

## APORTACIONES A LA PLATERÍA DE LA DIÓCESIS DE CIUDAD RODRIGO: SEIS CRUCES PROCESIONALES DEL SIGLO XVI

EDUARDO AZOFRA AGUSTÍN  
PILAR SAN ROMÁN MANZANERA

**RESUMEN.**— El presente artículo pretende dar a conocer algunas características de la orfebrería renacentista de la Diócesis de Ciudad Rodrigo (Salamanca), así como el punzón y plateros de esta localidad, hasta ahora escasamente estudiados. Se han elegido seis cruces procesionales de plata datadas en el siglo XVI, de las que se ha realizado un minucioso estudio tanto tipológico como iconográfico. El primero nos ha llevado a la datación aproximada de las piezas, porque sólo la de Pastores se ha podido fechar con exactitud al encontrarse en el Archivo Histórico Provincial de Salamanca la documentación relativa a su encargo. En el estudio iconográfico se ha hecho un análisis de las representaciones más frecuentes en este tipo de piezas y de la simbología que se las atribuye.

**SUMMARY.**— The following article aims to reveal certain characteristics of the renaissance silver work in the Diocese of Ciudad Rodrigo (Salamanca), as well as presenting information on the punch of this area and the silversmiths that work there, which have hardly been studied to date. We have completed a detailed study of silver processional crosses from both a typological and iconographical point of view. The typological study allowed us to give approximate dates to the pieces, with the exception of the one conserved in Pastores area, which we have been able to date exactly from the order document made to the silversmith, found in the Historical Archive of the Province Salamanca. The dates of remaining pieces we have had to base on their typology and decorative features. Iconographically, we completed an analysis of the most frequent images for this type of piece and the respective symbolism.

**PALABRAS CLAVE:** Orfebrería / Cruces procesionales / Siglo XVI / Ciudad Rodrigo (Salamanca).

### NOTA PRELIMINAR

La cruz procesional es uno de los objetos más importantes del ajuar litúrgico y símbolo de la parroquia, cofradía, congregación, etc., que costaba su ejecu-

ción. Se convirtió en una pieza realizada con los mejores materiales y una cuidada decoración. Generalmente el coste de su confección era tan elevado que movilizaba la economía de la iglesia. Incluso podía llegar a ponerla en situación delicada, viéndose obligada a solicitar donativos de particulares y a hipotecar sus rentas y frutos durante años.

En 1476 los Reyes Católicos ratificaban la ley promulgada por Juan II de Castilla en 1453. Esta obligaba a todos los plateros a tener su propia señal que, notificada ante el escribano del concejo, se colocaba debajo del contraste de la localidad donde se trabajaba la plata. Esta disposición no se cumplió en todos los casos. Así, sólo dos de las seis cruces procesionales aquí presentadas, la de Pastores y la de Alameda de Gardón, presentan el punzón de localidad, en este caso, el escudo de Ciudad Rodrigo, tres columnas que sostienen un entablamento. (Figura 1). Hasta el presente artículo, la existencia de este punzón de localidad apenas ha sido reseñada. Hasta donde sabemos, la primera noticia fue aportada por Mónica Seguí González, en su estudio *La platería en Ciudad Rodrigo*, presentado al IV Premio de Investigación Julián Sánchez El Charro (1988), aún inédito. Máximo Martín Rodríguez apuntó la existencia de tres piezas, la custodia de Puebla de Yeltes y la custodia y el cáliz



Figura 1: Pastores. Punzón de Ciudad Rodrigo.



Figura 2: Pastores. Punzón del marcador, R y o sobremontada.

de Villasrubias, con la marca tres columnas<sup>1</sup>, aunque en ningún caso la identifiqué como el punzón de Ciudad Rodrigo. Han llegado hasta nosotros la custodia de Puebla de Yeltes, cuya conservación hemos constatado, y el viril de Villasrubias<sup>2</sup>. La custodia de Yecla de Yeltes, dada a conocer en la ya clásica obra de Gómez Moreno<sup>3</sup>, fue incluida por el profesor Pérez Hernández en su tesis doctoral sobre platería religiosa en la diócesis de Salamanca. Él fue el primero en manifestar el origen mirobrigense de esta pieza<sup>4</sup>, que había pasado inadvertido para Gómez Moreno. Recientemente, el profesor Casaseca Casaseca volvió a resaltar su importancia<sup>5</sup>. Por su parte, la cruz de Pastores tiene otras marcas, algunas muy frustradas, en las que se lee R y o sobremontada, posible abreviatura de Rodrigo. (Figura 2). Este punzón aparece

1. MARTÍN RODRÍGUEZ, M., *Apuntes para la Diócesis de Ciudad Rodrigo*, Ed. Centro de Estudios Salmantinos, Salamanca, 1969, págs. 25 y 34.

2. Debemos esta nota al profesor J. R. Nieto González.

3. GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo monumental de la provincia de Salamanca*, Ed. Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Valencia, 1967, págs. 462-463.

4. PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Orfebrería religiosa en la Diócesis de Salamanca. (Siglos XV al XIX)*, Ed. Diputación de Salamanca, Salamanca, 1990, págs. 90 y 115.

5. CASASECA CASASECA, A., «La custodia de Yecla de Yeltes», *Arte americanista en Castilla y León. (Catálogo de la exposición celebrada en la iglesia de la Magdalena (Valladolid), del 11 de noviembre al 11 de diciembre de 1992)*, Ed. Junta de Castilla y León, Valladolid, 1992, págs. 172-173.

también en un cáliz de la iglesia parroquial de San Isidoro de Ciudad Rodrigo, fechado en 1582<sup>6</sup>. Estos datos nos llevan a identificarlo con el cargo de marcador. Por último, el punzón de la de Puerto Seguro, en la que se aprecian las letras AN, de difícil adscripción, puede hacer referencia al autor o al marcador de la pieza. A nuestro juicio, ambas posibilidades deben ser tenidas en cuenta.

Como ocurría con el punzón de localidad, las noticias que hasta el momento se conocen sobre los plateros mirobrigenses del siglo XVI son muy escasas. Al respecto, Hernández Vegas<sup>7</sup> facilita algunos datos realmente relevantes. El mencionado historiador local apunta la existencia de un importante número de plateros en esta ciudad durante la citada centuria. Incluso llega a facilitar el nombre de algunos de ellos, figurando entre los más importantes Bretón, Hernán Bote y Santos. Sobre la actividad artística de este último platero han insistido Nieto González y Paliza Monduate en su estudio *Arquitecturas de Ciudad Rodrigo*<sup>8</sup>. Pero, sin duda, el más famoso era Hernán Báez, artífice de las andas y de la custodia de plata, realizada entre 1560 y 1567. Esta pieza, que debía asemejarse a la de Badajoz, fue deshecha en 1743. Este platero también aparece documentado en la provincia de Cáceres. Así, junto al placentino Gonzalo Salvador tasa una lámpara realizada para la parroquia de Santiago de Cáceres por los cacereños Jacques de la Rua y Alonso Lucas. Incluso García Mogollón le apunta como el posible autor de la custodia de Robledillo de Gata, realizada en 1556<sup>9</sup>. Además, la existencia en Ciudad Rodrigo de una calle llamada de la Plata, la actual Granadilla, corrobora la pujanza que esta actividad tuvo en la ciudad.

En este estudio se incluye la firma de otro platero documentado en este siglo, Francisco de Huete, vecino de Ciudad Rodrigo, a quien se contrató para la realización de la cruz parroquial de la iglesia de Pastores. (Figura 3).

Por último, García Mogollón apunta el nombre de otros cuatro plateros mirobrigenses que trabajaron en los últimos años del siglo XVI: Diego Jurado, Francisco de Aguilera, Pedro Cadimo y Pedro Hernández<sup>10</sup>.

6. Tuvimos conocimiento de esta pieza realizando el Inventario de la Diócesis de Ciudad Rodrigo, dentro del proyecto Inventario del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Castilla y León, organizado por las Diócesis Castellano-Leonesas y patrocinado por la Caja de Ahorros de Salamanca y Soria.

7. HERNÁNDEZ VEGAS, M., *Ciudad Rodrigo. La Catedral y la Ciudad*, Ed. Excmo. Cabildo de la Catedral de Ciudad Rodrigo, Salamanca, s. a., ¿1935?, Ed. facsímil, Salamanca, 1982, págs. 21, 169 y 170.

8. NIETO GONZÁLEZ, J. R. y PALIZA MONDUATE, M. T., *Arquitecturas de Ciudad Rodrigo*, Ed. Excmo Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo. Catálogo de la Exposición de Trazas Arquitectónicas y Fotografías Antiguas, Ciudad Rodrigo, 27 de mayo - 27 de junio de 1994, Salamanca, 1994, p. 69.

9. GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *La orfebrería religiosa en la diócesis de Coria. (Siglos XIII-XIX)*, Cáceres, 1988, t. I, p. 62 y t. II, p. 828.

10. GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *Op. cit.*, t. I, p. 191 y t. II, págs. 810, 835, 855 y 893.

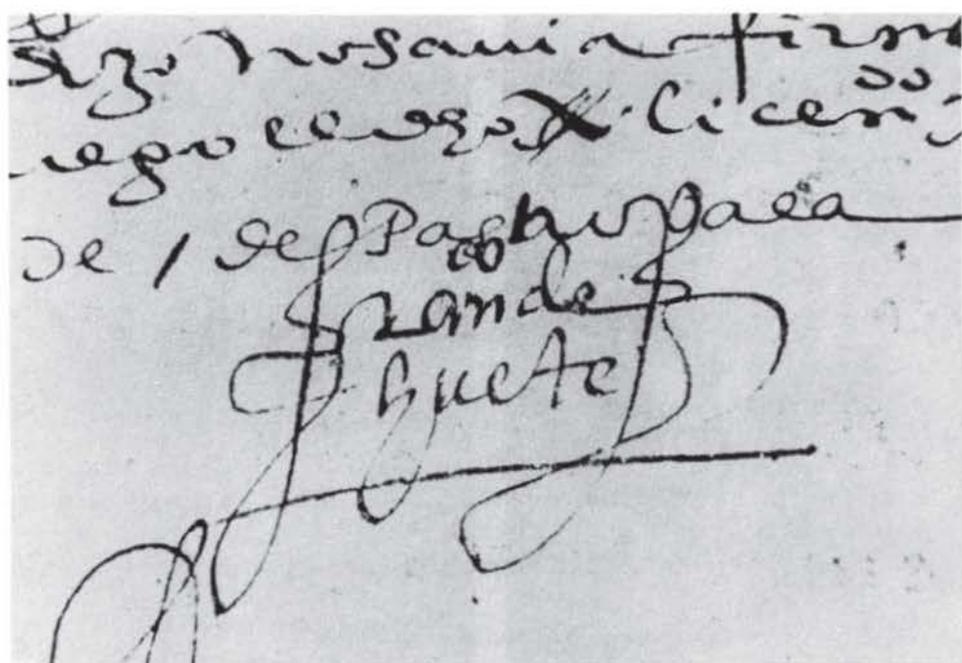


Figura 3: Firma del platero Francisco de Huete.

## EVOLUCIÓN TIPOLOGICA DE LAS CRUCES PROCESIONALES EN EL SIGLO XVI

La platería del siglo XVI presenta unas etapas muy diferenciadas, aunque su precisa delimitación cronológica resulta, en ocasiones, complicada, recurriéndose a periodizaciones generales. La división más admitida, de la que no están exentas las cruces procesionales que estudiamos, presenta las siguientes fases:

- Protorenacentista, protoplateresco o gótico-plateresco, que abarcaría el primer cuarto del siglo.
- Primer Renacimiento o plateresco, el segundo cuarto de la centuria.
- Renacimiento pleno, que experimenta su máximo apogeo mediado el siglo para declinar hacia 1575.
- Bajorrenacimiento o manierismo, en el que se puede diferenciar entre manierismo figurativo y geométrico o pleno, que se desarrollará hasta finales del siglo XVI. El año 1598 marca el inicio del estilo Felipe II, purista, postescorialense o protobarroco que dominará la primera mitad de la centuria próxima.



Figura 4: Aldehuela de Yeltes. Anverso.



Figura 5: Aldehuela de Yeltes. Reverso.

Las cruces procesionales del primer cuarto del siglo XVI, representadas en nuestro estudio por la de Aldehuela de Yeltes<sup>11</sup>, (Figuras 4 y 5), derivan de la tipología medieval tardogótica caracterizada por piezas de brazos rectos de longitud similar, excepto el vertical inferior algo más largo, insertados en un cuadrón central, con expansiones intermedias tetralobuladas y terminaciones trilobuladas, dibujando cada uno de los lóbulos un perfil conopial. Según Luengo Ugidos la conformación conopial de las hojas se debe a una fuerte influencia de la arquitectura del momento<sup>12</sup>. En líneas generales, esta estructura, en la que existe una perfecta diferenciación de los distintos elementos —cruceiro, expansiones y remates de los brazos— dentro del conjunto, pervivirá hasta bien entrado el siglo XVI, cuando los modelos a lo romano se impongan definitivamente. Por el contrario, el nuevo lenguaje procedente del norte de Italia se introdujo rápidamente en el ornato. De esta forma, la típica hoja gótica de cardina, volumétrica y asi-

11. Parroquia de La Purísima. Alto, 51 cm., brazo transversal, 43 cm. Plata en su color. Cincelado, repujado y fundición. Buen estado de conservación, excepto en la crestería. Son visibles los efectos de alguna mala restauración.

12. LUENGO UGIDOS, J. V., *La orfebrería religiosa en la diócesis de Astorga*, Tesis doctoral inédita, t. I, p. 205. Cit. PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Op. cit.*, p. 52.



Figura 6: Puerto Seguro. Anverso.

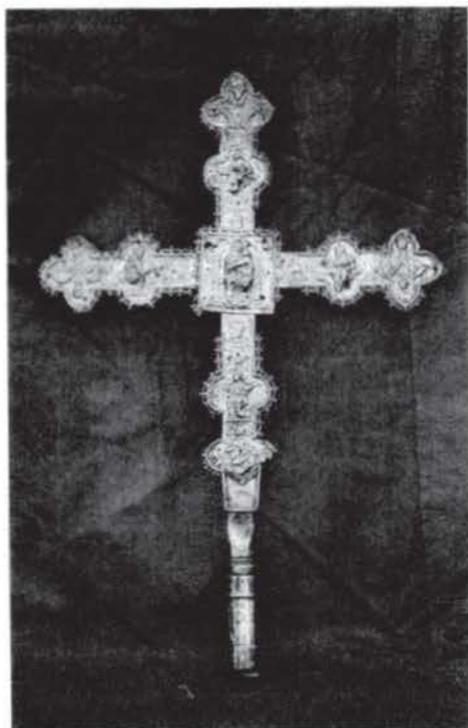


Figura 7: Puerto Seguro. Reverso.

métrica, fue sustituida por motivos fitomorfos simétricos, de filiación lombarda y apenas relevados. Así, nos encontramos ante una obra claramente híbrida, en la que se conjuga la raíz medieval con una novedosa decoración vegetal.

Generalmente, las cruces procesionales del **Primer Renacimiento**, entre las que se incluye la de **Puerto Seguro**<sup>13</sup> (Figuras 6 y 7), apenas muestran modificaciones estructurales importantes, que siguen derivando del tardogótico. El cambio fundamental se producirá en el campo decorativo al aparecer los temas propiamente renacentes como los grutescos, candeleros, cornucopias, jarrones, guirnaldas, máscaras, bucráneos, trofeos, festones de frutos, seres fantásticos, querubines con alas cruzadas, tondos figurados y demás motivos característicos del repertorio ornamental de este período. Como bien afirma Pérez Hernández, resulta difícil no aceptar una influencia decorativa de las nuevas edificaciones en la platería del momento<sup>14</sup>. Sin duda, la cruz de Puerto Seguro forma parte de lo

13. Parroquia de San Sebastián. Alto, 55 cm., brazo transversal, 45 cm. Plata en su color. Cincelado y repujado. Presenta punzón con las iniciales AN. Estado de conservación, regular. Las zonas más afectadas son la crestería y la cuadrifolia inferior.

14. PÉREZ HERNÁNDEZ, M., *Op. cit.*, p. 76.



Figura 8: Ituero de Azaba. Anverso.



Figura 9: Ituero de Azaba. Reverso.

que Camón Aznar denominó arte sustantivo, donde la belleza se consigue por la armonización de los dos gustos, el gótico y el renaciente<sup>15</sup>.

Las dos cruces reseñadas con anterioridad presentan otras características de clara derivación tardogótica como el cuadrón central cuadrado, el Crucificado, el fondo de estrellas tras la figura de Cristo y la crestería, que en el caso de Aldehuela de Yeltes se resuelve mediante hojitas fundidas y en el de Puerto Seguro a base de un doble sogeadado o cordoncillo, influencia de la arquitectura coetánea<sup>16</sup>.

Durante el Renacimiento Pleno es cuando se produce la perfecta conjunción entre la ornamentación y las nuevas formas estructurales renacentistas, cuando realmente se trabaja a lo romano. Un claro ejemplo es la cruz procesional de Ituero de Azaba<sup>17</sup> ( Figuras 8 y 9), que se puede datar hacia 1560. Los

15. CAMÓN AZNAR, J., *La arquitectura y la orfebrería religiosa españolas del siglo XVI, Summa Artis, vol. XVII*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1964, p. 503.

16. SAMANIEGO HIDALGO, S., *La platería religiosa en Fuentesauco y comarca*, Ed. Excma Diputación de Zamora, Zamora, 1987, p. 30.

17. Parroquia de San Silvestre. Alto, 69 cm., brazo transversal, 42 cm. Plata en su color. Cincelado, repujado y fundición. Mal estado de conservación. Ha perdido parte de la crestería, el Crucificado, figuras y elementos decorativos de la macolla.

brazos rectos, que se insertan en una medalla central ochavada, presentan expansiones intermedias tetralobuladas y extremos circulares que adquieren exteriormente forma romboidal debido a la crestería. Esta se compone de cabezas aladas de querubines y de ces. La macolla arquitectónica, de un solo cuerpo y planta hexagonal, presenta frentes separados por pilastras, decoradas con motivos vegetales y rematadas por jarrones, y animados por hornacinas aveneradas que cobijan figurillas de medio relieve. La unión de las diferentes partes del nudo se realiza mediante volutas antropomorfas y hermes. Por tanto, esta cruz sigue conservando de períodos anteriores las expansiones intermedias tetralobuladas de los brazos, el fondo estrellado de la medalla crucera y la planta hexagonal de la macolla. Ha perdido la estructura florenzada o trilobulada de los brazos para rematarlos de forma romboidal y ha incluido los elementos característicos del repertorio decorativo renacentista como las hornacinas aveneradas, los hermes y las volutas antropomorfas. Algunos ornatos anticipan el venidero manierismo: el figurativo en las posturas desequilibradas de los apóstoles, inspiradas en Alonso de Berruete, y en el tratamiento de los bustos de la Virgen y de san Juan Evangelista, relacionados con el hacer de Juan de Juni y la escuela romanista, y el geométrico en las placas rectangulares, en las cintas y en las ces.

La cruz procesional de **Pastores**<sup>18</sup> ( Figuras 10 y 11), fue contratada en 1579 con el platero Francisco de Huete, vecino de Ciudad Rodrigo<sup>19</sup>, que un año antes había acordado la realización de la custodia de Aldea de Alba<sup>20</sup>. Esta cruz evoca soluciones que están a caballo entre el **Renacimiento Pleno** y el **Bajorenacimiento**. La forma conopial de las expansiones intermedias de los brazos, la medalla crucera cuadrada y la planta hexagonal de la macolla son motivos de origen tardogótico, que se utilizaron asiduamente hasta fechas avanzadas del siglo XVI. A su vez, las columnas abalaustradas torneadas, los motivos avenerados, los atlantes y la estructura romboidal de los extremos de los brazos son características del Renacimiento Pleno. Las notas manieristas quedan perfectamente reflejadas en el repertorio decorativo integrado por ces, tornapuntas, car-

18. Parroquia de San Pedro de Alcántara. Alto, 82 cm., brazo transversal, 50 cm. Plata en su color y en partes sobredorada. Cincelado, repujado y fundición. Presenta punzón cuadrangular con Rº y el contraste de Ciudad Rodrigo, tres columnas que sostienen un entablamento. Buen estado de conservación.

19. Vid Doc. 1. Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Protocolo notarial nº 1905, ff. 659 r. - 660 r. Cit. BARBERO GARCÍA, A. y MIGUEL DIEGO, T. DE, *Documentos para la historia del arte en la provincia de Salamanca. Siglo XVI*, Ed. Excma Diputación de Salamanca, Salamanca, 1987, p. 276. Exceptuando esta cruz, ha sido imposible documentar el resto de las piezas. A la absoluta carencia de referencias en la obra apuntada, debemos añadir los infructuosos resultados obtenidos en la visita que realizamos al Archivo Diocesano de Ciudad Rodrigo, debido a la inexistencia de los Libros de Fábrica de esta época.

20. Archivo Histórico Provincial de Salamanca, Protocolo notarial nº 1834, ff. 343 r. - 344 v. Cit. BARBERO GARCÍA, A. y MIGUEL DIEGO, T. DE, *Op. cit.*, p. 276.



Figura 10: Pastores. Anverso.



Figura 11: Pastores. Reverso.

telas y espejos ovalados. Por tanto, estamos ante una cruz de transición hacia el Bajorrenacimiento, pero que muestra arraigo a ciertas notas pasadas, derivadas algunas de ellas del tardogótico. Posiblemente, en gran medida, las dudas que aparecen en la resolución de esta cruz vienen marcadas por las condiciones del concierto firmado entre el platero y el mayordomo de la iglesia de Pastores, en el que se especificaban claramente que la ... *cruz a de llebar una linterna con seis apostoles, que es el pie, y el largo de la cruz a de ser conforme a la cruz de Santo Tome de esta ciudad, y a llebar en un quadron un crucifijo y de la otra parte la imagen de nuestra Señora que es la adboacion de la iglesia del dicho lugar* ... Sin duda, estas disposiciones mediatizaron el hacer de Francisco de Huete, al tener que seguir las características de una cruz realizada con anterioridad, de la que desconocemos su fecha de ejecución y sus características.

En la nota preliminar se hizo referencia al gravoso coste que generalmente suponía para una parroquia la realización de una cruz procesional. A partir del documento referente a la de Pastores se puede precisar algo más este aspecto. En este caso concreto, el artífice recibe el coste de la plata empleada, de nueve a diez marcos, y tres ducados por la hechura de cada marco. Según Cruz Valdovinos el marco de plata tuvo en el siglo XVI un precio aproximado de 65 o 66



Figura 12: Morasverdes. Anverso.



Figura 13: Morasverdes. Reverso.

reales, con insignificantes variaciones que oscilan desde 64 a 70 reales<sup>21</sup>. De esta forma, cada marco supuso un gasto de 100 reales, precio que solían alcanzar las piezas de notable trabajo a finales de la centuria, habiendo sido algo inferior en la primera mitad. Por tanto, la cruz de Pastores, en la que se empleó algo más de dos kilos de plata, pudo costar aproximadamente 1.000 reales.

En el último cuarto del siglo XVI fueron realizadas las cruces parroquiales de Morasverdes<sup>22</sup> (Figuras 12, 13 y 14), y de Alameda de Gardón<sup>23</sup> (Figuras 15, 16 y 17). Las piezas siguen manteniendo numerosas notas estructurales de períodos pasados, pero el repertorio ornamental es el característico del Bajorrenacimiento. Denotan claramente la influencia pretérita la medalla crucera cuadrada, el Crucificado y las expansiones intermedias tetralobuladas de la de

21. CRUZ VALDOVINOS, J. M., «Platería», *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1987, p. 82.

22. Parroquia de San Bartolomé. Alto, 90 cm., brazo transversal, 46 cm. Plata en su color y en partes sobredorada. Cincelado, repujado y fundición. Buen estado de conservación.

23. Parroquia de Santiago Apóstol. Alto, 95 cm., brazo transversal, 52 cm. Plata en su color y en partes sobredorada. Cincelado, repujado y fundición. Presenta el contraste de Ciudad Rodrigo, tres columnas que sostienen un entablamento. Buen estado de conservación.



Figura 14: Morasverdes. Macolla.

Morasverdes, los extremos trilobulados de la de Alameda de Gardón, y sobre todo ambas macollas, de planta hexagonal, con frentes flanqueados por pilastras cajeadas, animadas con motivos florales, y columnas exentas abalaustradas rematadas con jarrones. Por contra, las figuras de los apóstoles, que generalmente evocan a la escultura coetánea con sus actitudes inestables y complicados escorzos, y los motivos decorativos están muy ligados al manierismo tanto figurativo como geométrico. Al respecto, destaca la cruz de Alameda del Gardón, cuyas figuras están claramente influenciadas por la escultura romanista. Así, en las dos piezas aparece la consabida ornamentación de este período compuesta por motivos geométricos e inorgánicos como las ces, tornapuntas, cartelas, cueros recorados o rollwerks, cintas planas rectangulares, medallones circulares y espejos ovals enmarcados por tiras planas de cuero. Según Rodríguez G. de Ceballos posiblemente este repertorio se introdujo en la península a partir de las artes industriales, pasando posteriormente a la arquitectura, utilizando como vías de penetración los grabados europeos, de los que existían numerosas colecciones, y los libros impresos, tanto de autores españoles como extranjeros<sup>24</sup>. Sin duda, los

24. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre manierismo y barroco», *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1977, t.II, p. 554.



Figura 15: Alameda del Gardón. Anverso.

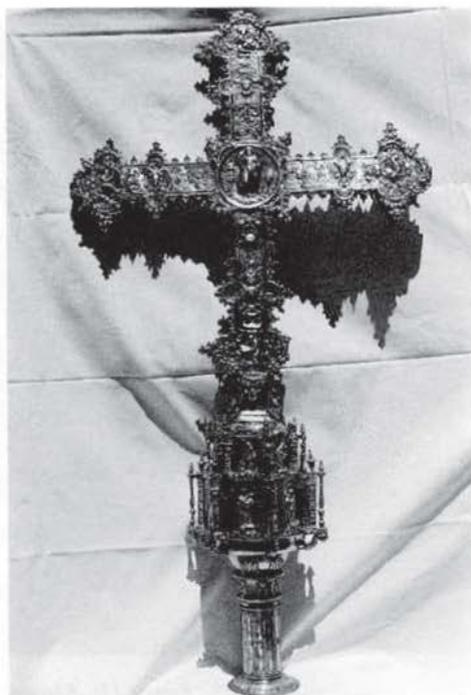


Figura 16: Alameda del Gardón. Reverso.

motivos decorativos fundamentales fueron la cartela o cartucho y el rollwerk o cuero recortado. Esteras Martín sitúa el origen del primero en las decoraciones que fueron realizadas por los artistas franceses e italianos en Fontainebleau entre 1531 y 1547, divulgándose a través de los cuadernos de grabados flamencos, franceses e italianos<sup>25</sup>. Para Berliner el auténtico rollwerk, que también vio la luz en el castillo belifontiano, se difundió enormemente debido a los grabados, tapices y orlas tipográficas<sup>26</sup>.

## ESTUDIO ICONOGRÁFICO

A continuación, con el análisis iconográfico intentaremos analizar el significado de cada una de las imágenes que aparecen en las cruces, relacionando así los motivos artísticos con temas y conceptos.

25. ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia. Siglos XIII al XX*, Instituto de Estudios Turolenses de la Excma Diputación Provincial de Teruel, C. S. I. C., Madrid, 1980, p. 152-153.

26. BERLINER, R., *Motivos ornamentales de los siglos XV al XVIII*, Barcelona, 1928, p. 156 y ss., Cit. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., *Art. cit.*, p. 555.



Figura 17: Alameda del Gardón. Macolla.

Desde un principio se consideró la imagen como un medio de conocimiento de las cosas de la fe y un camino para enseñar la religión y sus misterios. Los orígenes de la manera occidental de comprender la iconografía cristiana se remontan a los últimos siglos de la Antigüedad. A finales del siglo VI, después de algunas tentativas que tuvieron lugar en el siglo V, el Papa Gregorio el Grande definía el papel de la imagen cristiana de una manera determinante para los países de lengua latina, al considerar que *la imagen es la escritura de los iletrados*<sup>27</sup>.

Desde el momento en que la imagen estaba destinada a explicar la fe, se podían yuxtaponer en ella personajes y acontecimientos que en realidad estaban separados por el tiempo y el espacio. Lo importante no era la realidad aparente de la figuración sino su significado profundo. A parte de una función didáctica también se utilizó la iconografía como un elemento decorativo que puede desmontarse o recomponerse según las necesidades de una composición ornamental. Existía bastante libertad para crear, con vistas a un arte de expresión que sigue siendo religioso, sin recurrir necesariamente a un reflejo directo de la narración.

Muchas veces los programas iconográficos estaban dirigidos a masas no muy versadas en demostraciones teológicas e incluso litúrgicas, pero que se sentían más abiertos a todo lo relacionado con el culto a la Virgen, los santos y márti-

27. MALE, E., *Iconografía medieval*, Madrid, 1967, p. 15.

res. Los artífices lo sabían, por eso a veces en sus obras no despliegan círculos didácticos muy eruditos sino que multiplican los temas que reflejan los cultos más corrientes o las leyendas más extendidas. Es decir, fórmulas iconográficas que puedan leerse fácilmente aunque no se adapten fielmente al relato, como ocurre con la temática que presentan las cruces procesionales de nuestro estudio.

En la Edad Media se produce un auge de la iconografía religiosa de carácter folklórico, condicionada por el respeto que se tenía por las cosas de la religión, por la voluntad de quienes encargaban las obras de arte y el recurso casi inevitable a modelos existentes. Aunque imitando las creaciones de la élite artística, los iconógrafos menos cultivados se alejarán poco a poco de estos modelos estableciendo una categoría de imágenes populares. Esto es lo que sucede con las piezas que estamos estudiando, que al tratarse de obras de carácter popular pertenecientes a un centro que está fuera de los focos artísticos más importantes del momento, no se caracterizan por la originalidad de las representaciones, sino que presentan modelos convencionales propios del momento. Así, encontramos repetidos prácticamente los mismos motivos en todas las cruces, variando sólo en cuanto a la interpretación o disposición.

En cuanto a la temática la Iglesia escogió algunos de los hechos más significativos de la vida de Cristo, aquellos que se celebraban dentro del calendario litúrgico, para ponerlos a la meditación de los fieles. Toda la vida de Cristo se hallaba resumida en dos escenas importantes: una para el ciclo del Nacimiento-Infancia y otro para el de la Pasión-Resurrección. El estudio atento de las escenas del Evangelio tal como las reproduce el arte, nos reserva sorpresas. Un detalle, una actitud, un personaje, en el momento en que se hizo dejaba entrever un mundo de símbolos, porque los artistas, instruídos por los teólogos, vieron en el Evangelio una serie de misterios. En las obras de arte se une la palabra bíblica, el comentario de la iglesia y la ingenua fantasía popular, pero el valor religioso que poseen no reside en su contenido, sino en lo que el creador ha querido decir por medio de las formas<sup>28</sup>.

Los motivos iconográficos en las cruces procesionales ocupan prácticamente toda la pieza y se presentan acompañados de elementos decorativos, comentados en el estudio tipológico. El esquema que encontramos, derivado de la iconografía medieval, sigue el denominado por E. Male *orden jerárquico*<sup>29</sup>: en el anverso de la cruz Cristo crucificado flanqueado por la Virgen, a la derecha, y san Juan Bautista, a la izquierda, y en el brazo vertical el pelicano eucarístico en la parte superior y en la inferior aparecen la Magdalena o Adán saliendo del sepulcro. En el reverso presenta en el medallón central la Virgen con el niño o el santo titular de la parroquia, y en los brazos los evangelistas, bien en su representa-

28. GRABAR, A.: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Alianza Editorial, Madrid, 1979, p. 167.

29. MALE, E., *Op. cit.*, p. 30.

ción humana o como tetramorfos. Este programa iconográfico desarrollado en el árbol, que se mantiene durante gran parte del siglo XVI, presenta según Cirlot, *pares de contrarios*, confirmando la dualidad temática de la cruz que simboliza a un tiempo la muerte y la salvación<sup>30</sup>. Así, la aparición de este esquema sirve para datar las cruces en los dos primeros tercios de la centuria. Para conseguir una mayor precisión cronológica es necesario recurrir al análisis de los datos estilísticos, como ya hemos visto. La macolla presenta las figuras de los apóstoles en número de seis o doce, dependiendo de los pisos que tenga. Debido a la influencia del decreto trentino sobre las imágenes de la sesión 25 del Concilio, el principal cambio iconográfico que se produce es la aparición de los padres de la Iglesia, motivo que nos puede servir para datar las piezas en el último tercio del siglo XVI. Estos forman parte de las llamadas imágenes dogmáticas que definieron la teología católica contrarreformista, al representar las bases sobre las que se asienta el Credo y la Doctrina Cristiana.

#### TEMÁTICA QUE PRESENTAN LAS CRUCES

— CRISTO CRUCIFICADO. Aparece en el anverso ocupando el medallón central de todas las cruces ( Figura 18), excepto en la de Ituero que se ha perdido.

La imagen de Cristo crucificado fue concebida como la unión simbólica del Antiguo y Nuevo Testamento. El crucificado aparece enmarcado por el sol y la luna, interpretados como el día y la noche o lo que es más como el eclipse que sucedió a la muerte de Cristo, ya anunciado en el Antiguo Testamento (Am 8/9 *En esa hora, dice el Señor yo haré ponerse el sol a mediodía y a plena luz del día cubriré la tierra de tinieblas*) y narrado también en los evangelios (Mt 27/45; Mc 15/33 y Lc 23/44), indicando el dolor de la creación por la muerte de Cristo. Para algunos la disposición simétrica en que se encuentran los dos astros está regulada por un tipo de ceremonial planetario, correspondiéndole al sol el lugar de honor a la derecha de Cristo y a la luna a la izquierda.

Se puede buscar el origen de esta representación en un tema oriental pagano: los monumentos mitraicos consagrados a un dios persa ofrecen muchos ejemplos de esta devoción al sol y a la luna como divinidades superiores. En la antigua Grecia también encontramos ejemplos como en el Partenón, en el que Fidias representó el nacimiento de Atenea con el sol ascendiendo y la luna descendiendo en el horizonte. Estas representaciones de la antigüedad tenían un significado funerario, porque el sol y la luna pasaban por ser la residencia de los muertos. Después el arte cristiano identificará al sol como un símbolo de Cristo, según la profecía de Malaquías 4/2 *Mas para vosotros que teméis mi nombre nacerá el*

30. CIRLOT, J. E., *Diccionario de símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1969, p. 25.

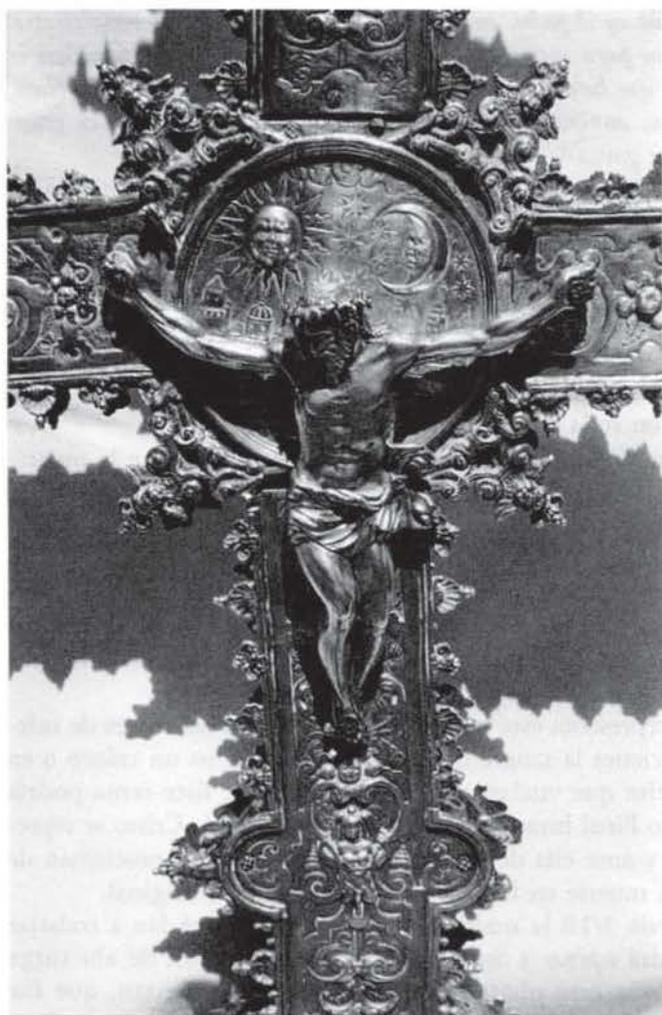


Figura 18: Alameda del Gardón. Crucificado.

*sol de justicia, debajo de cuyas alas está la salvación, y a los dos astros como el símbolo de la esencia espiritual de Cristo luz.*

— EL PELICANO. Se encuentra representado en el anverso de la cruz de Aldehuela de Yeltes, dando de comer a sus crías, y en el anverso de las de Puerto Seguro y Morasverdes y en el reverso de la de Ituero de Azaba, debido a alguna limpieza y su posterior montaje erróneo, en actitud de picarse el pecho con sus polluelos en la parte inferior.

En cuanto al significado de esta representación podemos tomar la definición que se daba en el Diccionario de Autoridades del siglo XVIII: *Ave cubierta de*

*pluma blanca y negra, menos en el pecho, en el cual tiene un callo bermexo como cicatriz de herida: por lo que dice que para sustentar a sus hijuelos se hiere el pecho, para que en el beban la sangre. Se duda que haya tal ave, sino de la pluma de los autores simbólicos, en los poetas y en los pintores, aunque realmente haya un ave llamada pelícano en griego y en latín muy parecida a la garza<sup>31</sup>.*

El pelícano está considerado como uno de los símbolos más hermosos del sacrificio de Cristo por amor a la humanidad, es el símbolo propio de Cristo según se afirma en el Salmo 102/7: *Me parezco al pelícano en el desierto*. Casi todos los fisiologios o tratados teológicos medievales a excepción de los árabes identifican al pelícano con Cristo y a sus polluelos con el hombre, de tal manera que después de permanecer muertos tres días, los vástagos resucitan gracias a la sangre de su progenitor. Los fisiólogos también identifican a los polluelos con Adán y Eva, además de con toda la especie humana<sup>32</sup>.

El pelícano es también símbolo del triunfo de la vida eterna sobre la muerte y por tanto del sacrificio de Cristo en la cruz y su resurrección. Está justificado por tanto la colocación de esta imagen en la parte superior de la cruz.

— ADÁN. Aparece en el reverso de la cruz de Aldehuela de Yeltes, consecuencia de alguna limpieza y su posterior montaje incorrecto, y en el anverso de la de Ituero de Azaba saliendo del sepulcro, con parte de su cuerpo todavía dentro, con las manos juntas y la vista alzada en actitud orante.

Desde el siglo XII se representa este tema con frecuencia en las cruces de orfebrería; en otras representaciones la sangre de Cristo es recogida en un cráneo o en cálices portados por ángeles que vuelan alrededor de la cruz. Este tema podría tener su origen en el Juicio Final bizantino, en el que a los pies de Cristo se representa la cruz del Gólgota y ante ella de rodillas a Adán y Eva, que proclaman de esta forma la redención, la muerte en la cruz ha lavado el pecado original.

En el pasaje del Génesis 3/18 la maldición divina obliga a Adán a trabajar la tierra de la que obtendrá *espinas y cardos*, además de alimentos, de ahí surge precisamente la idea de que esta planta alude a la pasión de Cristo, que fue coronado de espinas y representa la condición de la miseria humana que sólo a través de la crucifixión se puede redimir. En este contexto se explica la presencia de Adán, resucitado saliendo del sepulcro, como símbolo de un hombre redimido por la muerte de Cristo.

Una de las ideas dogmáticas de la Crucifixión durante la Edad Media es que Cristo es el nuevo Adán. Para demostrarlo establecen varios paralelismos<sup>33</sup>:

31. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes ...*, V. Real Academia Española, Madrid, 1737, p. 191, col. 2. Cit. SAMANIEGO HIDALGO, S., *Op. cit.*, págs. 30 y 33.

32. SEBASTIÁN, S., *El fisiólogo atribuido a San Epifanio seguido de El Bestiario toscano*, Ed. Tuero, Madrid, 1986, p. 38.

33. MALE, E., *Op. cit.*, p. 200.

- El ángel había anunciado a María que daría a luz al Salvador en el mismo lugar en que Dios había formado a Adán con el barro primitivo.
- Cristo había muerto en el lugar exacto en el que estaba enterrado Adán, regando con su sangre los restos del primer padre.
- El día en que Jesús fue condenado era viernes, el mismo día en que Dios creó a Adán, y entregó su espíritu a las tres de la tarde, a la hora exacta en que Adán cometió la falta que perdió al género humano.
- Como Eva salió del costado de Adán para perder al género humano, la Iglesia salió para salvar a la humanidad del costado abierto de Jesús: el nuevo Adán produjo una nueva Eva.

Se suele representar a Adán saliendo de la tumba, por lo que algunos lo han identificado con Lázaro, o solamente en forma de cráneo, tomando como referencia las citas de los cuatro evangelistas (Mt 27/34; Mc 15/62; Lc 23/33; Jn 19/17), en las que recuerdan que la colina del Gólgota sobre la que Jesús fue crucificado significa en arameo cráneo. En origen esta calavera no sería más que el símbolo de la muerte, sobre el que se destaca el símbolo de la vida, la cruz. Pero no es cualquier cráneo el que aparece a los pies de la cruz en la que Cristo murió, según Mt 27/52, en el mismo momento en que el Salvador entregó su espíritu *la tierra tembló, las rocas se hundieron, los sepulcros se abrieron, entonces el cráneo del primer hombre enterrado desde miles de años atrás volvió a salir a la luz*. En ocasiones al cráneo de Adán se le añade la costilla de Eva, responsable principal de la caída, o es representado como un esqueleto.

Otra explicación de la figura de Adán a los pies de la cruz es que simboliza a la Tierra como réplica al sol y la luna que aparecen flanqueando al crucificado, proclamando las repercusiones cósmicas de la muerte redentora de Cristo.

— **MARÍA MAGDALENA.** Aparece representada en el anverso de las cruces de Puerto Seguro, arrodillada en actitud orante como pecadora arrepentida, y en la de Morasverdes, (Figura 19), sosteniendo en sus manos un tarro de perfumes.

La Magdalena, ejemplo típico del pecador penitente, que había perfumado y secado con sus cabellos los pies de Cristo vivo, se le representa en ocasiones limpiando con sus cabellos la sangre que corre por los pies de Cristo muerto. Su desesperación a los pies de la cruz contrasta con la actitud estoica de la Virgen, que guarda siempre un dolor mudo, por la dignidad que le confiere ser la madre de Dios.

El atributo más característico de la Magdalena es una vasija de aceite, porque con ella ungió los pies de Jesús, como lo refiere Lc 7/37-38: *Cuando he aquí una mujer de la ciudad, que era de mala conducta, luego que supo que Jesús se había puesto a la mesa, en casa del fariseo, trajo un vaso de alabastro lleno de bálsamo; y*



Figura 19: Morasverdes. María Magdalena.

*arrimándose por detrás a sus pies, comenzó a bañárselos con sus lágrimas y los limpiaba con los cabellos de su cabeza, y los besaba y derramaba sobre ellos un perfume.*

— LA VIRGEN Y SAN JUAN BAUTISTA. Estas figuras aparecen en el anverso, su lugar más frecuente, en las cruces de Puerto Seguro y Morasverdes, representadas en actitud orante. Debido a restauraciones posteriores la figura de san Juan Bautista en la de Aldehuela de Yeltes y ambas en la de Ituero de Azaba, representadas como dos bustos clásicos, la Virgen con la cabeza cubierta por el manto y san Juan de perfil mirando hacia la cruz, han sido colocadas, de forma errónea, en el reverso de la cruz.

A esta representación se le atribuye su origen en la Deesis o plegaria bizantina, en la que aparecen la madre de Dios y san Juan Bautista, rezando junto a Cristo, sentado en su trono. Este tema manifiesta la constante piedad por la que se pide la intercesión de María y de los santos, cuyo guía es el Bautista. Durante la Edad Media se le quiso dar un mayor simbolismo, situando a la Virgen, considerada como la nueva Eva, y a san Juan Bautista a los pies de la cruz, lugar que les asigna el evangelio: María está personificando a la Iglesia y san Juan Bautista a la Sinagoga<sup>34</sup>. En el momento en que Cristo expira, el velo del tem-

34. *Ibidem*, p. 217.

plo se rasga por la mitad, Mt 27/51: *La cortina del templo se rasgó de arriba abajo en dos partes*. Esta ruptura señala simbólicamente el fin del reino de la Sinagoga a la cual va a sustituir la Iglesia de Cristo.

Durante el siglo XVI son típicos los medallones circulares que encierran rostros masculinos y femeninos de aire profano, no identificables con ningún santo. No es el caso de los de Ituero de Azaba, donde el busto femenino se puede atribuir claramente a la Virgen. Alguna duda se plantea con el rostro masculino, al que hemos identificado como san Juan Bautista, teniendo en cuenta el tema iconográfico del que estamos hablando.

— LOS PADRES DE LA IGLESIA. Se encuentran en las cruces de Pastores, (Figura 20) y Alameda de Gardón, tanto en el anverso como el reverso, intercambiados con los evangelistas, sustituyendo a las tradicionales figuras del pelícano, Adán, la Virgen María y san Juan Bautista.

La representación de los padres de la Iglesia Latina o de los cuatro grandes Doctores, san Agustín, san Ambrosio, san Gregorio Magno y san Jerónimo, está plenamente relacionada con las disposiciones trentinas, que potenciaron los temas que habían sido puestos en tela de juicio por la Reforma. Estas figuras adquirieron un carácter claramente moralizador y ejemplificador, debido a su función de sustentadores de la Doctrina Cristiana.



Figura 20: Pastores. Padre de la Iglesia. Punzón del marcador, R.



Figura 21: Pastores. Virgen con Niño. Punzón de Ciudad Rodrigo y del marcador, R y o sobremontada.

— LA VIRGEN CON EL NIÑO. Aparece en el medallón central del reverso de todas las cruces, (Figura 21), con la excepción de la de Alameda de Gardón, en la que aparece una imagen de Santiago Peregrino.

Se la representa sentada en un trono con el niño en brazos. El origen de esta imagen podría estar en los retratos de las emperatrices romanas, que fueron tomados como modelo por el arte bizantino. Hasta finales de la Edad Media la Virgen aparece al lado de su hijo como intercesora del género humano. A partir de entonces adquiere una evocación más familiar, más cercana a sus fieles, esbozando gestos de ternura materna para mejor conmovier al Niño.

— LOS EVANGELISTAS. La tradicional disposición de estas figuras, en el reverso de las cruces, se ha visto alterada, en todas las piezas de nuestro estudio, por las restauraciones sufridas. Esta colocación de los evangelistas en los extremos de los brazos deriva de las representaciones bizantinas, que más tarde tomarán el arte románico y gótico, en las que aparecen los cuatro animales flanqueando la mandorla con Cristo en Majestad.

Encontramos a los evangelistas representados de dos formas distintas: retratados con sus correspondientes atributos, como aparecen en la de Puerto Seguro, Morasverdes, Pastores y Alameda de Gardón, o como tetramorfos, en Aldehuela de Yeltes e Ituero de Azaba. Al primer caso se le ha atribuido un posible origen

en los antiguos evangeliarios medievales, precedidos cada libro por un retrato del autor que los ilustraba; de esta manera los simples retratos se han convertido en panegíricos y representación de la obra de estos. Por contra, en el tetramorfos los evangelistas aparecen bajo cuatro formas de animales, que están sacados de la visión de Ezequiel 1/5-14: *Y en medio de aquel fuego se veía una semejanza de cuatro animales; la apariencia de los cuales era la siguiente: había en ellos algo que se parecía al hombre. Cada uno tenía cuatro caras y cuatro alas. Sus pies eran derechos como los de un hombre, y la planta de sus pies como la planta del pie de un becerro, y despedían centellas, como se ve en un acero muy encendido. Debajo de sus alas, a los cuatro lados, había manos de hombres; y tenían caras y alas por los cuatro lados. Y juntábanse las alas del uno con las del otro. No se volvían cuando andaban, sino que cada uno caminaba adelante según la dirección de su rostro. Por lo que hace a su rostro, todos cuatros lo tenían de hombre, y todos cuatro tenían una cara de león a su lado derecho; al lado izquierdo tenían todos cuatro una cara de buey; y en la parte de arriba tenían todos cuatro una cara de águila. Sus caras y sus alas miraban y extendíanse hacia lo alto: juntábanse por la punta dos alas de cada uno, y con las otras dos cubrían sus cuerpos. Y andaba cada cual de ellos según la dirección de su rostro: a donde les llevaba el ímpetu del espíritu, allá iban; ni se volvían para caminar. Y estos animales a la vista parecían como ascuas de ardiente fuego, y como hachas encendidas. Veíase discurrir por en medio de los animales un resplandor de fuego, y salir del fuego relámpagos. Y los animales iban y volvían a manera de resplandecientes relámpagos.* Los comentarios rabínicos plantean la elección de estos animales porque eran los que ejercían el poder en el mundo: el hombre entre todas las criaturas, el águila entre los pájaros, el león entre los animales salvajes y el buey entre los domésticos<sup>35</sup>. Por su parte, alrededor del trono del Todopoderoso, Juan ve cuatro animales agrupados: el primero se parece a un león, el segundo a un buey, el tercero a un hombre y el cuarto a un águila, cada uno con seis alas.

Esta simbología ha recibido dos interpretaciones diferentes. La más antigua es la de san Gregorio según la cual los animales son atributos de Cristo, porque es hombre en su nacimiento, buey en su muerte, león en su resurrección y águila en su ascensión. La otra versión los identifica con los cuatro evangelistas. San Jerónimo nos explica por qué a cada evangelista se le ha atribuido un animal: Mateo lleva el símbolo del hombre porque su evangelio comienza por la genealogía de Cristo, Marcos es el león rugiente porque una de sus primeras frases es *Una voz grita en el desierto*, Juan es el águila, (Figura 22), porque eleva al primer vuelo unas verdades eternas y Lucas es el buey, (Figura 23), porque habla al comenzar del sacrificio de Zacarías.

— LOS APÓSTOLES. Aparecen en las macollas de Ituerto de Azaba, Pastores, Morasverdes y Alameda de Gardón. Únicamente en la cruz citada en último lugar,

35. REAU, L., *Iconographie de l'art*, Milwood, Nueva York, 1988, t. III, p. 689.



*Figura 22: Pastores.  
San Juan Evangelista.  
Punzón de Ciudad Rodrigo  
y del marcador,  
R y o sobremontada.*

cuya macolla se divide en dos pisos, está representado todo el apostolado. La de Morasverdes presenta sólo seis apóstoles: san Andrés, san Pedro, san Pablo, san Bartolomé, san Juan Evangelista y Santiago Peregrino. De los seis de la de Pastores hemos identificado a san Pedro, a san Juan Evangelista y a san Bartolomé. Originariamente la de Ituero de Azaba presentaba también seis apóstoles de los que sólo se han conservado: san Juan Evangelista, Santiago Peregrino y san Pablo.

Aunque la representación de los apóstoles había sido un tema muy repetido desde el medievo, su utilización se verá potenciada a partir del Concilio de Trento, al formar parte de las llamadas imágenes dogmáticas que definieron la teología católica contrarreformista. Como ocurrió con los padres de la Iglesia, los apóstoles simbolizaban los pilares sobre los que se sustentaba la Doctrina Cristiana.



*Figura 23: Morasverdes.  
San Lucas.*

DOCUMENTO 1.

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SALAMANCA.  
PROTOCOLO NOTARIAL, Nº 1905, FF. 659 R.- 660 R.

Concierto entre Francisco de Huete platero y Alonso Corbo mayordomo de la yglesia del lugar de Pastores. En la noble ciudad de Ciudad Rodrigo, a diez dias del mes de nobiembre de mill e quinientos e setenta y nueve anos, en presencia de mi Bernardino de Valencia escribano de Su magestad y escribano del numero e Ayuntamiento de la dicha Ciudad Rodrigo parecieron presentes de la una parte Francisco de Huete platero vezino de la dicha Ciudad, y de la otra Alonso Corbo vezino del lugar de Pastores y mayordomo de la yglesia del e dijeron que ellos estan concertados en esta manera que el dicho Francisco Huete a de hazer una cruz de plata para la dicha yglesia de nueve a diez marcos de

presso la qual dicha cruz a de llebar una linterna con seis apostoles que es el pie y el largo de la cruz a de ser conforme a la cruz de Santo Tome de esta Ciudad, y a de llebar en un quadron un crucifijo y de la otra parte la ymagen de nuestra Señora que es la adbocación de la yglesia del dicho lugar la qual dicha cruz el dicho Francisco de Huete quedo de dar hecha y acabada de la forma y manera que ba dicho para el dia de pasqua de flores primero que verna del año venyde-ro de mill e quinientos y ochenta años y de esta manera se obligo el dicho Fran-cisco de Huete por su persona e bienes muebles e rrayzes avydos e por aver de guardar e cumplir lo que a esto ca segun arriba ba rreferido, so pena de pagar todas las costas e danos que a la dicha yglesia se rrecrescieren y el dicho Alonso Corbo mayordomo de la dicha yglesia que estava presente dijo que el aceptava y acepto el dicho concierto y se obligava y obligo por su persona e bienes y los bienes e rrentas de la dicha yglesia como tal mayordomo de luego que el dicho Francisco de Huete tenga hecha y acabada la dicha cruz la qual a de ser de los nueve a diez marcos y por cada uno de los dichos marcos tres ducados de hechura demas de pagarle y que le a de pagar el pesso de la plata para quenta de los qual el dicho Alonso Corbo quedo de darle luego ducientos Reales y lo demas se lo yra dando como se fuere haziendo la dicha cruz de manera que quando este acabada la terna acabado de pagar el pesso de la dicha cruz y desta manera se obligaron con las dichas sus personas e bienes cada parte por lo que le toca de cunplirlo segun e como en esta scriptura va declarado E a ello ban obligados, so pena de lo pagar con el doblo por nombre de interes e con mas todas las cos-tas e danos yntereses e menoscavos que sobrello se rrecresçieren e para que mejor lo cumplieran dieron poder a las justicias competentes de su magestad que se lo hagan cunplir pagar en mantener estar e passar por ello ansi por bia e Remedio de execucion, como de otra manera bien como si todo ello fuera ansi contra ellos y cada uno dellos e juzgado e sentenciado por sentencia diffinitiba de juez competente y Por ellos consentida e pasada en cossa juzgada sobre lo qual dixeron que renunciaban e Renunciaron su Propio fuero e juridicion e las demas leyes fueros e derechos ordenamientos ferias e mercados firmas Cartas e previlexios de merçed esençiones E deffensiones e las demas leyes E cossas de que se pudiesen aprovechar para yr o benir contra lo que dicho es o contra alguna parte dello y en espiçial dixeron que rrenunçiabán e Renunciaron la ley e derecho que dize que general Renunciacion fecha de leyes non bala y otorgaron scriptura de concierto en forma e Ante mi El dicho Bernardino de Valencia scrivano dia mes E Año dichos testigos fueron presentes a lo que dicho es Diego Sanchez de Paz e el licenciado Juan Alonso e Antonio Fernandes y el licenciado XPOval Hernandez beneficiado del dicho lugar de Pastores e yo el dicho escribano doi fe que conozco a los otorgantes y el dicho Francisco de Huete lo firmo de su nombre y por que el dicho Alonso Corbo dijo no savia firmar lo firmo a su Ruego el dicho licenciado XPOval Lopez / va testado / de / de pago / no vala. El licenciado XPotoval Hernandez. Francisco de Huete. Dicho Ante mi Bernardino de Valencia.