 50-52, Hch 1, 9-11) en Xàtiva y Traiguera y “Pentecostés” ( Hch 2, 1-4) en Xàtiva, Xèrica y Traiguera.

Otros temas relacionados con el ciclo de Cristo son los referentes a su Natividad. “El Nacimiento” (Mt 2, 1; Lc 2, 6-7) está en Xàtiva, Ontinyent, Xèrica, Traiguera y Lluçena. “El Anuncio a los Pastores” (Lc 2, 8-14) lo encontramos en Xàtiva y Ontinyent. En esta última también figura “La Adoración de los Pastores” (Lc 2, 15-20). La de los Magos (Mt 2, 11-12) prolifera más, pero dentro del contexto medieval: Vallibona, Ares, Xàtiva, Ontinyent, Xèrica o Lluçena; “La huida a Egipto” (Mt 2, 13-15) y “La matanza de los Inocentes” (Mt 2, 16-18) están en Xàtiva. En esta última también hay dos escenas de la vida de Jesús: “Las pruebas en el desierto” (Mt 4, 1-11; Mc 1, 12-13; Lc 4, 1-13) y “La predicación del Salvador” ( Mt 4, 12-17; Mc 1, 14-15; Lc 4, 14s).

En cuanto al ciclo narrativo de la vida de la Virgen los tipos iconográficos son también numerosos. El “Anuncio a Ana”<sup>49</sup>, “Joaquín en el monte”<sup>50</sup>, “Anuncio a Joaquín”<sup>51</sup>, “Encuentro en la Puerta Dorada”<sup>52</sup> figuran en el desaparecido guión de Ontinyent<sup>53</sup>; La “Anunciación” (Lc 1, 26-38) está en Xàtiva, Ontinyent, Xerica o Sant Mateu. “La Purificación de María” (Lc 2, 22-24), “La Visitación” (Lc 1, 39-56) y “María en el pasmo con las Marías”<sup>54</sup> aparecen en Xàtiva. La “Dormición de la Virgen”<sup>55</sup> en Sant Mateu y en la mayor de Traiguera; La “Coronación de la Virgen”<sup>56</sup> en los guiones de

49 Protoevangelio de Santiago IV, I. Evangelio del Ps. Mateo II, 3; Libro sobre la Natividad de María. IV, I en SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid. 1999 y LA VORÁGINE, Santiago de: *La Leyenda Dorada*. Madrid. 1982, Vol II, pp. 568-567.

50 Evangelio del Ps Mateo II, I en SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid. 1999. DE LA VORAGINE, Santiago: *La Leyenda Dorada*. Madrid. 1982, Vol II, p. 568.

51 Protoevangelio de Santiago IV, 2; Evangelio del PS. Mateo III, 2-3; Libro sobre la Natividad de María. III, 1-3 en SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid. 1999 y DE LA VORAGINE, Santiago: *La Leyenda Dorada*. Madrid. 1982, Vol II, p. 568.

52 Evangelio del Ps. Mateo III, 5; Libro sobre la Natividad de María. III, 4 y IV, 2 en SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid. 1999 y DE LA VORAGINE, Santiago: *La Leyenda Dorada*. Madrid. 1982, Vol II, p. 569.

53 “El encuentro en la Puerta Dorada” no es localizado por Sanchis Sivera ni por Tormo, pero Sanchis insiste en que está en esta cruz. Lamentablemente no podemos comprobarlo porque este guión desapareció en 1936. Cfr. SANCHIS SIVERA, José: “Orfebrería valenciana en el siglo XIV. La cruz procesional de Onteniente” en *Almanaque de las Provincias*. 1910, p. 137-138 y TORMO, Elías. Ob. cit, p. 201.

54 REAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia*. Nuevo Testamento. Tomo I. Volumen II. Barcelona, 1996. p 519.

55 Libro de Juan arzobispo de Tesalónica XII y XIII en SANTOS OTERO, Aurelio de: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid. 1999 y DE LA VORAGINE, Santiago: *La Leyenda Dorada*. Madrid, 1982. Vol. I, p. 479.

56 El tema es muy representado por el arte francés y deriva de un relato apócrifo atribuido a Métilon, obispo de Sardes, que fue popularizado en el siglo VI por Gregorio de Tours y en el XII por Santiago de la VoráGINE. Cfr. REAU, L. Ob. cit, p. 643.

Ontinyent y Sant Mateu y la “Virgen coronada sentada junto a Jesucristo”<sup>57</sup> en la cruz mayor de Traiguera.

La procedencia de los tipos iconográficos está tomada principalmente de la Biblia, tanto del Antiguo Testamento como del Nuevo –Evangelios y Hechos de los Apóstoles–. No obstante, los apócrifos –principalmente los de la Natividad, Pasión y Resurrección y los Asuncionistas– también son fuentes muy importantes. De ellos se toma la “Bajada a los Infernos” y la “Resurrección de Adán”, así como la mayoría de las referencias al nacimiento de la Virgen y a su vida. Las cruces medievales, a pesar de su gran complejidad de tipos iconográficos tienen un programa visual de Pasión y Resurrección, pero, desde el siglo XIV –recuérdese la de Sant Mateu– introducen santos de devociones populares que pervivirán con sus localismos a lo largo de todo el periodo que hemos estudiado. Hay que recordar que los tipos conceptuales y narrativos no son exclusivamente valencianos sino que los encontramos en otras obras de la Monarquía Hispánica peninsular. Sin ir más lejos, en el Principado de Cataluña, y en la época medieval, figura también Cristo en el anverso, la Virgen con el Niño o el titular de la Parroquia en el reverso y santos de devoción local. De la misma manera están en los brazos de las cruces la Virgen y San Juan Evangelista<sup>58</sup>. Un esquema parecido existe en la platería vallisoletana<sup>59</sup>.

El lenguaje icónico cambia ligeramente en el siglo XVI, pero sigue manteniendo los tipos iconográficos que habían surgido en la baja Edad Media, aunque con una mayor contención. Sin embargo, hay cruces como la de Santa María de Castelló (Figura 10) que, incluso en el tercer cuarto del quinientos, muestran una rica simbología. Sabemos que esta copia la de la catedral de Valencia (1548), de Bernat Joan Cetina, y aunque no todos sus personajes están identificados, mantiene a Cristo crucificado en el anverso, sobre el cuadrón del Padre Eterno y los bustos de María y Juan Evangelista en los extremos de los brazos. Este es uno de los mejores ejemplos para demostrar que en pleno quinientos las imágenes y símbolos de los guiones medievales perviven en piezas totalmente influidas por el arte italiano. Lo que tampoco es ajeno a otras tierras como los reinos de Castilla<sup>60</sup> y Navarra<sup>61</sup>.

El cambio en el gusto de los emblemas, tanto pasionarios como los referentes a la Virgen y a los santos, vendrá en el siglo XVII y no solo por las disposiciones del Sínodo de Aliaga o la Contrarreforma que simplifica la compleja y abundante iconografía medieval. Ya antes de 1631 las cruces muestran una menor cantidad de imágenes quizás

57 Es una evolución del tema de la Coronación muy empleado en el arte del siglo XII. Cfr. REAU, L. Ob. Cit, p. 646.

58 DALMASES, Núria de: *Orfebrería catalana medieval. Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi)*. Barcelona, 1992, Vol. I, pp. 89-90.

59 BRASAS ÉGIDO, José Carlos: *La platería vallisoletana y su difusión*. Valladolid, 1980, pp. 106-107.

60 BRASAS ÉGIDO, José Carlos: Ob. cit. 158.

61 ORBE Y SIVATTE, A. de: *Platería del Reino de Navarra en el siglo del Renacimiento*. Pamplona, 2000, p. 275.

condicionada por los esquemas formales que imperan en toda la Monarquía Española peninsular, puesto que también a principios del siglo XVII se produce una reducción de los tipos en los reinos de Castilla y Navarra. Véanse si no los guiones vallisoletanos del XVII donde escasea la decoración figurada<sup>62</sup>. Así son las cruces de Mucientes y la de Cuenca de Ramos. El modelo se extiende a León<sup>63</sup>, como las cruces de Fasgar y Cimanes de la Vega, o al obrador de Pamplona, con la cruz de Almandoz por señalar alguna de ellas<sup>64</sup>. La *Cruz Patriarcal* de la Catedral de Sevilla, de Francisco Merino (1587), muestra tempranamente un aspecto geométrico y reduce el lenguaje icónico. Esta pieza influirá en los reinos de Castilla y Navarra, pero no en la Corona de Aragón. Sin embargo, las formas que adquieren los guiones, seguramente por influencia del depurado lenguaje que viene de la Corte, afecta también a Valencia más en lo simbólico que en lo formal.

Todos estos programas, a veces desorganizados por las diversas restauraciones, tipos iconográficos y emblemas figurados en los guiones procesionales a lo largo de ochocientos años, tienen un mensaje claro: la redención y salvación de la Humanidad por el sacrificio de Cristo en la cruz al que acompaña la corredentora y el discípulo amado, testigos de su muerte y resurrección. Cristo redime incluso a Adán, por lo que este queda incorporado a la Salvación. La presencia de profetas, que escribieron sobre el Verbo antes de su llegada, la de los evangelistas, testigos fidedignos que proclamaron la “Buena Noticia” a todos los pueblos, o la de los santos, que gozan de la visión de Dios y son intercesores entre Este y los hombres, queda plenamente justificada en estas piezas donde cabe también la Encarnación de Jesús, nuevo Adán, y por el que obtenemos la gracia de la Nueva Alianza. Del mismo modo, la presencia de Lázaro, símbolo de la resurrección de la carne, también se justifica en el contexto de la Pasión, muerte y Resurrección del Hijo del Hombre. De este modo podemos concluir que las cruces valencianas, icónicamente hablando, están en perfecta sintonía con las del resto de la Monarquía Hispánica.

Fecha de recepción: 10 de mayo de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.

---

62 BRASAS ÉGIDO, José Carlos: Ob. cit, p. 218.

63 ALONSO BENITO, Javier: *Platería y Plateros leoneses de los siglos XVII y XVIII*. Universidad de León. León, 2006, p. 65.

64 ORBE SIVATTE, Mercedes de: *Platería en el taller de Pamplona en los siglos del Barroco*. Pamplona, 2008, p. 174.



Figura 1. Atribuida a Pere Bernés. Cruz de la colegiata de Xàtiva (c. 1380). Foto Institut Amatller-Arxiu Mas.

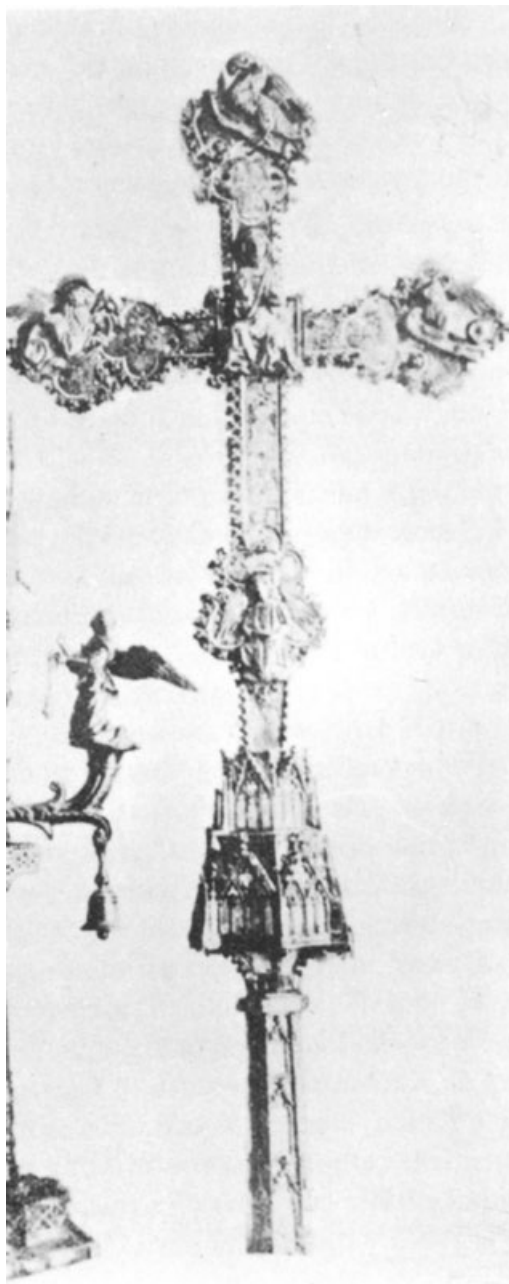


Figura 2. Pere Capellades. Cruz de Ontinyent (1392)  
(Desaparecida en 1936).



Figura 3. Atribuido a Pere Bernés: Pantocrátor de la Cruz de Xàtiva (c. 1380). Foto Institut Amatller-Arxiu Mas.





Figura 4. Simó de Toledo, Padre Eterno y Crucificado de la Cruz de Carcaixent (1645). Foto V. Guerola.





Figura 5. Anónimo, *Trono de Gracia* de la Cruz de la Parroquia del Pilar y San Lorenzo de Valencia (c. 1625). Foto E. López.



Figura 6. Anónimo, Asunción de la Cruz de Denia (1625). Foto J. A. Gisbert.



Figura 7. Simó de Toledo, Asunción de la Cruz de Carcaixent (1645). Foto V. Guerola.





Figura 8. Simó de Toledo, Santiago el Mayor de la Cruz de Carcaixent (1645). Foto V. Guerola.



Figura 9. Atribuido a Pere Bernés, Última Cena de la Cruz de Xàtiva (c. 1380). Foto Institut Amatller-Arxiu Mas.



Figura 10. Jeroni Camanyes y Francesc Eva, mayor, Cruz de Santa María de Castelló (1576-1578). Foto. F. Olucha.