

<b>BERCEO</b>	<b>140</b>	<b>77-102</b>	<b>Logroño</b>	<b>2001</b>
---------------	------------	---------------	----------------	-------------

## **LOS PASOS PROCESIONALES DE LAS COFRADÍAS RIOJANAS DE LA VERA CRUZ\***

**Fermín Labarga García\*\***

### RESUMEN

*Las cofradías de Semana Santa, al igual que otras muchas instituciones eclesiásticas, han contribuido de forma notable al enriquecimiento artístico de los templos y, por lo mismo, al incremento del patrimonio artístico. Concretamente, en el caso de La Rioja es fácil comprobar que prácticamente todas las iglesias parroquiales cuentan con varias imágenes para las procesiones de Semana Santa, ubicadas generalmente en retablos fabricados a expensas de la cofradía de la Vera Cruz.*

*A raíz de la pormenorizada revisión de los libros de más de un centenar de estas cofradías podemos descubrir abundantes rastros de la contribución que hicieron al panorama artístico riojano. En el presente trabajo estudiamos el origen y la evolución de la imaginería procesional a la vez que ofrecemos abundantes datos de las obras que los principales artistas de la región hicieron por encargo de las cofradías de la Vera Cruz fundamentalmente en los siglos XVII y XVIII.*

*Palabras clave: Historia del arte, Religiosidad, La Rioja, Cofradías de la Vera Cruz, imaginería procesional.*

*Holy Week brotherhoods, just like many other ecclesiastical institutions, have remarkably contributed to the artistic enrichment of the temples and, therefore, to the*

---

\* El presente artículo es parte de la tesis doctoral titulada “Las Cofradías de la Vera Cruz en La Rioja. Historia y espiritualidad”, defendida en la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra el 3 de marzo de 2000, obteniendo la calificación de Sobresaliente cum laude. El 10 de abril de 2001 obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado nº 1.

Registrado el 27 de enero de 2000. Aprobado el 15 de junio de 2001.

\*\* Doctor en Teología. Investigador Agregado del IER.

*increment of the national art heritage. Specifically, in La Rioja it can be observed that almost all the parochial churches own several processional images for the Holy Week processions, usually placed at altarpieces built at Vera Cruz brotherhoods' own expenses.*

*As a result of the detailed study of the books obtained from more than a hundred brotherhoods there have been discovered lots of vestiges of the contribution of these brotherhoods to the La Rioja art heritage. In this work it is studied the origin and evolution of the processional imagery complemented with numerous facts of the main works made by local artist for the Vera Cruz brotherhoods basically during the XVII an XVIII centuries.*

*Key words: Art history, Religiosity, La Rioja, Vera Cruz Brotherhoods, Processional imagery.*

## **1. LA REPERCUSIÓN DEL CONCILIO DE TRENTO EN LA IMAGINERÍA DE LAS COFRADÍAS<sup>1</sup>**

La sesión vigesimoquinta y última del Santo Concilio Tridentino celebrada los días 3 y 4 de diciembre de 1563, siguiendo un esquema preparado por el cardenal Morone, estudiaba entre otros muchos asuntos el tema de la invocación y veneración de las reliquias y de los santos y, asimismo, de sus imágenes. Sabido es el papel tan importante que las imágenes desempeñaron en la vida de las cofradías que necesitaban de ellas para realizar sus procesiones. Sin embargo, sobre ello, conviene señalar que en un principio, al menos las cofradías de la Vera Cruz, no utilizaron más imagen que la de un crucifijo para sus procesiones.

Se puede afirmar que es precisamente a raíz de la celebración del Concilio de Trento y de la promulgación de sus disposiciones sobre la licitud y conveniencia del uso de imágenes con fines catequéticos -frente a la iconoclastia protestante<sup>2</sup>- cuando más

---

1. MALE, E., *El Barroco. El arte religioso del siglo XVII*, Madrid 1985 (especialmente los capítulos 1º. *El arte y los artistas después del Concilio de Trento*; 6º. *La nueva iconografía*; y 7º. *Las nuevas devociones*); SEBASTIAN, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid 1989<sup>2</sup>; CAÑEDO ARGÜELLES, C., *Arte y Teoría: La Contrarreforma y España*, Oviedo 1982; SARAVIA, C., *Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes*, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid nº 26, 1960, pp. 129-143.; BELLAVISTA, J., *El arte en el Concilio de Trento (Una antigua, y actual, lección de historia)*, *Phase*, Barcelona nº 119, 1980, pp. 359-375; CARO BAROJA, J., *Las formas complejas de la vida religiosa (siglos XVI y XVII)*, Madrid 1985 (reimpresión), pp. 107-127; y la aplicación concreta al caso de la ciudad de Granada hecha por MARTINEZ MEDINA, F.J., *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (Estudio iconológico)*, Granada 1989 (especialmente la Parte III).

2. Sobre la postura protestante frente al arte religioso: MALE, o.c. (especialmente el capítulo 2º titulado *El arte y el protestantismo*, pp. 45-117); PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del Arte Cristiano*, Madrid 1996, pp. 699-720.

comiencen a utilizarse imágenes por parte de las cofradías. Efectivamente, las cofradías van introduciendo en sus procesiones las imágenes, primero aisladas para provocar la devoción y compasión de los espectadores: son las imágenes del Nazareno, del Ecce Homo o de la Dolorosa. Sólo en un momento posterior comenzarán a utilizarse las imágenes sagradas formando grupos para componer, al modo teatral, escenas de la Pasión. Surgen así las escenas del Prendimiento, la Flagelación o el Descendimiento, por poner sólo algunos ejemplos. En nuestro caso es un hecho cierto lo que afirmaba el gran tratadista del arte católico Emile Male en su clásica obra *L'art religieux après le Concile de Trente* publicada en 1932 y luego vuelta a editar sustancialmente revisada y completada bajo otros títulos: "La Reforma en lugar de destruir las imágenes, las multiplicó; hizo crear nuevos temas, dio a los antiguos una nueva significación y una belleza nuevas; en fin, fue sin duda uno de los más poderosos estimulantes del arte católico"<sup>3</sup>.

Las antiguas composiciones de los retablos salen ahora a la calle para seguir adoc-trinando a los fieles. De acuerdo con el gusto barroco de la época, se buscará la mayor efectividad recurriendo a vestuario real, pelucas, adornos y joyas, y , en general, todo lo que pueda contribuir a mostrar con el mayor realismo posible el paso o escena de la Pasión que se quiere representar. El siglo XVII será el gran siglo de la imaginería religiosa en España<sup>4</sup> y las cofradías uno de los principales mentores del arte barroco. Como afirma el profesor Azcárate, "la escultura barroca, profundamente nacional, tanto por su ejecución técnica como por la iconografía y finalidad estética, es entre todas las artes barrocas la más popular, ya que la mayor parte de ella ha sido encargada por cofradías y gremios (...). Este carácter popular, dado que son las cofradías sus principales comitentes, determina su dinámica, ya que se compite por tener la imagen más bella y expresiva, a contentamiento de todos. Este factor señala asimismo un ritmo evolutivo, pues el escultor ha de someterse a las directrices de la evolución del sentimiento religioso y así, de un realismo característico de su primera fase -reaccionando frente al idealismo manierista-, se pasa a una exaltación del idealismo o a la acentuación de la tendencia expresionista, como evasión de la realidad. Asimismo la escultura adquiere una eviden-

3. MALE, o.c., p. 111.

4. Sobre la escultura barroca hispana y muy especialmente la imaginería: GOMEZ MORENO, M., *Ars Hispaniae*, XVI: *Escultura del siglo XVII*, Madrid 1963; HERNANDEZ DIAZ, J., *Martínez Montañés y la escultura barroca de su tiempo*, Madrid 1969; MARTIN GONZALEZ, J.J., *Escultura barroca castellana*, Madrid 1971; RODRIGUEZ MOÑINO-SORIANO, R., *Imaginería de la Pasión de Cristo en Sevilla*, *Archivo Hispalense*, Sevilla nº 179, 1975, pp. 83-131; HERNANDEZ DIAZ, J. - MARTIN GONZALEZ, J.J. - PITA ANDRADE, J.M., *Summa Artis*, XXVI: *La escultura y la arquitectura española del siglo XVII*, Madrid 1982; MARTIN GONZALEZ, J.J., *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid 1983; DELGADO ALBA, J.,(Dir.), *Semana Santa en Sevilla*, III: *El esplendor del alma y la madera*, Sevilla 1983; PARDO CANALS, E., *Francisco Salzillo*, Madrid 1983<sup>3</sup>; BERNALES BALLESTEROS, J. - GARCIA DE LA CONCHA DELGADO, F., *Imagineros andaluces de los siglos de oro*, Sevilla 1986; AROCA LARA, A., *El crucificado en la imaginería andaluza*, Córdoba 1987; BERNALES BALLESTEROS, J., *Pedro Roldán*, Sevilla 1992; GONZALEZ GOMEZ, J.M. - RODA PEÑA, J., *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*, Sevilla 1992; BERTOS HERRERA, M.P., *Imaginería y platería de la Semana Santa de Granada*, Granada 1994. Puede servir de acercamiento al tema el nº 95 de la colección *Cuadernos de Arte Español*: MARTIN GONZALEZ, J.J., *El arte procesional del barroco*, Madrid 1993.

te proyección social, cuando se convierte en ocasión de manifestación pública de la fe, cuando la imagen se saca en procesión"<sup>5</sup>.

No es pues extraño que la imagen que triunfe sea la de bulto redondo, la más propia para mostrar en las procesiones y la más apta para expresar de manera verosímil el misterio que se pretende representar de manera que consiga efectivamente la identificación emotiva y compasiva del fiel espectador.

En general, podemos afirmar que el decreto tridentino sobre las imágenes renueva las disposiciones del II Concilio de Nicea y que, en cuanto a la práctica, "condena los abusos cometidos y previene contra ellos mandando que se proscriba toda imagen que sea ocasión de error para los rudos, que se cuide de la fidelidad histórica, que se impida toda superstición y afán de lucro; y que se evite toda lascivia, de modo que no se pinten ni adornen las imágenes con procaz hermosura"<sup>6</sup>.

Por lo que se refiere a la diócesis de Calahorra, la legislación tridentina sobre las imágenes sagradas se plasma en las disposiciones emanadas del sínodo celebrado en Logroño en 1620 durante el pontificado de D. Pedro González del Castillo. En dicho sínodo se determinará que "las Imágenes de nuestra Señora, o de otras santas que se hubieren de sacar en processiones, o tener en los altares de las Iglesias, se aderecen con sus propias vestiduras hechas decentemente para aquel efeto; y cuando no las tuvieren propias, las adornen y vistan con toda honestidad, y en ningun caso las toquen con cope-tes, ni rizos, ni arandelas, ni con ningun otro habito indecente"<sup>7</sup>. El fin perseguido es la dignidad y el buen gusto en las imágenes que se ofrecen a la veneración de los fieles.

## 2. LOS PASOS PROCESIONALES

Hasta bien mediado el siglo XVI no habrá pasos procesionales en los cortejos de Semana Santa. Primero se añadirán las imágenes del Nazareno y de la Dolorosa y luego algunos otros momentos de la Pasión.

En un primer momento, y quizás por más fácil e influyendo las representaciones paralitúrgicas y teatrales tan características de las Edad Media todavía no desaparecidas del todo en el siglo XVI, las cofradías adoptaron la costumbre de representar al vivo algunas escenas de la Pasión, muy especialmente la del camino de Jesús al Calvario cargando con la cruz. En el cortejo procesional, sólo figuraba una imagen que era siempre un crucifijo propiedad de la cofradía o de la parroquia.

Por lo que se refiere concretamente a La Rioja, hemos encontrado suficientes rastros de estas representaciones como para asegurar que fueron frecuentes a lo largo y ancho de nuestra geografía regional.

---

5. AZCARATE, J.M., *La imagen religiosa*, en *Actas del Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora 1988, pp. 120-121.

6. PLAZAOLA, o.c., p. 726.

7. *Constituciones Synodales antiguas y modernas del Obispado de Calahorra y La Calzada ...*, Madrid 1700, p. 137v.

En primer lugar, son dignas de mención las peculiaridades observables en Jubera en pleno siglo XVI ya que según refiere la regla de la cofradía de la Vera Cruz, al final de la comitiva, tras los disciplinantes, iba "un clérigo vestido con su alba y una cabellera y una corona de espinas y su diadema en la cabeza con una cruz larga al hombro" al que ayudará uno "que vaya detrás que tenga nombre Simeón Ciríneo". Y sigue indicando la regla que este clérigo así caracterizado "representa a Jesucristo, nuestro Redemptor", encontrándonos, pues, ante uno de los precedentes más próximos a los actuales pasos de Semana Santa<sup>8</sup>.

De forma parecida, en San Torcuato irá al final de la procesión el prior "con la Cruz a cuesttas con un Alba bestida y su Cavellera como siempre ha ido, descalzo y mui humillado"<sup>9</sup>. En Navalsaz irá también al final de la procesión "un hermano que representara a nro Redemptor con su tunica encarnada y su cabellera y diadema, el qual llebara una cruz bien grande a questas"<sup>10</sup>. En Cellorigo, por su parte, al final de la procesión un hermano "de buena vida y constumbres" llevará una cruz a cuesttas "con la mas decencia y humildad que pueda (...) Y en este particular se ordena que el que llevare la Cruz sea persona secreta y habiendo comodidad vayan ajustados dos niños con túnicas diciendo en alta voz: *Esto se hace en remembranza de la Pasion de nuestro Señor Jesucristo*, y otro hombre con su hábito, que se la ayude a llevar"<sup>11</sup>.

También en Muro de Cameros tenía lugar esta representación para la que se contaba con "una cruz gruesa de tablas para hazer el Passo en las Disciplinas de Nuestro Redemptor con la Cruz acuestas, dado el matiz verde". También se contaba con "una pelluca para el que haze dho Passo, con un rotulo que dice I.N.R.I."<sup>12</sup> y desde 1714 con una túnica morada nueva que "se obligó Joseph Menchaca Hermano de esta Santa Confradía de hazer a su costa y expensas...apropiada para el Ministerio de hazer el Paso de Nuestro Redemptor con la Santísima Cruz a cuesttas en las Processiones de la Pasion". Dicho señor se obligaba a donarla a la cofradía a condición de que se le permitiera representar el paso siempre que fuera de su devoción, lo cual fue unánimemente aceptado<sup>13</sup>.

Finalmente, en Nieva de Cameros, las reglas ofrecen la posibilidad de que un hermano vaya "en la procession con una cruz a cuesttas como lo hazen en otras partes", el cual no será así obligado a disciplinarse ni a llevar vela "sino que con aquello cumpla su promessa y votto"<sup>14</sup>.

Tenemos noticias documentales de que todavía a finales del siglo pasado tenían lugar estas representaciones. Así, en Larriba en las cuentas de la cofradía de la Vera Cruz

8. Archivo Histórico Diocesano de Logroño (a partir de ahora, AHDL), Jubera, L. 1 (siempre que no se indique otra cosa, se entiende que es de la cofradía de la Santa Vera Cruz), Reglas, c. 7.

9. AHDL, San Torcuato, L. 1, Reglas, c. 14.

10. AHDL, Navalsaz, L. 1, Reglas, c. 1.

11. AHDL, Cellorigo, L. 1, Reglas, c. 14.

12. AHDL, Muro de Cameros, L. 1, f. 126.

13. Ibid, f. 145v.

14. Archivo Parroquial de Nieva de Cameros, L. 1, Reglas, c. 10.

correspondientes al año 1870 aparece un hermano encargado de "tirar de la sogá" en las procesiones de Semana Santa en una especie de representación del Camino del Calvario. También hay otro denominado "Cirineo"<sup>15</sup>. Por estas mismas fechas se seguía representando este paso, al menos, en Alfaro, Nieva y Ortigosa de Cameros.

Concretamente, y por lo que se refiere a Nieva de Cameros, se observaba tradicionalmente, y hasta su desaparición en nuestro siglo, la ceremonia del beso de Judas durante la procesión del Jueves Santo por la noche. Entre los hermanos de la cofradía se sorteaba anualmente el cometido de representar a uno de los doce apóstoles, siendo rechazado sistemáticamente el papel del apóstol traidor que, finalmente, desempeñaría el sacristán de forma retribuida.

No es Nieva el único lugar donde se encuentra esta costumbre de distribuir entre los hermanos el encargo de representar a los doce apóstoles, rastro de alguna representación paralitúrgica y teatral propia del Jueves Santo. También en Laguna de Cameros desde antiguo la cofradía de los Nazarenos o de la Sangre de Cristo sorteaba entre los hermanos los diferentes papeles de los apóstoles. Conservamos incluso la relación nominal del sorteo efectuado a tal fin el 6 de agosto de 1646<sup>16</sup>. Esta cofradía, surgida el 28 de abril de 1635, según señala el capítulo segundo de sus reglas, tendría su procesión en la noche del Jueves Santo, a ser posible junto con la organizada por la Vera Cruz; en ella se establece que irá un hermano "llevando una Cruz en memoria de Nro. Sr. Jesuchristo con una túnica negra de bocací"<sup>17</sup>.

Con el tiempo, este tipo de representaciones fueron desapareciendo para dar lugar al nacimiento y proliferación de las imágenes procesionales con las cuales se sustituía el centro de atención de la procesión, pasando de la representación al vivo a la imagen estática, aunque dotada de cierta expresividad multiplicada por accesorios del tipo de vestimentas de telas, pelucas, joyas, e incluso la posibilidad de conseguir movimientos articulados. Y es que, junto a lo anterior, el lógico respeto que siempre ha infundido que un mortal represente a la divinidad (observemos cómo ha de ser necesariamente un clérigo quien haga de Jesucristo en Jubera y otros lugares) hará que se acelere el proceso de aparición de las primeras imágenes procesionales: Nazarenos y tallas del Crucificado articuladas para la función del Descendimiento y, por concomitancia, imágenes de la Virgen Dolorosa llevadas en sencillas parihuelas.

A partir de la mitad del siglo XVI comenzarán a construirse pasos procesionales por encargo de las diferentes cofradías de la región siendo normal que cada una de ellas con-

15. AHDL, Larriba, L. 1, s.f.

16. AHDL, Laguna de Cameros, Cofradía de la Sangre de Cristo, L. 1, f. 10: El sorteo se desarrolló de la siguiente manera: "Salió el primero Juan Saenz del Zerrillo, apóstol Santiago maior; el 2º Pedro Moreno, apóstol San Simón; el 3º Antonio Moreno ser apóstol Santo Tomás; el 4º Diego Saenz apóstol San Pedro; el 5º Juan de Santa María ser apóstol San Felipe; el 6º Diego Herrero ser apóstol San Juan evangelista; el 7º Antón García ser apóstol San Andrés; el 8º Diego Gil ser apóstol Santiago menor; el 9º Juan Melón ser apóstol San Matheo; el 10º Pedro García ser apóstol San Mathia; el 11º Francisco García ser apóstol San Bartolomé".

17. Ibid, Reglas, cap. 2.

tara, al menos, con dos o tres pasos como son un Nazareno, también denominado impropriamente *Ecce Homo*, un Cristo articulado con el que se solía representar la función del Descendimiento y posterior procesión del Santo Entierro, y por último, una imagen de la Virgen Dolorosa.

Es un hecho cierto que las cofradías pronto adoptaron las imágenes procesionales como centro de su devoción, siendo así que está perfectamente constatado el desplazamiento del centro de atención desde los disciplinantes hasta los grupos escultóricos que representaban los diversos momentos de la pasión del Señor. Esto puede comprobarse al registrar los documentos fundacionales de las cofradías surgidas durante el siglo XVII, momento para el que las cofradías antiguas de la Vera Cruz ya habían introducido en mayor o menor medida imágenes en sus cortejos procesionales. Sabemos, por ejemplo, que ya el 4 de enero de 1573 la cofradía de la Vera Cruz de Logroño encargaba al escultor Francisco de Ortigosa y al ensamblador Juan de las Eras una imagen de Cristo atado a la columna que ajustaban en dieciséis ducados y que a comienzos del siglo XVII la cofradía poseía, al menos, tres pasos más: el Prendimiento, el Nazareno y Cristo en la Cruz. Además es de suponer la existencia de una imagen de la Dolorosa.

Así, la citada cofradía de los Nazarenos o de la Sangre de Cristo de Laguna de Cameros señala ya en sus reglas que "tenemos animo de açer una ynsinia y paso de la pasion que un Ezeomo atado a la coluna y un gallo encima de ella; y es nuestra voluntad que de los hermanos nuestros que no se açotaren lleven la dha insinia con el habito de Penitentes"<sup>18</sup>.

Años antes, el 29 de octubre de 1609, la cofradía de la Santa Vera Cruz de Ausejo establecía contrato con el escultor Martín de Foruria por el que éste se comprometía a realizar algunos pasos de Semana Santa<sup>19</sup>. Del taller de Antonio de Zárraga saldrán imágenes del Nazareno para Enciso, Autol, y con toda probabilidad, Calahorra. De igual manera, otros imagineros como Diego de Camporredondo en Calahorra y los hermanos Manuel y Esteban de Agreda en Haro realizarán para sus respectivos entornos imágenes procesionales por encargo de cofradías y parroquias.

Junto a la producción local, también podemos encontrar imágenes procedentes de otros focos artísticos; así, por ejemplo, el Nazareno de Fuenmayor, probablemente importado de talleres castellanos; el de Rincón de Olivedo, relacionado por algún especialista con la obra de Luis Salvador Carmona<sup>20</sup>, o los varios existentes de escuela madrileña, destacando entre todos los de Nalda y Ollauri.

Más abajo indicaremos otros datos del incremento de la demanda de pasos procesionales a lo largo de todo el siglo XVII, señal cierta de la magnífica acogida que tuvie-

18. AHDL, Laguna de Cameros, Cofradía de la Sangre de Cristo, L. 1, s.f.

19. Archivo Histórico Provincial de Logroño ( a partir de ahora, AHPL), Francisco González, Leg. 30, ff. 144-145v.

20. Concretamente por José Manuel Ramírez en la Guía de la Exposición fotográfica *El Nazareno en La Rioja* celebrada en Logroño en 1994 a instancias de la cofradía del Nazareno de la capital riojana.

ron entre los cofrades y el pueblo cristiano que se aprovechaba de ellos para excitar su devoción hacia los misterios de la Pasión de Jesucristo y los dolores de la Virgen.

Pasando a otro punto como es el del lugar que ocupaban los pasos en los cortejos procesionales, podemos indicar que era siempre el de mayor honor, avanzando por el centro de las filas formadas por los hermanos de luz, que ahora además de alumbrar a los disciplinantes tenían el cometido de iluminar a las imágenes.

Respecto a este extremo del lugar ocupado por los pasos procesionales, las reglas de Cellorigo (1573) dicen que "si hubiere algunos pasos de la pasión (vayan) en medio"<sup>21</sup> y las de San Torcuato (1612) indican que en la procesión han de ir todas las insignias "con la imagen de Nra Señora", que presumiblemente cerraba el cortejo<sup>22</sup>.

Junto a los pasos procesionales, aparecen una serie de insignias que se portaban durante la procesión y que son, fundamentalmente cruces, alguna de ellas con los instrumentos de la Pasión representados pictóricamente. También existe pormenorizada constancia documental de los estandartes que poseían estas cofradías de la Vera Cruz como distintivo propio.

A diferencia de lo que ocurre en otros lugares de España, en La Rioja no existe una gran variedad iconográfica dentro de la escultura procesional: por lo general en todos los lugares existen las imágenes del Nazareno<sup>23</sup> y la Dolorosa, y por supuesto un Crucificado -muchas veces no estrictamente procesional-, siendo también frecuente encontrar imágenes de Cristo yacente<sup>24</sup> y en algunos casos otras como las del Señor atado a la columna<sup>25</sup> o en la Oración del Huerto<sup>26</sup>.

Con todo, sin embargo, existen excepciones, como las de algunas poblaciones importantes de la categoría de Haro y Santo Domingo de la Calzada, y también las de

---

21. AHDL, Cellorigo, L. 1, Reglas, c. 14.

22. AHDL, San Torcuato, L. 1, Reglas, c. 14.

23. LABARGA GARCIA, F., El Nazareno en La Rioja, *Revista Alto Guadalquivir. Edición especial XXV Aniversario de la reorganización de la Hermandad de Jesús Nazareno*, Córdoba 1995, pp.20-23; IDEM, *El Nazareno en La Rioja*, en *Actas del Encuentro "Las Cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y Aproximación a su estudio"*, Cuenca 1998, en prensa.

24. Existen en La Rioja algunas imágenes verdaderamente buenas del Señor yacente pero me gustaría señalar únicamente el conjunto formado por la imagen y urna de Logroño, obra de gran mérito artístico y de procedencia sevillana, donada en 1694 a la Colegial de Logroño por el capitán D. Gabriel de Unsain. Cfr. LABARGA GARCIA, F., *El Santo Sepulcro de Logroño en Actas del III Encuentro para el estudio cofradiero. En torno al Santo Sepulcro*, I. E. Zamoranos, Zamora 1995, pp. 313-320 e IDEM, *Un ejemplo del trasvase artístico y religioso desde la ciudad de Sevilla a Logroño a finales del siglo XVII en Actas del Congreso sobre la Andalucía de finales del siglo XVII*, Cabra 1999, pp. 295-310.

25. Buenas imágenes del Señor atado a la columna tenemos en Calahorra, Nieva de Cameros, Cervera de Río Alhama, Castañares de las Cuevas, etc. Entre ellas destaca, por haber sido uno de los focos devocionales más importantes de La Rioja, el Santo Cristo de Ambagas.

26. Pasos procesionales antiguos de la Oración en el Huerto se conservan en algunos lugares destacando por su calidad los de Ollauri y Nalda. El de Cornago se había adquirido en Soria y se trajo a cuestas por el monte en 1664; es de papelón.



otras localidades como San Vicente de la Sonsierra, Briones, Cervera del Río Alhama o Ausejo donde existen varios pasos procesionales referidos a diversos momentos de la Pasión.

Aunque quizás el caso más llamativo lo constituya el de Alfaro, donde encontramos una gran cantidad de cofradías, lo que se aparta por completo del uso común riojano en el que no existe más que una cofradía, la de la Vera Cruz, y a lo sumo, otra bajo la advocación de la Soledad. A raíz del informe solicitado por el Conde de Aranda en 1770, sabemos que en la ciudad de Alfaro existían, algunas desde aproximadamente dos siglos antes, nada menos que treinta cofradías, de las cuales once eran penitenciales: son las de la Santa Vera Cruz (también llamada de la Reina Elena e incluso de la Verónica), Santo Estandarte, Santa Cena, del Señor orando en el huerto, Prendimiento de Ntro. Señor en el huerto, San Pedro, de la Columna, del Señor con la Cruz a cuestras, del Descendimiento, de la Soledad y del Santo Entierro de Cristo. Todas ellas tenían su correspondiente paso procesional<sup>27</sup>.

No creemos que la poca variedad señalada en cuanto a la representación de momentos de la Pasión se deba a otra cosa que a una relativa modestia económica de la mayor parte de las cofradías riojanas de la Vera Cruz que no tenían, por lo general, muchas posibilidades económicas, salvo excepciones cuales pueden ser las de las localidades poco más arriba señaladas que cuentan con un mayor número de pasos. A estas podría añadirse también la de Navarrete que ya en 1710 manifestaba un gran interés por aumentar el número de pasos procesionales para sus procesiones de Semana Santa, especialmente para la del Jueves Santo. Así, decidían que por cuanto "no avia los pasos correspondientes según lo q asta aquella hora avia padezido Xpto nro bien", a partir de la fecha invertir las limosnas que recibieran en la construcción de nuevos pasos, en primer lugar y "si posible fuere un descendimiento (...) y acabado que sea este passo se proseguira con los de la coluna y orazion del huerto o Prendimiento"<sup>28</sup>. Para el año 1738, esta cofradía ya contaba con las "Ymagine de los misterios de la passion de nro Redemptor Jesuchristo siguientes: Xpto nro bien en la coluna con dos sayones; Xpto con la Cruz a cuestras; Xpto Crucificado; Xpto en el descendimiento; Xpto en el sepulcro dorado; dos cruces grandes, la una llana y otra dorada y con reliquias, y una nra Señora de la Soledad, las cuales ymagine son todas primorasas y de bulto"<sup>29</sup>. Los cofrades señalaban la no conveniencia de encargar más pasos ya que no podrían acompañarlos debidamente en las procesiones, por lo que se decide invertir sus caudales en otras obras de embellecimiento de la iglesia parroquial, concretamente la obra de dorado del sagrario y altar de Nuestra Señora.

---

27. LABARGA GARCIA, F., Cofradías de Semana Santa en Alfaro, en *Gracurris*, Alfaro nº 3, 1994, pp. 155-219.

28. Archivo Diocesano de Calahorra, Leg. 22/725-173.

29. Idem, Leg. 22/738-194.

### 3. LAS IMÁGENES SAGRADAS

Ya hemos indicado que en La Rioja es relativamente poco frecuente la existencia de grandes pasos procesionales que conformen misterios de la Pasión del Señor<sup>30</sup>. Lo más habitual es que las cofradías tuvieran algunas imágenes de devoción como el Crucificado (la imagen de las cofradías de la Vera Cruz por antonomasia), un Nazareno, un Ecce Homo o la Dolorosa. Dichas imágenes durante el año eran veneradas en el altar propio de la cofradía.

Buena muestra del respeto que lograban adquirir las imágenes sagradas lo constituye el acuerdo adoptado por la cofradía de la Vera Cruz de Villarroya el 14 de septiembre de 1738 según el cual, "por quanto en este año abian pintado y dorado la Caja del Santissimo christo, y que su echura de el era de mucha devozion y delicadeza, y que por sacarla con la facilidad que asta aquí se exponia a algun rompimiento y menos devozion y venerazion" se determinaba "que desde oi en adelante para siempre jamas no se saque el santissimo christo de su caxa sin que sea por alguna grabe necesidad o Rogativa y el dia de la Cruz de Mayo de cada un año, y que para los entierros, Juebes Santo y demas funziones se lleve el otro santissimo christo que está pendiente al lado derecho del altar mayor enzima del Confesonario". Más abajo, refiriéndose a lo mismo, dice que "otrosi acordaron y dixeron que el Santissimo Christo no se descubra tirandole la cortina sino que sea encendiendole primero al menos dos velas para su mayor dezenia, venerazion y debozion"<sup>31</sup>.

De forma similar, la cofradía de la Vera Cruz de Arnedillo el 3 de mayo de 1742 establecía que para que "de oy en adelante la imagen del Sto Xpo. esté con más estimación, veneración y deçencia, no esté descubierto; sino con sus tres cortinas y velos, y que no se descubra si no fuere en las festividades de Xpo Señor nuestro, y a las misas de la Veracruz (...) y a los misereres de la Semana Santa<sup>32</sup>, y que no se saque de su altar sino fuere en alguna grave neçesidad de seca, o enfermedad, o en otra ocasión semexante (...) y en las dhas ocasiones con la mayor luminaria y adorno que se pueda, mirando siempre a que la santa Imagen sea reverenciada y venerada como se deve y en todo la mayor gloria de Dios"<sup>33</sup>.

A estas imágenes de tan gran devoción nos vamos a referir a continuación. Conviene por ello no olvidar en ningún momento que los cofrades las estimaban más por su valor devocional y sentimental que por su calidad artística.

---

30. Entre los relativamente pocos que existen, me gustaría destacar por su singularidad absoluta uno que se conserva en Anguciana, barroco del siglo XVIII que representa la escena de la presentación de Jesús ante Caifás, y otro existente en la parroquia de Haro que representa el Prendimiento, único de los pasos antiguos representativos de este momento evangélico que se ha conservado en La Rioja.

31. AHDL, Villarroya, L. 1, f. 22.

32. El texto indica más abajo una rectificación. Ha de entenderse, los viernes de la Cuaresma.

33. AHDL, Arnedillo, L. 1, s.f.

### 3.1. Labor de escultura

Tenemos numerosas referencias documentales a la adquisición de imágenes por parte de las cofradías riojanas de la Vera Cruz. Los cofrades solían dirigirse a los centros comarcales de producción de imágenes. En general, estos se encontraban situados en la zona del valle del Ebro y cerca de las sedes episcopales debido a la mayor riqueza de la zona y a la posibilidad de recibir los encargos con mayor facilidad.

Las cofradías menos pudientes acudían a artistas más bien modestos a la hora de realizar sus encargos ya que sus posibilidades económicas no eran muy grandes. Pero en algunos casos, cofradías de mayor empaque acudieron a los artistas más afamados del momento para encargarles la ejecución de sus imágenes titulares. De hecho, prácticamente es posible seguir el desarrollo de la escultura regional a partir de los encargos que las cofradías realizan, lo cual es notoriamente cierto en el activísimo foco escultórico asentado en Briones y que tiene su continuidad en Santo Domingo de la Calzada.

Dicho foco artístico localizado en Briones da comienzo con la figura del gran artista e indiscutible maestro escultor Pedro de Arbulo (1533-1608) que introduce en La Rioja los modelos italianos al estilo de Miguel Angel, es decir, el estilo romanista. Este renombrado artista recibía un encargo de la cofradía de la Vera Cruz de Briones el 5 de enero de 1573 de hacer "una figura de un Christo Crucificado en una Cruz, que sea de cinco pies de largo el Christo y la cruz hueca" por un importe de veintiocho ducados en los que se incluía la policromía<sup>34</sup>.

A la muerte de Arbulo, su discípulo Hernando de Murillas (1565-1654) continuaría al frente del taller. En 1603 la misma cofradía de la Vera Cruz de Briones le encargaba la ejecución de tres pasos procesionales a condición de que fueran tasados por el viejo maestro "si fuere vivo". Dichos pasos deberían representar "los azotes a la columna", "Christo con la Cruz a questas" y "la Soledad con sus siete espadas"<sup>35</sup>. Años después, el 22 de octubre de 1617 el escultor extendía una carta de pago de doscientos reales al mayordomo de la misma cofradía por la policromía de la imagen de la Soledad<sup>36</sup>.

Pero no sólo las cofradías encargaban imágenes devocionales con un fin procesional ya que, por ejemplo, sabemos que un artista de este mismo taller a las órdenes de Murillas, Juan de Albitiz, aceptaba el encargo que el 13 de marzo de 1628 le hacía la iglesia de Briones para que ejecutara por veinte ducados un Nazareno con su cruz "de medio arriba de bulto con sus manos y gonses que se anden y pies, bien echo y acabado (...), con el rostro de nogal y demás madera y echura de pino con dicha piana"<sup>37</sup>.

Mientras tanto en otro foco artístico regional de la importancia de Santo Domingo de la Calzada, los escultores Lope de Mendieta y Diego Enrique, en la línea de Pedro de Arbulo, también trabajaban en la construcción de imágenes para las cofradías de la Vera

34. AHP, Francisco de Perea, Leg. 3430, s.f.

35. AHP, Mateo de Arévalo, Leg. 1349, ff. 251-252v.

36. AHP, Martín de Castroviejo, Leg. 1091, ff. 85 y v.

37. José Manuel RAMÍREZ, *Retablos Mayores de La Rioja*, Logroño 1993, p. 139.

Cruz. En 1604 ambos escultores llegaban a un acuerdo por el que determinaban qué cantidades habían de recibir por la ejecución de diversos trabajos, entre ellos la imagen de un Ecce Homo para la cofradía de aquella ciudad<sup>38</sup>.

Otro de los artistas de más talla en el panorama escultórico de La Rioja durante el siglo XVII es Juan Bazcardo (1584-1658). Si bien no tenemos noticias documentales de que trabajara para las cofradías de la Vera Cruz, sin embargo sí sabemos que el taller por él dirigido en Cabredo recibió algunos encargos que despacharon otros escultores allí afiliados. Uno de estos discípulos, Bernardo de Elcaraeta se independizó y montó su propio obrador en la ciudad de Santo Domingo de la Calzada. Este taller adquirirá notable importancia en el conjunto de la región y hasta él acudirán las cofradías en demanda de imágenes, como la de de Cuzcurrita de Río Tirón que a mediados de siglo encargaba las imágenes del Nazareno y la Soledad al citado escultor. De hecho, en 1668 la cofradía pagaba "seiscientos y cinqta Rs que balen beynte y dos mill y cien ms, que se le dieron a bernardo de ezcaraeta escultor de la ciudad de Santo domingo por hazer el santo ecce-omo" más "ciento y seis Rs de la túnica y echuras". Un año después, "se da en descargo quatrocientos y ochenta y siete rs y mº qe costó la hechura de la soledad con bestido y demás adornos"<sup>39</sup>.

Hijo del anterior es Domingo de Elcaraeta, que mantiene el taller de la ciudad calceatense creado por su padre. A este autor encarga la cofradía de la Vera Cruz de San Vicente de la Sonsierra en 1693 un crucifijo articulado para realizar la función de Descendimiento, de dos varas de alto, junto con su correspondiente caja y andas, a semejanza de las de la catedral de Santo Domingo, y una imagen de la Soledad de tamaño natural, por todo lo cual abonará dos mil ochocientos cincuenta reales incluyéndose el encarnado de las efigies<sup>40</sup>. Años después, la cofradía de Treviana anota en las cuentas del 3 de junio de 1724 cuarenta y cinco reales "que dieron pª aiuda de la echura de la Soledad a Domingo de Alcaretta Mro escultor"<sup>41</sup>.

La cofradía de Villalba de Rioja, por su parte, encargaba dos imágenes al escultor Andrés de Volide(1686-1765), asentado en su ciudad natal de Santo Domingo de la Calzada y deudor en cuanto a los modelos del anteriormente citado Domingo Antonio de Elcaraeta. En 1733 la cofradía recibía del taller calceatense la imagen del Nazareno<sup>42</sup> y al año siguiente se adquiere "la efixie de la Soledad de Maria". Parece que Volide no sólo se encargó de la labor de escultura sino también del aderezo de las imágenes ya que se pagaron dieciséis reales "al santero para las echuras del bestido y otras cosas de el adorno"<sup>43</sup>. En 1735 se pagaron 148 reales y cuartillo "a dho Andres de Volide con q se le acavo de pagar las dos efigies"<sup>44</sup>.

38. Ibid, p. 82.

39. AHDL, Cuzcurrita de Río Tirón, L. 1, s.f.

40. RAMIREZ, o.c., p. 155.

41. AHDL, Treviana, L. 1, f. 160.

42. AHDL, Villalba de Rioja, L. 1, f. 40.

43. Ibid., f. 41.

44. Ibid, f. 42.

También sabemos que a otro escultor de cierto renombre como Francisco de Cantolla, al que por equivocación el escribano había anotado como "Bernardo Cantolla vezino de Santo Domingo de la Calçada", la cofradía de la Vera Cruz de Nieva de Cameros pagaba doscientos cuarenta reales en 1699 "por la echura del Santo Xpto"<sup>45</sup>.

Algunas décadas más tarde, en 1778, la cofradía de Casalarreina anotaba "ciento y noventa rs que se habonaron como pagados a Manuel de Agreda, vecino de la villa de Haro, por la composición del Santísimo Christto de la confradia y darle encarnación y pintar las cruces de los señores Prior y Diputtados"<sup>46</sup>. Manuel de Agreda Ilarduy puede ser considerado el mejor exponente de la escultura neoclásica en La Rioja.

Por lo que se refiere a La Rioja baja hemos de indicar que el trasiego de escultores hizo posible que se crearan en esta zona algunos talleres emparentados estilísticamente con los de La Rioja alta, especialmente con las líneas marcadas por los de Briones y Santo Domingo de la Calzada.

En Arnedo establecen su obrador dos artistas de la segunda generación de escultores romanistas riojanos; se trata de Antonio de Zárraga y Martín de Foruria. Este último, el 29 de octubre de 1609 se obligaba a hacer para la cofradía de la Vera Cruz de Ausejo por un montante total de 1650 reales "ciertas ynsignias en conmemoraçion de la Pasion de Nuestro Señor Jesuchristo: una figura del passo e ynsignia de Christo Açotado en la Coluna con sus ligamentos e piana y andas rrasas (...) y faction segun questa en el lugar de Gravalos (...), e otra figura de Chirsto que llaman Ece Homo y Coronaçion con su corona y caña en la mano en su piana y andas rrasas con los colores necesarios que sean finos y convenientes a lo que an de representar de buena y limpia escoltura (...) un Cristo con la Cruz a Cuestas en su tablero y andas rrasas semejando el rostro, faction y proporçion a las dichas figuras antecedentes, con su cavellera y vestidura y corona (...) y lo que se ha de ver del del rostro, manos y pies, vien echo y acavado conforme al arte y sin salir della y los matices y colores necesarios, finos (...); finalmente dos figuras en su tablero y andas rrasas de Nuestra Señora y señor San Juan Evangelista que llaman la Soledad, de muy buena escoltura y buena faction de rostros a la contenplaçion de la Angustia y Soledad" según se habían hecho los que había en la parroquia de San Cosme y San Damián de Arnedo mandados hacer por la cofradía de la Vera Cruz de aquella población<sup>47</sup>. De lo que se deduce que este autor trabajó, al menos, también para las cofradías de la Vera Cruz de Arnedo y Grávalos, siendo posible que de su gubia salieran de igual modo imágenes para las de Enciso y Autol. Está comprobado que es el autor del Cristo crucificado de la cofradía de Navalsaz<sup>48</sup>.

Por su parte, la cofradía de El Redal asentaba en la junta del 10 de mayo de 1694 la última partida que se le debía al escultor Mateo de Rubalcaba asentado en la ciudad

45. Archivo Parroquial de Nieva de Cameros, Libro 1, f. 72v.

46. AHDL, Casalarreina, L. 1, s.f.

47. AHP, Francisco González, Leg. 30, ff. 144-145v.

48. AHDL, Navalsaz, L. 1, f. 15.

de Calahorra; concretamente fueron "ochenta y seis Rs y medio que pagaron a Matheo de Rubalcaba escultor para concluir de pagar la effigie y hechura del Santo Christo que hizo para el altar de la Santa Vera Cruz". También se abonaban doscientos reales a "Juan y Miguel Marín Vs de Ausejo por encarnar la effigie del Santo Christo"<sup>49</sup>. Unos años después este mismo escultor construía un paso del Prendimiento para la cofradía del mismo nombre de Alfaro, ajustándolo en mil doscientos reales. El contrato se firmó el 26 de abril de 1706<sup>50</sup>.

Sin relacionarse con los centros principales actuaban otros artistas en diversos puntos de la región. Así, sabemos por la leyenda de un exvoto existente en la ermita del Cristo de Fuenmayor que "en el año 1549, por mandato del abad y cofrades de la Confradía de la Santa Vera Cruz, maese Juan de Lorena, escultor, hizo la imagen del Santo Cristo de este Humilladero estando en Logroño".

En Nájera el 18 de julio de 1605 el escultor Pascual Fernández, dando por fiador a Mateo Ruiz de Cenzano, tomaba a su cargo la ejecución de un paso para la cofradía de la Vera Cruz de esa ciudad que le abonaría por su trabajo veintiún ducados. En él, siguiendo el esquema del que había en Logroño, habría de representarse "un Christo con la Cruz a cuestras"<sup>51</sup>. No sabemos quien fuera el autor del paso logroñés, aunque bien podría tratarse del escultor Francisco de Ortigosa que, junto al ensamblador Juan de las Heras, había realizado la imagen de Cristo atado a la columna para la cofradía de la Vera Cruz de Logroño en 1573<sup>52</sup>. Esta cofradía contaba también con otros otros pasos, el del Prendimiento y un Cristo crucificado, además, es de suponer, de una imagen de la Virgen Dolorosa. Respecto al primero de los citados podemos decir que era concertado el 2 de marzo de 1627 con el pintor Felipe de Arellano en los siguientes términos. "un passo del Prendimiento de Nuestro Señor Jesucristo, de su Passion, con seis figuras de papelon y lienço, que an de ser la del Salvador, señor San Pedro y la de Judas, an de ser caveças, manos y pies (...), dos sayones armados y la figura de Malco, que tambien a de ir armada, y las armas an de ser baçiadadas de papelon y lienço"<sup>53</sup>.

Dos artistas, Sebastián del Ribero y Fernando de Ezpeleta, posiblemente formados en la escuela de Gregorio Fernández en Valladolid, trabajan fundamentalmente en el Camero viejo, en el valle de Ocón, en la cuenca alta del río Cidacos y en la zona de Cervera del Río Alhama. Al primero de ellos ha de adjudicarse la imagen del Cristo atado a la columna que se encuentra en la iglesia de San Gil de esta última localidad, propiedad seguramente de la cofradía de la Vera Cruz<sup>54</sup>, lo mismo que varios pasos más que se encuentran en dicho templo a los que seguidamente nos referiremos. Lo mismo podría decirse de una imagen similar, conformada como paso procesional, en el caso de la cofradía de la Vera Cruz de Jalón de Cameros.

49. AHDL, El Redal, L. 1, f. 78.

50. AHP, Andrés Ligerero, Leg. 1706, ff. 64-65v.

51. AHP, Simón Martínez de León, Leg. 605, ff. 63-64v.

52. AHP, Pedro de Cabezón, Leg. 524, f. 100.

53. AHP, Rodrigo de Ilarduy, Leg. 642, ff. 94-95v.

54. RAMIREZ, o.c., p. 90.

Como se acaba de indicar, en la iglesia de San Gil de Cervera se encuentran varios pasos que fueron propiedad de la cofradía de la Vera Cruz. Sabemos el nombre de su autor que fue el escultor Bernardo del Bosque quien el 5 de noviembre de 1625 ajustaba con la cofradía la realización de tres pasos o "insignias": un Descendimiento con dos figuras (la Virgen sentada y un Cristo yerto) que habría de realizarse de acuerdo al que había en San Pedro Manrique; una Coronación de espinas, y el paso del Nazareno con la Cruz a cuestras, compuesto de tres figuras: Cristo, un sayón delante y el Cirineo detrás, "con caveças, piernas y braços en perfeccion". Los tres pasos alcanzaron la cifra de mil reales<sup>55</sup>.

También trabajaron para las cofradías otros autores menos conocidos. El 14 de septiembre de 1626 el escultor Martín de San Miguel concertaba en ochocientos reales con la cofradía de la Vera Cruz de Murillo de Calahorra una imagen del Ecce Homo con sus andas correspondientes. La imagen habría de hacerse a semejanza de la que había en Tudelilla, probablemente ejecutada por este mismo artista para la cofradía de aquella localidad<sup>56</sup>.

Por su parte, la cofradía de San Torcuato el 12 de octubre de 1795, siendo prior Juan Angel de Trebiño, anotaba en su contabilidad "quatro cientos qe tubo de coste el hacer un Ecce Homo nuevo con sus Andas, retocar el Christo q se saca para los Entierros, y una Cruz grande verde, cuia cantidad pagó a Manuel de Palacios vecino y santero de la villa de Bañares, según hizo constar por recibo, q exhibio de este". También sabemos que "la conduccion de las ynsignias contenidas en la Partida anterior desde la villa de Bañares a esta" costó dieciocho reales. No se acabaron aquí las relaciones entre la cofradía y el escultor ya que en las cuentas del 27 de septiembre de 1797 se asienta un nuevo gasto de "Catorce rrs pagados a Manuel de Palacios Mro Retablista en la villa de Bañares por poner la Peana de la Soledad"<sup>57</sup>.

A este mismo artista, Manuel de Palacios, acudía la cofradía de la Vera Cruz de San Vicente de la Sonsierra para encargarle la ejecución de un paso procesional donde aparecieran las imágenes de San Juan y la Magdalena. Cobró por el trabajo la suma de 1670 reales<sup>58</sup>. Pedro Martínez de la Hidalga, un santero de la cercana localidad alavesa de Peñacerrada, es el autor de dos pasos de esta misma cofradía, el de las Negaciones de San Pedro y el de Jesús con la cruz a cuestras ayudado por el Cirineo que tuvieron de coste dos mil y mil ochocientos veintiocho reales respectivamente. Además, este mismo santero fue el encargado de restaurar el llamado "paso mayor" que representa el Prendimiento de Cristo muy deteriorado por la ira piadosa de los fieles que agredían a los sayones, por lo que cobró trescientos reales<sup>59</sup>.

En algunas ocasiones las cofradías aprovechaban la coyuntura favorable de la presencia de algún artista foráneo en una localidad cercana con motivo de algún trabajo

55. AHP, Juan González, Leg. 5853, ff. 127-128.

56. AHP, Juan Pascual, Leg. 825, ff. 55-56v.

57. AHDL, San Torcuato, L. 2, s.f.

58. TOJAL, I.V., *San Vicente de la Sonsierra*, Logroño 1980, p. 32.

59. Ibid, pp. 30-31.

para encargarle la ejecución de sus imágenes. Conocemos a este propósito el caso de la cofradía de Torremuña que en las cuentas del 31 de marzo de 1698 anotaba un gasto de seiscientos setenta reales que ha "costado la echura del santo cristo de esqultura (...) que se concerto con un maestro montañes questaba en Torrecilla de Cameros". Además se anotan veinte reales de traer la imagen desde Torrecilla y otros doscientos cincuenta y seis que se pagaron por encarnarla a "Juan del F(¿)do pintor vecino de Lumbreras"<sup>60</sup>.

En otras ocasiones las cofradías acudían a lugares más lejanos con el fin de proveerse de imágenes apartándose así de los focos riojanos tradicionales de producción artística. La cofradía de Cornago adquiría en 1664 el paso de la Oración en el huerto en Soria al escultor José del Río por cuatrocientos reales; otros trescientos se le abonaron a Martín González, también de Soria, por su encarnación. Además de otros gastos correspondientes al vestuario de la imagen, se anotó un gasto de ciento ocho reales por traer el paso desde Soria a Cornago, lo que se hizo ni más ni menos que "a questas"<sup>61</sup>.

Por su parte, la cofradía de Arnedillo poseía una imagen articulada del Santo Cristo, adquirida en 1717 para sustituir a otra anterior muy deteriorada. La había realizado un imaginero de Vitoria. Ya en Arnedillo fue colocada en una cruz pintada de verde, con el rótulo y extremos dorados. La imagen se instaló en su correspondiente altar, profusamente adornado<sup>62</sup>.

También la cofradía de la Vera Cruz de San Vicente de la Sonsierra se desplazaba años después, en 1827, hasta Vitoria para adquirir el paso de la Última Cena al santero Alejandro Valdivieso, por el que cobró mil setecientos reales. La pintura y el estofado estuvieron a cargo de Bartolomé Basco que percibió quinientos reales por su trabajo; y la mesa y los manteles fueron suministrados por el carpintero Benigno Moraza a cambio de cuatrocientos dos reales. José Aguirre fue el encargado de trasladar el paso desde Vitoria hasta San Vicente, percibiendo por ello doscientos cuarenta reales a los que hubo que sumar otros ciento treinta más en concepto de impuesto de aduanas "por su paso a Castilla"<sup>63</sup>.

Todo esto por lo que respecta a imágenes de las que tenemos noticia documental de sus autores, pero también hemos podido encontrar otras muchas referencias a imágenes cuyos autores nos son desconocidos.

Por ejemplo, sabemos que la cofradía de Lagunilla en las cuentas del 30 de septiembre de 1707 anotaba un descargo de "trezientos y veinte rs que se dio de limosna al que yzo el heceomo", que en realidad era un Nazareno<sup>64</sup>, y en las cuentas de 13 de octubre de 1708, se anotaba otro descargo de "ciento y cinquenta Rs que costó la ymagen de la Soledad", así como otros ocho que tuvo de coste traerla desde Calahorra<sup>65</sup>.

---

60. AHDL, Torremuña, L. 1,s.f.

61. AHDL, Cornago, L. 1, s.f.

62. AHDL, Arnedillo, L. 1, f. 9.

63. TOJAL, o.c., p. 30.

64. AHDL, Lagunilla de Jubera, L. 1, f. 175v.

65. Ibid, f. 177.



De igual manera y en las mismas fechas, la cofradía de la Vera Cruz de Cornago inscribía en las cuentas de 1708 un gasto de "ciento noventa y siete Rs y m<sup>o</sup> del coste de una ymagen de la Soledad de orden y mandato del Sr Cura y demás hermanos de la cofradía" que también había sido adquirida en Calahorra, costando quince reales traerla desde aquella ciudad. En 1741, se procedió a la compra del Santo Cristo por un importe de setecientos cincuenta reales más otros trescientos de su *encarnadura*<sup>66</sup>.

También podemos añadir que en 1770 la cofradía de Santurdejo anotaba un gasto de doscientos treinta y dos reales que costó "el azer un santo efixie de Christo p<sup>a</sup> esta comfradia en q se incluyen dos rr de unos clabos para fixarle en su sitio"<sup>67</sup> mientras que la de Manzanares en las cuentas de 1793 dejaba constancia de un gasto de ciento trece reales por la adquisición de "una Ymagen del Sto Christo"<sup>68</sup>.

Sabemos también que la imagen de la Virgen de la Soledad de Ortigosa de Cameros, era adquirida en Santiago de Compostela y regalada a su localidad natal por D. Pedro González Pérez de Losada en 1759 para satisfacción de la cofradía de la Vera Cruz y de todo el vecindario. Sebastián de Portu, que en este mismo momento se encontraba realizando la obra del retablo mayor de la iglesia de San Martín, procedió a su valoración que tasó en cien reales<sup>69</sup>.

Finalmente diremos que procedente de Madrid, y regalada por los Condes de Benavente "por mediación de Dn. Simón Pérez, Hermano del oratorio de San Felipe Neri de Madrid, natural de este pueblo de Villanueva" de Cameros llegaba en 1782 para la cofradía de la Vera Cruz de esta localidad una imagen "de la Soledad, vestida con tunica de puntillas y manto negro de panilla aterciopelada, teniendo esculpidas tan solo la cara y las manos"<sup>70</sup>.

### 3.2. Policromía y encarnación

Ya hemos tenido oportunidad de ver referida junto a los gastos de los honorarios de los escultores que hicieron las imágenes de las cofradías la partida correspondiente al maestro pintor encargado "de darlas colores", es decir, de encarnarlas o estofarlas.

Una imagen sin policromar no puede considerarse concluída, aparte de que sería incapaz de mover a devoción dado que las imágenes que encargan las cofradías tienen por objetivo resultar lo más verídicas posibles a la hora de representar la pasión y muerte de Cristo y los dolores de la Virgen, para lo cual la pintura presta una ayuda insustituible.

Tenemos numerosas referencias a la labor de policromía que realizaban artistas, por lo general desconocidos, pero que contribuían decisivamente a la conclusión de la obra e, incluso, a su consideración como auténtica obra de arte.

66. AHDL, Cornago, L. 2, s.f.

67. AHDL, Santurdejo, L. 1, f. 145v.

68. AHDL, Manzanares, L. 3, s.f.

69. Archivo Diocesano de Calahorra, leg. 22/760-202.

70. AHDL, Villanueva de Cameros, L. 1, s.f.

Conocemos, con todo, los nombres de algunos de estos artistas. Así, en Briones, Juan García de Riaño había sido el encargado del policromado de la imagen de la Virgen de la Soledad de la cofradía de la Vera Cruz que el 22 de octubre de 1613 otorgaba carta de pago como finiquito de los doscientos reales en que estaba ajustado el trabajo<sup>71</sup>. En Garranzo unos años después, en las cuentas de 3 de mayo de 1618, aparece un gasto de ciento dieciséis reales dados al pintor Francisco de Briñas en concepto de la policromía de la imagen del Santo Cristo<sup>72</sup>. En el caso del paso de la Oración del huerto encargado por la cofradía de Cornago en 1664, sabemos que el encargado de su encarnación fue el pintor soriano Martín González, por cuya labor le fueron abonados trescientos reales<sup>73</sup>. En 1694 la cofradía de El Redal pagaba doscientos reales a "Juan y Miguel Marín Vs de Ausexo por encarnar la effigie del Santo Christo"<sup>74</sup>. Y, por último, en la tardía fecha 1802 la cofradía de Corera abonaba "cinquenta a Felipe el Dorador por dar encarnación al Sto. Christo y pintar la cruz"<sup>75</sup>.

A veces, los propios escultores se encargaban de realizar la labor de policromía. Este parece el caso de Bernardo de Elcaraeta a quien encargaba la cofradía de la Vera Cruz de San Vicente de la Sonsierra en 1693 un crucifijo articulado para realizar la función de Descendimiento y una imagen de la Soledad de tamaño natural, por todo lo cual abonará dosmil ochocientos cincuenta reales incluyéndose el encarnado de las efigies<sup>76</sup>.

En los libros de contabilidad de las cofradías riojanas de la Vera Cruz hemos podido encontrar más referencias a esta labor de encarnación de las imágenes aunque sin señalar la identidad de los artistas. Así, la cofradía de Jubera en 1649 gastaba cuatro reales "de llevar a Arnedillo el Ecce homo a encarnarlo"<sup>77</sup>. Casi un siglo después, en 1741, la cofradía de Cornago pagaba trescientos reales por la encarnadura del nuevo Crucificado que había adquirido<sup>78</sup> y, la de Lagunilla, por su parte, en 1754, gastaba ciento cincuenta reales en encarnar la imagen del Santo Cristo de la Capilla<sup>79</sup>. Finalmente, en una fecha tan avanzada como 1877 la cofradía de El Villar de Enciso anotaba un gasto de "60 rs que se pagaron por pintar la sagrada efigie de Jesucristo en la Cruz"<sup>80</sup>.

### 3.3. Aderezos

Salvo las imágenes del Cristo crucificado o yacente en el sepulcro, en general todas las demás que contratan las cofradías son imágenes del tipo denominado "de candelero" o de vestir; se trata de imágenes asentadas sobre un *candelero*, bastidor o armazón que

71. AHP, Martín de Castroviejo, Leg. 1091 P. ff. 18-19 v.

72. AHDL, Garranzo, L. 1, s.f.

73. AHDL, Cornago, L.1, s.f.

74. AHDL, El Redal, L. 1, f. 78.

75. AHDL, Corera, f. 145v.

76. RAMIREZ, o.c., p. 155.

77. AHDL, Jubera, L. 1, f. 7.

78. AHDL, Cornago, L. 2, s.f.

79. AHDL, Lagunilla de Jubera, L. 1, f. 272v.

80. AHDL, El Villar de Enciso, L. 1, f. 71v.

se reviste con el vestuario adecuado y que sólo tienen de talla las partes visibles, es decir, la cabeza, las manos y los pies.

Este tipo de imágenes se puso muy de moda en el siglo XVII<sup>81</sup>. Es de advertir que con frecuencia este tipo de efigies despertaba mayor devoción en los fieles debido al realismo con que eran aderezadas, para lo cual se utilizaban vestidos adecuados<sup>82</sup>, postizos que dieran un mayor efecto de verosimilitud (pelucas, pestañas, ojos de vidrio o lágrimas de cristal) y, por supuesto, joyas como coronas o el típico corazón con siete espadas que se ve en las representaciones de la Dolorosa.

Por lo general, la indumentaria que quedó como más tradicional para las imágenes de la Virgen de los Dolores o de la Soledad corresponde al traje de viuda de la España de los siglos XVI y XVII. Cuando en 1946 D. Gabriel Hita, cura párroco de Villanueva de Cameros, realizaba el inventario parroquial, refiriéndose a la ermita del Humilladero, también conocida como de San Antón, señalaba que en su altar existe "en su base inferior un hueco para colocar la estatua del Cristo yacente, que por cierto está bien esculpida e inspira mucha piedad; y encima de esto se halla el nicho para la imagen de la Soledad de Maria, que está vestida de telas con túnica blanca y manto negro al estilo de dama española enlutada del siglo XVI". El creador de este tipo iconográfico es, sin duda, el gran escultor Gaspar Becerra.

En nuestro caso, la mayor parte de imágenes de este tipo que se hacen para las cofradías son del Nazareno (impropiamente llamado Ecce Homo en algunos contratos) y de la Virgen Dolorosa. Sabemos que las cofradías adquirieron diversos efectos para completar la obra de escultura; por ejemplo, la de Muro de Cameros en 1721 anotaba un descargo de quince reales "que les costó la peluca q compraron para la Diadema de el que lleva el passo de la Santissima Cruz"<sup>83</sup> y la de Munilla en 1764 gastaba también diecinueve reales "para la peluca del heceomo y la caja en que vino"<sup>84</sup>, volviéndose a comprar otra en 1827<sup>85</sup>.

Años antes, en 1681, la cofradía de Cornago había anotado cuatro reales "que costó en Soria una corona de espinas para el Sto Christo de la Cruz a questas"<sup>86</sup>. Esta misma cofradía pagaba en 1871 siete reales por "una caja para la conservación de la peluca del Ecce Omo"<sup>87</sup>.

---

81. SANZ, M.J., *Las imágenes vestidas de la Virgen durante el Barroco*, en *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Málaga 1990, pp. 465-479.

82. A este propósito puede verse PEREZ LOZANO, M., *La túnica bordada de Cristo Nazareno y la doctrina sobre las imágenes del Concilio de Trento*, en ARANDA DONCEL, J., (Cord.), *Actas del Congreso Internacional "Cristóbal de Santa Catalina y las Cofradías de Jesús Nazareno"*, Córdoba 1991, II, pp. 801-807.

83. AHDL, Muro de Cameros, L. 1, f. 166.

84. AHDL, Munilla, L. 1, f. 189.

85. Ibid, L. 2, f. 140v.

86. AHDL, Cornago, L. 1, s.f.

87. Ibid, L. 3, f. 159v.

Unicamente en el caso de la cofradía del Santo Ecce Homo de Pedroso hemos constatado la práctica de colocar un cojín o almohadón a los pies de la imagen; concretamente, el 18 de abril de 1702 se pagaban "a Ignacio Escudero de tres libras y media de algodón para la almoada que tiene su Divina Magestad a los pies"<sup>88</sup>.

En el caso de las imágenes de Cristo yacente en el sepulcro, sí era frecuente adquirir para cubrir las lienzos o sábanas finas. Con este fin encargaba, por ejemplo, la cofradía de Turruncún en 1649 un velo "que se puso para cubrir el Christo yacente"<sup>89</sup>.

Pero lo más habitual es encontrar gastos derivados de la confección de vestidos y mantos para dichas imágenes. A veces se compraban ya hechos, como sabemos hizo la cofradía de Cornago en 1709 anotando por ello un gasto de ciento siete reales por la adquisición de un manto y toca para Nuestra Señora<sup>90</sup>. En 1718 la cofradía de Muro de Cameros compraba igualmente una "vestidura sagrada" para "la imagen de Nuestro Redemptor"<sup>91</sup>. Pocos años más tarde, la cofradía de Villalba adquiriría imágenes nuevas, concretamente en 1733 se trae la imagen del Nazareno y al año siguiente "la efixie de la Soledad de Maria" pagándose también "al santero para las echuras del bestido y otras cosas de el adorno" dieciseis reales<sup>92</sup>. Con todo parece que el fabricante de dicho vestido era Pedro Miñano pues todavía en 1735 se anotan en los gastos cincuenta y siete reales dados "a la viuda de Pedro Miñano por el vestido de nrs Sra" que con otros setenta y cuatro que le entregaron al año siguiente "a dha viuda de Miñano también se le acavo de pagar dho vestido de nra Sra q ymportó ciento y veinte y nueve Rs y tres qtos"<sup>93</sup>.

No obstante lo anterior, lo más frecuente era que las cofradías adquirieran los materiales precisos para encargar posteriormente su confección a algún sastre de la localidad. Así, por ejemplo, sabemos que en Villanueva de Cameros el 22 de julio de 1685, "domingo primero despues del Triunfo", se decidía destinar veinticuatro reales "para que haga una tunica morada para el Juebes Santo de olandilla para questé de Repuesto qdo se lleva el passo en la procesion"; con este motivo igualmente "fue determinacion de toda la hermandad que por este año cesase la comida y se conbirtiessen en dha obra son 816 mrs"<sup>94</sup>.

Poco después, en 1697 la cofradía de El Villar de Arnedo anotaba un gasto de treinta reales para "el manto de nra Sra de la Soledad, que lo demás dio de limosna D<sup>a</sup> Maria Calbo muger de don franco Argaiz"<sup>95</sup>. En las cuentas de 1699 se anotan otros veintiocho reales que costó "un bestido para San Juan de coste y echuras"<sup>96</sup>, confeccionándose otro

88. AHDL, Pedroso, Cofradía del Ecce Homo, L.1, f. 52v.

89. AHDL, Turruncún, L. 1, s.f.

90. AHDL, Cornago, L. 1, s.f.

91. AHDL, Muro de Cameros, L. 158.

92. AHDL, Villalba de Rioja, L. 1, f. 41.

93. Ibid, f. 42.

94. AHDL, Villanueva de Cameros, L. 1, f. 9v.

95. AHDL, El Villar de Arnedo, L. 3, f. 67v.

96. Ibid, f. 72v.

vestido para la misma imagen en 1703 por un valor de veintidós reales<sup>97</sup>. De nuevo aparecerán gastos de vestuario de la Soledad y san Juan en 1761, 1773, 1779 y 1797<sup>98</sup>. En este caso sabemos que la túnica de San Juan era de tafetán morado.

En 1692, la cofradía de Grávalos mandaba hacer "un manto de añascote para Ntra Sr<sup>a</sup> y una túnica de bocací para el Salvador". Las echuras costaron veinte reales y los materiales noventa y tres. Al año siguiente, mandaba confeccionar también una túnica para San Juan<sup>99</sup>.

Por su parte, la cofradía de Lagunilla tras adquirir en 1707 una imagen del Nazareno, anotaba algunos gastos correspondientes a su aderezo como los cuarenta y cuatro que emplearon en la seda y el cordón necesarios para confeccionarle la túnica<sup>100</sup>. Más adelante, en las cuentas de 1729, aparece un gasto de diecisiete reales y medio que costó vara y media de tafetán doble para confeccionar las "enaguas del Santo Christo"<sup>101</sup>. Junto con dicha imagen, la cofradía adquirió otra de la Soledad para cuyo adorno se anotaba el gasto de confección de la toca, y al año siguiente, 1708, se inscribían también los gastos del manto y vasquiña<sup>102</sup>.

En ese mismo año, los cofrades de Cornago adquirían junto con una nueva imagen de la Soledad "uatro baras y tercia de bayeta para vestir la ymagen" por un importe de treinta y dos reales y medio a los que había que sumar otros "treinta y seis Rs del coste de un velo que se compró para la ymagen"<sup>103</sup>.

Poco después, en 1710 la cofradía de Villarroya encargaba la confección de un vestido nuevo para san Juan que tuvo de coste cuarenta y cinco reales<sup>104</sup>.

De igual manera, la cofradía de Treviana se preocupó también de que sus imágenes, especialmente la de la Virgen, tuvieran un vestuario digno. En 1727 se adquieren "seis baras de añascote que se trajeron para el manto de nuestra Señora de la Soledad"<sup>105</sup>. Pocos años después, en 1748 se gastan de nuevo otros diez y ocho reales en "una vara de vaietta negra dealconcher para vestir a nuestra Señora de la Soledad"<sup>106</sup> y en 1753 se compra vara y media de lo mismo "para una basquiña"<sup>107</sup>. En años sucesivos seguirá reponiéndose o ampliándose el vestuario de la imagen mariana, pero también se cuida-

97. Ibid, f. 79.

98. Ibid, L. 4, ff. 31v-32; 44 y 73v.

99. AHDL, Grávalos, L. 1, f. 34.

100. AHDL, Lagunilla de Jubera, L. 1, f. 175v.

101. Ibid, f. 231.

102. Ibid, f. 180.

103. AHDL, Cornago, L. 1, s.f.

104. AHDL, Villarroya, L. 2, f. 13v.

105. AHDL, Treviana, L. 1, ff. 172v-173.

106. Ibid, L. 2, f. 7.

107. Ibid, f. 23.

rá del hábito de la imagen del Nazareno si bien sabemos que en 1802 un devoto regalaba para ella "el vestuario nuevo de damasco con galón de oro"<sup>108</sup>.

Muy cerca geográficamente, la cofradía de Villalba pagaba en 1747 seis reales y veintiséis maravedíes "de bara y media de sargeta y catorce maravedises de seda para componer el manto de la Soledad"<sup>109</sup> y al año siguiente, de nuevo se anotaban gastos mayores, setenta y tres reales y veintidós maravedíes, "del valor de cinco varas y dos terzias de añascote q traxo p<sup>a</sup> hazer un Manto a nra Sra de la Soledad pagar sus echuras otros tres Rs"<sup>110</sup>.

En 1748 la cofradía de Munilla gastaba treinta y siete reales y doce maravedíes "que costaron diez baras y dos terzias de mittán para la tunicela que se ha hecho al Santo Eccehomo"<sup>111</sup>. De nuevo, en 1784 aparecen gastos de la confección de una nueva túnica para dicha imagen, pagándose cuarenta reales al sastre por nueve varas de mitán y su trabajo<sup>112</sup>. En 1827 la cofradía llevaba a Logroño a restaurar la imagen del Ecce Homo que ya denominaban con toda propiedad "imagen de Jesús Nazareno"; con este motivo se decidieron a renovar por completo los aderezos de la imagen y así pagaron noventa y dos reales y medio por "el tafetan, mitan, seda y echura para la tunica" desglosándose en ocho reales para el sastre y otros tres reales de encaje negro<sup>113</sup>.

La cofradía de Santurdejo anotaba en 1749 en su contabilidad un gasto de "diez rs y diez ocho mrs del coste de zincu quartas de Ruan, encaxes, yladillos y echuras q tubo de costte unas ynaguas para el efijie del Santo Christo"<sup>114</sup>. Tiempo después, el 29 de marzo de 1772 volvía a anotar otro gasto similar, este ves por un importe de treinta y dos reales "de la tela que se traxo para hazer la tunica de Maria Santissima de la Soledad"<sup>115</sup>.

Por su parte, la cofradía de Casalarreina gastaba en 1775 la nada despreciable cantidad de ciento cincuenta y ocho mreales y diecisiete maravedíes de "la tela, galones seda y echuras (de la túnica) del Stto Hecce Homo", adquiriéndose años más tarde, en 1791, forro para la nueva túnica que se estaba haciendo para el Nazareno, por valor de cuarenta y seis reales<sup>116</sup>.

Ya en el siglo XIX, la cofradía de Tudelilla en 1826 adquiría "un terciado negro p<sup>a</sup> Sn Juan" por cuatro reales y en 1845 anotaba un gasto de doce reales de "seda gastada en un bestido para San Juan y delantales para los Cristos". En 1851 se hizo necesario remendar dichos vestidos pagando por esta labor dos reales<sup>117</sup>.

108. Ibid, 137v.

109. AHDL, Villalba de Rioja, L. 1, f. 57v.

110. Ibid, f. 58.

111. AHDL, Munilla, L. 1, f. 142.

112. Ibid., L. 2, f. 19.

113. Ibid, f. 140v.

114. AHDL, Santurdejo, L. 1, f. 88v.

115. Ibid, f. 149.

116. AHDL, Casalarreina, L. 1, s.f.

117. AHDL, Tudelilla, L. 1, s.f.

Finalmente diremos que en 1854 se anotaba en el libro de cuentas de la cofradía de la Vera Cruz de Zarratón un gasto de veintiún reales "de la vestidura del Santo Christo"<sup>118</sup>.

Podríamos seguir añadiendo ejemplos sobre este particular ya que los libros de contabilidad de las cofradías se muestran muy ricos a la hora de consignar los gastos derivados de mantener a las imágenes sagradas con la decencia requerida; para ello no escatimaron gastos en vestidos y otros aderezos, todos ellos complementos necesarios e incluso imprescindibles para las imágenes de vestir que poseían la mayor parte de estas cofradías.

### 3.4. Andas

Otro complemento necesario para las imágenes de las que venimos tratando eran las andas o parihuelas sobre las que irían colocadas durante las procesiones. A la hora de encargar las imágenes, las cofradías también se preocupan de hacerse con unas andas apropiadas, que muchas veces mandan construir a un carpintero de la propia localidad.

La cofradía de Cornago a finales del siglo XVII ya contaba con unas andas propias para el paso de la Oración en el Huerto, que pintaba de nuevo en 1696 por un importe de setenta y tres reales. Poco después, en 1701 gastaba "sesenta y tres reales q costaron las andas q se an echo para N<sup>ra</sup> Señora" y al año siguiente por "dar color" a dichas andas se abonaban sesenta reales a Alfonso de Mendoza<sup>119</sup>.

En Lagunilla en 1754 se hacían nuevas andas sacar en procesión al "bendito Christo"<sup>120</sup> mientras que en Zarratón se procedía a una pequeña reparación de las que ya había puesto que, en las cuentas del 14 de marzo de 1766, aparece el gasto de ocho reales "que costó el componer las Andas del Ecceomo en oficial, clavos y cola"<sup>121</sup>.

Ese mismo año la cofradía de la Vera Cruz de Cornago adquiría unas andas nuevas que "se platearon y doraron" alcanzando un importe total de mil reales. Dicho gasto es muy considerable pero ha de entenderse que dichas andas estaban destinadas a la Virgen de la Soledad a la que toda la población profesaba una gran veneración y por lo tanto no sería difícil allegar las limosnas necesarias para cubrir su importe<sup>122</sup>.

Sabemos también que en Treviana en 1777 se gastaron los cofrades de la Vera Cruz once reales en hacer "las barandas para las Andas de Nra Señora"<sup>123</sup>. Por su parte, la cofradía de la cercana localidad de Casalarreina acordaba en 1789 hacer andas nuevas para los tres pasos que tenía por un coste total de ciento cincuenta y nueve reales<sup>124</sup>. El

118. AHDL, Zarratón de Rioja, L. 2, s.f.

119. AHDL, Cornago, L. 1, s.f.

120. AHDL, Lagunilla de Jubera, L. 1, f. 273.

121. AHDL, Zarratón de Rioja, L. 1, f. 84v.

122. AHDL, Cornago, L. 2, s.f.

123. AHDL, Treviana, L. 2, f. 87v.

124. AHDL, Casalarreina, L. 1, f. 149.

año anterior, dentro del afán que por mejorar sus enseres tenía esta cofradía en esas fechas, se habían gastado "ciento y quarenta rs que tuvieron de coste seis candeleros de bronce que se compraron para los Santos Passos con pesso todos de catorze libras y a diez rs cada una"<sup>125</sup>.

La cofradía de Enciso también tuvo que restaurar sus propiedades ya que, entre los gastos que anota en las cuentas de 1805, se incluyen "treinta y dos rrs de componer las Andas del Ssmo Xptto, de la Soledad, y la Cruz hueca, con inclusion de la madera y clabos necesarios"<sup>126</sup>.

Finalmente diremos que, a veces, las andas se construían de forma realmente artística como ocurrió en Arnedillo donde los cofrades adquirieron en 1798 por cien reales unas andas para el Cristo yacente de la procesión del Viernes Santo conocidas como "la Cama del Ssmo Christo"<sup>127</sup>, para la que en 1813 se compró una "sobrecama de seda" a Antonio Trincado por valor de ochenta y cuatro reales "para adorno de las Andas del Smo. Christo"<sup>128</sup>.

### 3.5. Arreglos y reparaciones

De vez en cuando era necesario restaurar las imágenes de las cofradías, mucho más cuando se trataba de las imágenes procesionales que por su propio uso estaban más expuestas al deterioro que las que permanecían siempre en su hornacina sin ser movidas.

Sabemos que se estilaban procedimientos para la limpieza de las imágenes, alguno tan curioso como el utilizado por los cofrades de Munilla que en 1742 gastaban veintiseis maravedíes "en vino en limpiar el santo zeomo"<sup>129</sup>.

El deterioro de las imágenes se constata en numerosos casos a la hora de encargar otras nuevas. Por ejemplo, en Nieva de Cameros el 28 de junio de 1699, "Dia de la Ascensión, se juntaron los cofrades de esta confradia al salir de la Ora y acordaron se mandasse hazer una ymagen de N Sr Xpto por q la antigua estaba aquorada"<sup>130</sup>.

Debido al zarandeo propio de las procesiones era necesario consolidar de vez en cuando las imágenes. Por ejemplo, en Jubera en las cuentas correspondientes a 1723 aparece un gasto de treinta reales "que tubo de coste el tocar y encolar la efigie del Sto Christo de dha confradia"<sup>131</sup>. Por el mismo motivo, en 1753 se le hacen brazos nuevos al Santo Cristo de la cofradía de Lagunilla, por un importe de cuarenta y nueve reales<sup>132</sup>.

125. Ibid., f. 146.

126. AHDL, Enciso, L. 1, f. 198v.

127. AHDL, Arnedillo, L. 3, f. 13.

128. Ibid, f. 49.

129. AHDL, Munilla, L. 1, f. 129.

130. Archivo Parroquial de Nieva de Cameros, Libro 1, f. 68v.

131. AHDL, Jubera, L. 1, f. 103.

132. AHDL, Lagunilla de Jubera, f. 272.



Era muy frecuente también que al cabo de unos cuantos años se cambiara la cruz del Crucifijo procesional debido a su rápido deterioro a causa de las vibraciones que ha de soportar durante el recorrido procesional, mayores cuanto más grande es. Los cofrades de Lagunilla en 1754 gastaron ciento diez reales "que costó componer el Christo con la cruz que se hizo nueva, en que entra traer, llebar y mantener a el escultor"<sup>133</sup>. También en Munilla se encargaba a Juan Manuel Fernández hacer una cruz nueva en 1759<sup>134</sup> y, unos años después, en Corera en las cuentas de 1776 aparece otro gasto de "doze rrs de hazer una cruz nueva de nogal para la ymagen mayor de el Sto Christo, que se lleva en las Procesiones por haverse roto la que tenía"<sup>135</sup>. Finalmente, la cofradía de El Redal abonaba en 1789 "doze reales a Alejo Herze por la Cruz del Sto Christo que se lleva a las procesiones", cantidad a la que había que sumar los veinte reales que costó "pintarla y darle charol"<sup>136</sup>.

Es habitual encontrar en los libros de contabilidad la anotación de pequeños gastos originados con motivo de retocar las imágenes, concretamente algún leve desperfecto, aunque en otras ocasiones el gasto se elevara tratándose de una auténtica restauración, como parece que ocurrió en Grávalos en 1793<sup>137</sup> o en Peroblasco en 1805 por valor de ciento ochenta reales<sup>138</sup>. Indicaremos para finalizar que en 1824 Francisco Peña, maestro pintor, retocaba el rostro y manos de la Virgen de la Soledad de Cornago<sup>139</sup> y que, como ya se ha indicado, en 1827 la cofradía de Munilla llevaba a Logroño a restaurar la "imagen de Jesús Nazareno", abonándose "noventa rrs. al escultor de Logroño" por su trabajo. Veinticuatro reales tuvo de coste "llevarlo y traerlo a Logroño, armarlo, sesarmarlo y acabarlo de arreglar"<sup>140</sup>.

Para evitar en lo posible la suciedad y el deterioro de las imágenes, las cofradías comenzaron a cerrar las hornacinas de los retablos con cristales, mucho más eficaces para este cometido que las tradicionales cortinas. Esta novedad comienza a constatarse a principios del siglo XIX para irse afianzando con los años como atestigüa el caso de Tudelilla donde en 1880 se decidía hacer un marco nuevo para la hornacina del Santo Cristo con el fin de colocar un cristal que protegiera la imagen<sup>141</sup>.

---

133. Ibid, ff. 272v-273.

134. AHDL, Munilla, L. 1, f. 171.

135. AHDL, Corera, L. 1, f. 98v.

136. AHDL, El Redal, L. 2, f. 70.

137. AHDL, Grávalos, L. 1, f. 180.

138. AHDL, Peroblasco, L. 1, f. 25.

139. AHDL, Cornago, L. 3, f. 109.

140. AHDL, Munilla, L. 2, f. 140v.

141. AHDL, Tudelilla, L. 1, s.f.

#### 4. CONCLUSIONES

Concluimos esta primera aproximación a la implicación de las cofradías riojanas, en este caso de la Vera Cruz, en la promoción de la imaginería señalando que éstas tuvieron un papel muy destacado a la hora de impulsar el desarrollo de las procesiones de Semana Santa a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Gracias a estas cofradías se introducen imágenes que representan los misterios de la Pasión de Cristo y de los Dolores de la Virgen que paulatinamente se van convirtiendo en elemento imprescindible y protagonista del cortejo.

El repertorio iconográfico desarrollado en La Rioja se reduce en la mayor parte de los casos a las imágenes de Cristo Nazareno y Crucificado/yacente y de la Virgen Dolorosa, aunque no faltan lugares donde el número de imágenes es mayor y, por lo tanto, el conjunto de pasos de la Pasión más variado y completo.

Estas imágenes estaban concebidas fundamentalmente para la devoción, por lo que se ajustan al tipo denominado *de candelero* complementándose con aditamentos y vestuario apropiado que remarcara su verosimilitud.

Finalmente, indicaremos, que a través de un recorrido por los encargos que hicieron las cofradías de la Vera Cruz a los artistas de la región, puede vislumbrarse perfectamente el panorama histórico artístico riojano a partir del siglo XVI.