

Génesis y tipología de las cruces de orfebrería en la Edad Media

CÉSAR GARCÍA DE CASTRO VALDÉS
Consejería de Cultura y Turismo, Principado de Asturias



RESUMEN: La conmemoración de los XI y XII Centenarios de las donaciones a la catedral de Oviedo de las cruces de la Victoria y los Ángeles se revela idónea para presentar sintéticamente el estado de la cuestión sobre el origen de este tipo orfebrístico, sus implicaciones iconológicas y los ejemplos más sobresalientes conservados en Occidente, fechados entre los siglos V y XII. El trabajo ha sido posible gracias a la elaboración y edición de una publicación comprensiva de estos objetos, denominada *Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, aparecida

ABSTRACT: Remembering the 11th and 12th centenaries of the grants to the Oviedo's cathedral of both the Angels Cross and the Victory Cross reveals itself as a fitting opportunity to revisit synthetically the current opinions on the origins, the iconological background and the most outstanding examples of this jewelled item, which have been preserved up to today in Western Europe, dated between the 5th and the 12th centuries. This purpose has been made possible thanks to the comprehensive publication of these objects

en Oviedo en el 2008, cuya coordinación editorial ha correspondido al autor. Tras una primera parte de tipo general, donde se explicitan los vectores que sustentan la aparición del tipo de cruz gemada, se estudian en sucesión cronológica los más de cien ejemplares conservados, agrupados según espacios, tiempos y homogeneidad tipológica.

PALABRAS CLAVE: cruces gemadas, orfebrería medieval, Alta Edad Media.

in a corpus titled *Signum Salutis. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo, 2008, edited by the author. After a general introductory part, where main causal factors supporting the emergence of the jewelled cross are presented, the paper studies chronologically the more than 100 preserved examples, classified by time, space and typological resemblance.

KEYWORDS: jewelled crosses, medieval jewellery, Early Middle Ages.

INTRODUCCIÓN

La investigación de la génesis de un tipo de objeto como las cruces gemadas, destinado a prolongar su uso aproximadamente durante mil años exige atender a sus múltiples factores: desde los antecedentes materiales a las necesidades funcionales, de los fundamentos teológicos e ideológicos que las justifican y explican, a las tradiciones formales, estilísticas y estéticas en las que se manifiestan sus múltiples facturas. Es la convergencia de todos estos vectores la que da origen a la cruz gemada, y, a la vez, da razón de sus variadas manifestaciones concretas y sus variaciones a lo largo y transcurso de espacios y tiempos. Su aparición tanto como objetos tridimensionales como en las más diversas formas de representación bidimensional exige atender, en los tiempos iniciales, todos los fenómenos en los que se identifican cruces gemadas, pues de todos ellos, y de las múltiples perspectivas analíticas que ofrecen, se extraen las claves que permiten cernir históricamente este importante tipo artístico.

Historiográficamente, el estudio de la cruz, desde perspectivas teológicas, litúrgicas o devocionales es consustancial a la misma cristalización de la teología histórica al calor de las reformas del xvi. Todavía los especialistas acuden con provecho a los repertorios documentales reunidos entre otros por eruditos como Jacob Gretser (1562-1625), cuyos tratados *De Sancta*

Cruce constituyen los volúmenes I, II y III de sus obras completas editadas en Regensburg de 1734 a 1741. El despertar de la arqueología cristiana científicamente constituida en las décadas centrales del xix contribuyó con estudios monográficos, como el del exegeta Otto Zöckler, *Das Kreuz Christi: Religionshistorische und kirchlich-archäologische Untersuchungen* (1875), y el del fundador de la arqueología cristiana como disciplina en la Universidad de Berlín, Ferdinand Piper, *Der Baum des Lebens* (Berlín, 1863). Nuevos impulsos vinieron de la denominada «escuela de la historia de las religiones» (*Religionsgeschichtliche Schule*), sobre todo de Wilhelm Bousset, al calor de las disputas sobre el carácter místico o no del cristianismo inicial. Ahora bien, no cabe duda de que el arranque de la investigación contemporánea, en buena parte aún plenamente vigente, se encuentra en la sostenida actividad de Franz-Joseph Dölger (1879-1940). Junto a él es imprescindible mencionar los monumentos de erudición publicados por Joseph Braun (1857-1947), dedicados sucesivamente al altar cristiano (1924), a los accesorios del altar (1932) y a los relicarios cristianos (1940). Decisivas contribuciones al tema, ya desde ámbitos académicos plenamente institucionalizados, son los trabajos de Friedrich Gerke sobre la imagen de Cristo en la plástica de la Antigüedad Tardía (1940), Romuald Bauerreiss sobre el árbol de la vida (1938) y la labor de recopilación de datos llevada a cabo por Henri Leclercq en las voces correspondientes del *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*.

Paralelamente, Hugo Rahner daba a la imprenta sus renovadores estudios sobre la herencia de los misterios helenísticos en la simbología cristiana (1945), abriendo una línea fructíferamente continuada en las décadas de la segunda posguerra mundial por los trabajos de Jean Daniélou. Tras la segunda guerra mundial un nuevo hito representa la obra de Anatole Frolov, *La relique de la Vraie Croix: recherches sur le développement d'un culte* (París, 1961), que contiene un inventario de relicarios y reliquias integrado por sistemático vaciado de una bibliografía amplísima incluyendo el ámbito lingüístico eslavo, de trascendental importancia por el reflejo de las existencias en las tierras de impronta bizantina, repertorio de muy difícil acceso en Occidente, por razones obvias, políticas y lingüísticas. Un decisivo avance en la dilucidación de los fundamentos teológicos e iconológicos de las cruces se debe a los sucesivos estudios de Erich Dinkler, recogidos en *Signum crucis* (1967), desde el dedicado a la historia del signo de la cruz (1951) al fundamental trabajo sobre la cruz como signo de victoria (1965), pasando por su monografía sobre el mosaico absidal de Sant' Apollinare in Classe (1962). Últimamente, la obra de referencia sobre las múltiples implicaciones de la cruz en la literatura paleocristiana se debe a Stefan Heid (2001).

Los aspectos técnicos y materiales de las cruces fueron objeto de fundamentales estudios en la obra de Marc Rosenberg, *Geschichte der Goldschmiedekunst auf technischer Grundlage* (1908-1921). A partir de la segunda posguerra mundial proliferaron los análisis monográficos sobre las piezas más destacadas, a cargo de especialistas tan renombrados como Hermann Schnitzler, Percy Ernst Schramm, Hermann Fillitz, Victor H. Elbern, Gaetano Panazza, Peter Lasko, Marie-Madeleine Gauthier, Oleg Zastrow y de los discípulos de estos, en una corriente investigadora que no cesa y que ha cobrado especial empuje con ocasión de las múltiples exposiciones de ámbito regional, nacional e internacional que se han sucedido en los últimos treinta años. Específicamente como tal tipo, una síntesis con especial atención a los aspectos estilísticos se debe a Angelo Lipinsky (1960), con particular incidencia en los ejemplos italianos. Un gran progreso significó la

publicación de *Gemmenkreuze* de Theo Jülich (1986-1987), sistemático análisis del orden cromático de las cruces gemadas acompañado de un estudio morfo-cronológico de decisiva importancia. Es el punto de partida de toda investigación contemporánea. En los últimos dos decenios la proliferación de exposiciones de diferente ámbito y alcance sobre arte suntuario medieval ha propiciado la elaboración de monografías al respecto.¹

Metodológicamente, el estudio de estas piezas requiere el previo análisis arqueológico de su historia, a menudo accidentada. Es preciso elaborar la secuencia estratigráfica de las reparaciones, sustituciones de piedras y otros materiales, alteraciones morfológicas, restauraciones historicistas y cualesquiera otros avatares que pudieran advertirse, antes de poder emitir juicio alguno sobre su morfología o sentido primigenio. En este sentido, la primera determinación que se ha de obtener de este análisis es la discriminación sobre la edad de las piedras y piezas vítreas, tarea solamente al alcance de especialistas habituados a la distinción de las técnicas de talla vigentes en la Alta Edad Media, Baja Edad Media, Edad Moderna y épocas contemporáneas. En este sentido, parece bien establecida entre los estudiosos la frontera de los siglos XIII-XIV, entre las piedras técnicamente elaboradas conforme a los procedimientos heredados de la Antigüedad clásica, mediante esmerilado y frotación y aserramiento, y las trabajadas mediante tornos rápidos (Jülich, 1986-1987: 113-115). Una vez establecida la técnica de talla, se puede descartar o no la pertenencia de la pieza a la dotación original. Al margen de estos datos, la sistematización de

¹ Entre muchas otras han marcado un hito: Ornamenta Ecclesiae, Schnütgen-Museum de Colonia, 1985; Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Otonen, Hildesheim, 1993; 799, Kunst und Kultur der Karolingerzeit, Paderborn, 1999; Kreuz und Kruzifix, Múnich, 2005, en el ámbito alemán; las diversas exposiciones habidas en el Museo de Santa Giulia de Brescia, como Il Futuro dei Longobardi, 2000, y Bizantini, Croati e Carolingi, 2001; y las exposiciones sobre arte bizantino celebradas en el Musée du Louvre de París (Byzance, 1992), el British Museum de Londres (Byzantium, 1994), el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Age of Spirituality, 1977; The Glory of Byzantium, 1997) y el Museum für Vor- und Frühgeschichte de Múnich (Die Welt von Byzanz, 2004). En especial, el Diözesanmuseum de Hildesheim ha concitado múltiples actuaciones de investigación a propósito de las exposiciones casi anuales celebradas en los años de la pasada década y la actual.

los sistemas de colores propios de la época tardoantigua y altomedieval permite desechar igualmente aquellas piedras cuyos colores o ubicación resulten aberrantes por relación a la norma tácitamente observada.

En una visión de carácter general como la que aquí se presenta, no puede hacerse mención de los problemas específicos de filiación estilística, matiz cronológico o adscripción de taller que la investigación especializada tiene como objeto. De igual modo, la profundización en los múltiples componentes semánticos de estas piezas escapa a la competencia de un arqueólogo, precisando el concurso de otros especialistas así como del estudio contextual cuando las piezas puedan integrarse en conjuntos homogéneamente constituidos, tanto por su factura material como por su común promoción o encargo.

1. EL ORIGEN DE LA CRUZ GEMADA

La configuración de un objeto como la cruz gemada exige en primer lugar la dilucidación de los factores que inciden sobre su morfología —el tipo genérico—, sus variaciones internas —modalidades o subtipos del tipo principal— y el contenido semántico que determina su apariencia final.² Procederemos a la exposición de estos diversos factores en sucesión cronológica, intentando explicar la coincidencia de todos ellos en la configuración final del objeto denominado *cruz gemada*, vigente durante casi mil años en los usos litúrgicos y devocionales de la cristiandad.

1.1. FUNDAMENTOS NEOTESTAMENTARIOS

Cronológicamente, la reflexión de las primeras comunidades cristianas sobre los acontecimientos de la muerte en la cruz de Jesús de Nazaret y su reconocimiento postpascual como el Cristo glorificado se desarrolla en tres pasos: la teología paulina de la exaltación de la

cruz, la profecía del segundo advenimiento escatológico de los sinópticos, y la glorificación de la Pasión en Juan. Paralelamente, y en relación con la denotación escatológica de la *theologia crucis*, es pertinente la cita de la descripción apocalíptica de la Jerusalén celestial, que determina la simbología cristiana de la pedrería. Con la única pretensión recordatoria recogemos a continuación los textos principales:

- a) la teología paulina de la exaltación de la cruz como signo de salvación y paradoja del cristianismo: 1 Corintios 1, 23-24;³ Gálatas 6, 14;⁴ Filipenses 2, 8-11;⁵ Efesios 3, 18-19;⁶
- b) la cruz como signo de la segunda venida del Hijo del Hombre (cumplimiento de las profecías de Daniel 7, 13, y Zacarías 12, 10-12): Mateo 24, 29-30;⁷ Mateo 26, 64;⁸ Apocalipsis 21, 10-21.⁹ Se establecen con ello las bases

³ «[...] nos etiam autem predicamus Christum crucifixum: Iudaeis quidem scandalum, gentibus autem stultitiam, ipsis autem vocatis Iudaeis atque Graecis Christum Dei virtutem, et Dei sapientiam.»

⁴ «Mihi autem absit gloriari, nisi in cruce Domini nostri Iesu Christi: per quem mihi mundus crucifixus est et ego mundo.»

⁵ «Humiliavit semetipsum factus obediens usque ad mortem, mortem autem crucis. Propter quod et Deus exaltavit illum, et donavit illi nomen, quod est super omnem nomen: ut in nomine Iesu omne genu flectatur caelestium, terrestrium et infernorum, et omnis lingua confiteatur, quia Dominus Iesus Christus in Gloria est Dei Patris.»

⁶ «[...] ut possitis comprehendere cum omnibus sanctis, quae sit latitudo, et longitudo et sublimitas, et profundum: scire etiam supereminentem scientiae charitatem Christi ut impleamini in omnem plenitudinem Dei.»

⁷ «Statim autem post tribulationem dierum illorum sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent de caelo, et virtutes caelorum commovebuntur: et tunc parebit signum Filii hominis in caelo.» E. Peterson (1945: 61 y ss.) anotó la vinculación entre la orientación de la plegaria hacia Oriente y la expectativa de la cruz parusíaca entre la cristiandad siríaca ya en el siglo II, como reacción frente a la orientación hacia Jerusalén de la plegaria judía (v. Ihm, 1960: 79 y nota 7).

⁸ «Dicit illi Iesus: Tu dixisti: Verumtamen dico vobis, amodo videbitis Filium hominis sedentem a dextris vitutis Dei, et venientem in nubibus caeli.»

⁹ «Et sustulit me in spiritu in montem magnum et altum, et ostendit mihi civitatem sanctam Ierusalem descendentem de caelo a Deo, habentem claritatem Dei: et lumen eius simile lapidi pretioso tanquam lapidi iaspidis, sicut chrysellum. Et habebat murum magnum, et altum habentem portas duodecim: et in portis angelos duodecim, et nomina inscripta, quae sunt nomina duodecim tribuum filiorum Istraël. Ab oriente portae tres, et ab aquilone portae tres, et ab austro portae tres, et ab occasu portae tres.

«Et murus civitatis habens fundamenta duodecim, et in ipsis duodecim nomina duodecim apostolorum Agni [...].

«Et erat structura muri eius ex lapide iaspide: ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo. Et fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata. Fundamentum primum, iaspis; secundum, sapphirus; tertium,

² Una vía paralela ha seguido Casartelli Novelli al comentar la doble *inventio* de la cruz y el doble recorrido semántico del signo, signo parusíaco y signo salvador (Casartelli Novelli, 1993: 538-540).

teológicas y escriturísticas para la aparición del *Staurós fotoeidés*, la cruz luminosa de la parusía (Kantorowicz, 1995: 143-153). Las piedras de la Jerusalén celeste se incorporan a la cruz, convertida en el signo de la segunda venida;

- c) Cristo, Señor de la Crucifixión. El cumplimiento de la historia salvífica en los sinópticos, entendiendo a Cristo como realización de las profecías y esperanzas mesiánicas del Antiguo Testamento, y el dominio sobre la muerte y muestra de la gloria del Hijo en la cruz en Juan, determinan que, como instrumento de la muerte de Cristo, la cruz se convierte en signo de victoria sobre el mundo y el pecado y la propia muerte. De aquí brota la tradición literario-litúrgica de la exaltación de la cruz (Van Tongeren, 2000).

1.2. LA PRIMERA REFLEXIÓN PATRÍSTICA SOBRE LA CRUZ

En el contexto de la reflexión de los apologetas griegos en su debate contra los detractores del cristianismo, se produce la primera reflexión teológica sobre el signo por excelencia de los cristianos. Cronológicamente corresponde la primacía a Justino, quien, en el contexto intelectual del platonismo medio, y ante la necesidad de explicar la insalvable contradicción filosófica de un dios sufriente y muerto,¹⁰ elabora la idea de la cruz de Cristo como trofeo, proseguida por Tertuliano y Minucio Félix. El testimonio fundamental se encuentra en el muy citado pasaje de *Apología* (I, 55, 1-7),¹¹ donde identifica la

calcedonius; quartum, smaragdus; quintum, sardonix; sextum, sardius; septimum, chrysolithus; octavum, berylus; nonum, topazius; decimum, chrisoprasus; undecimum, hyacinthus; duodecimum, amethystus. Et duodecim portae, duodecim margaritae sunt, per singular: et singulae portae erant ex singulis margaritis: et platea civitatis aurum mundum, tanquam vitrum perlucidum» (Vulgata, ed. Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, 8.^a ed., Biblioteca de Autores Cristianos [BAC], 1991).

¹⁰ Al respecto, Heid, 2001: 13-31, esp. 18-19: para Justino es precisamente el reconocimiento de Jesús crucificado como *Logos* en la cruz la clave del *mysterium crucis*.

¹¹ «Sin embargo, en ninguna parte y en ninguno de los supuestos hijos de Zeus remedaron la crucifixión, por no haberla entendido, como quiera que, según antes manifestamos, todo lo referente a la cruz fue dicho de modo

figura de la cruz con la arboladura de una nave de vela, la conjunción de frente y nariz en el rostro humano, la propia figura humana con los brazos extendidos, y aun los estandartes de las tropas imperiales. Apenas una generación más tarde brota la exégesis de san Ireneo sobre Ef 3, 18-19, aplicada al *Logos* en la cruz (*Epidexis tou apostolikou kerýgmatos*, I, 34; *Adversus haereses*, V, 18, 3). En el marco general de su doctrina de la *anakephaláiosis* o *recapitulatio*, la cruz es la recapitulación de la creación, la renovación del cosmos, adquiriendo así la acción salvadora del *Logos* un alcance equivalente al de la creación originaria. La doctrina dio lugar a una tradición teológica inagotable en la patrística griega y latina, desde Hipólito, pasando por Lactancio, Cirilo de Jerusalén, Gregorio de Nisa, Fírmico Materno, hasta Agustín.

1.3. LA TEOLOGÍA JUDEOCRISTIANA DE LA CRUZ

En las tradiciones teológicas expresadas en arameo y elaboradas por comunidades judeocristianas ajenas a la helenización, que continúan modos y líneas exegéticas vinculadas con las corrientes judaicas del periodo del Segundo Templo, con especial continuidad en la patrística siríaca, han sido definidas diversas concepciones e

simbólico. Justamente lo que es, como predijo el profeta, el símbolo más grande de su fuerza y de su imperio, como se muestra aún por las mismas cosas que caen bajo nuestros ojos.

Considerad, en efecto, si cuanto hay en el mundo puede ser administrado o tener entre sí comunicación sin esta figura (*schema*). Porque el mar no se surca si este trofeo de victoria (*trópaion*), que aquí se llama la vela, no se mantiene íntegro en la nave; sin ella no se ara la tierra; ni cavadores ni artesanos llevan a cabo su obra si no es por instrumentos que tienen esta figura (*schema*). La misma figura humana (*to anthrópeion schema*) no se distingue en otra ninguna cosa de los animales irracionales, sino por ser recta, poder extender los brazos y llevar, partiendo de la frente, prominente, la llamada nariz, por la que se verifica la respiración del animal, y que no otra cosa muestra sino la figura de la cruz (*to schema tou staurou*). [...] Y aun vuestras mismas enseñanzas (*symbola*) ponen de manifiesto la fuerza de esta figura (*tou schématos*), quiero decir, vuestros estandartes y vuestros trofeos de victoria (*ton ouexillon kai ton trópaion*), con los que se realizan por dondequiera vuestras marchas, mostrando los signos del imperio (*tes archés kai tes dynámeos ta semeia*), aun cuando lo hagáis sin pecaratos de ello. Las mismas imágenes de vuestros emperadores (*ton apothmeskónton autokratóron tas eikónas*) las consagráis por esta figura (*epi touto to schémati*), y los llamáis dioses en vuestras inscripciones» (BAC, trad. Daniel Ruiz Bueno, 244-245). En el *Diálogo con Trifón* amplía la reflexión sobre la cruz del Gólgota, atribuyéndole virtualidad escatológica: Heid, 2001: 26-27.

interpretaciones del signo de la cruz que constituyen campo fértil de creación simbólica.¹² Sintéticamente podemos enumerar las siguientes:

- a) Cristo/Verbo identificado con el árbol de la vida. Partiendo de la tradición enraizada en la exégesis judeocristiana del pueblo como plantación o viña de Yahvé, se evoluciona a la plantación del paraíso, y de aquí al Verbo como árbol de la vida en el paraíso (Daniélou, 1993: 32-33; Heid, 2001: 46-48);
- b) asociación de la cruz con la *tau*, última letra del alfabeto hebreo, identificando la *sphragis* apocalíptica (Ap 7, 3; 14, 1) con la *sphragis* apotropaica de Ezequiel (9, 4-6):¹³ signo de protección y de pertenencia a Yahvé, que evita la aniquilación por medio del paso del ángel de Yahvé. La *tau* hebrea del siglo I se representaba como + o X,¹⁴ de donde surge una obvia asociación con la cruz: llevar el nombre del Señor, el nombre de Yahvé, es requisito de salvación, incluso para Jesús (Mt 10, 38; 14, 27; Dinkler, 1967: 27-35, 85-91). Ahora bien, el nombre del Padre es el Verbo en el primer cristianismo: llevar la T es estar consagrado a Cristo. El origen del signo de la cruz no está vinculado, en el judeocristianismo, a la Pasión de Cristo, sino a su gloria divina. La primera letra asociada a Cristo es la *waw*, sexta letra del alfabeto hebreo, y la *waw* es, a su vez, la serpiente exaltada en el desierto (Daniélou, 1993: 118-122).

¹² Heid (2001: 28-31) insiste en la imposibilidad e inconveniencia de separar las tradiciones judeocristiana y helenística en la exégesis de la cruz de Justino, al igual que en la obra de Filón de Alejandría o el Pseudo-Hipólito. Especialmente se hace ello patente en la inextricable asociación de la cosmología judía con el templo jerosolimitano. Por ello, la confrontación con esta cosmología judía centrada en el Templo es esencial para el desarrollo de la estaurología cristiana. *Ibidem*: 31-38.

¹³ «[...] signa Thau super frontes virorum gementium et dolentium super cunctis abominationibus que fiunt in medio eius... omnem autem super quem videritis thau, ne occidatis» (Vulgata, o. cit.).

¹⁴ De igual modo la X griega: Heid, 2001: 24-25, notas 105 y 106. De esta circunstancia se deduce que x y + fuesen, en tanto que signos, intercambiables.

Al lado de estas tradiciones de interpretación bíblica, cabe referirse muy brevemente a la que podríamos denominar como «prehistoria de la cruz judía», a saber, la aparición de cruces inscritas o grabadas en osarios y cámaras sepulcrales judías del siglo I (Talpioth, Jerusalén: necrópolis denominada *Dominus Flevit*; Roma: necrópolis de la Vigna Randanini en la Via Appia). Se trata sin duda de la *tau* hebrea y aramea, utilizada como signo en la frente por el judaísmo tardío oficial o disidente (comunidad de Qumran, *Documento de Damasco*) en perspectiva escatológica y penitencial, con fundamento en el signo de Caín (Gén 4, 15). El *Talmud* babilónico recoge la unción sacerdotal con la X griega. El *Testamentum Salomonis* refleja el uso mágico del signo (*sphragis tou theou*). Ahora bien, no hay continuidad entre este uso y el Gólgota cristiano: el cambio léxico ya atestigua la ruptura: *staurós* se refiere al madero vertical, donde se ejecuta la crucifixión, bien mediante *crux inmissa* (cruz latina) o *commissa (tau)*, al añadirse el travesaño o *patibulum* (Dinkler, 1967: 35 y ss).

1.4. SIMBOLISMO GRECOCRISTIANO DE LA CRUZ

Es tema al que ha dedicado su atención especialmente Hugo Rahner (1945; 2003: 75-92), sobre el trabajo pionero de Bousset (*Kyrios Christos*, 1913), sin que hayan faltado continuadores, como Stommel (1953), Elbern (1955-1956), Dinkler (1967) y Heid (2001). Hoy en día, una renovación completa del tema en el marco de su monumental investigación sobre los orígenes del culto a Jesús se debe a Hurtado (2008; 1.^a ed. 2003). Son diversas las posibilidades de reinterpretación del *kerygma* cristiano en claves mistericas helenísticas. Las más fecundas para el desarrollo simbólico de la cruz son las siguientes:¹⁵

¹⁵ No podemos ocuparnos aquí de los aspectos topográficos que implica el culto a la cruz, tanto en la determinación de los emplazamientos de los templos dedicados a la cruz, como en la ubicación de cruces monumentales o altares de la Santa Cruz en la topografía interior de cada templo. En este sentido, es preciso, por su carácter normativo y prototípico, tener presente la ubicación de los primeros monumentos conmemorativos de la cruz en Jerusalén, la cruz del Gólgota, en el monte Sión, lugar de la muerte, y la cruz

a) en primer lugar, la cruz como misterio cósmico.¹⁶ El texto básico es el pasaje de Platón (*Timeo*, 36) en el que el signo de la X se identifica con el alma del mundo. La adaptación cristiana se remonta nuevamente a Justino (*Apología*, I, 60).¹⁷ Retoman el asunto Ireneo (*Epideixis*) y Tertuliano (*Adversus Marcionem*, 3, 22), con una variación importante, por sus posteriores resonancias parusíacas: la *tav* de Ezequiel (Ez 9, 4-6) es el *staurós*, la *crux* de los cristianos, con la que estos signan su frente, signo de salvación que franquea la entrada en el Paraíso. De aquí a la unción crismal de los gnósticos (Evangelio de Felipe) y de los cristianos, administrada en el bautismo, que confiere la participación en la cruz y resurrección

del monte de los Olivos, lugar de la Ascensión de Cristo, situada esta al este del monte Sión, a oriente del barranco del Cedrón, y así como la disposición del complejo del Santo Sepulcro, con la cruz del Gólgota en el patio situado entre Martyrium —al este— y Anástasis, al oeste. Al respecto, Heid, 2001: 107-242.

¹⁶ Justino, y a la vez que él Melitón de Sardes, transfirió el sentido cosmocéntrico del destruido Templo de Jerusalén en la I Guerra Judaica (70 d. de C.) a la cruz, signo del *Logos*. Siguió en ello los precedentes del autor de la Carta a los Hebreos, los oponentes del gnóstico autor de los apócrifos Acta Johannis, los recensores cristianos del *Testamentum Benjamin* y otros escritos gnósticos, como el Evangelio de Felipe, en los que ya se da por realizada la salida de Dios del Templo, la fuga de la *Shekinah*, acaecida en los autores cristianos ya en el momento de la muerte de Cristo, cuando se rasgó el velo del Templo, señal de su profanación. A la cruz se trasladan por ello tanto la centralidad cósmica como la fuerza conservadora del cosmos. Heid, 2001: 38-48.

¹⁷ En el debate intelectual al que se enfrentó Justino —plenamente inserto en el platonismo medio—, el significado central de la cruz para el cristianismo no podía haber estado oculto a la sabiduría griega. De ahí el nudo con la exégesis platónica (Heid, 2001: 19-24, y la bibliografía allí referida, p. 20, nota 67). «Y lo que Platón, explicando la creación, dice en el *Timeo* sobre el Hijo de Dios: “Le dio forma de X en el universo”, lo tomó igualmente de Moisés [...]. Platón hubo de leer esto (Deut 32, 22), y no comprendiéndolo exactamente ni entendiendo que se trataba de la figura de la cruz y tomándolo él por la X griega, dijo que la potencia que sigue el Dios primero estaba extendida por el universo en forma de X» (ed. Daniel Ruiz Bueno, BAC, 248-249). El alma del mundo se expande desde el centro del universo hacia fuera, hasta envolver la últimas de las esferas fijas que lo configuran. Según su longitud, está compuesta por dos trazos que se prolongan hasta cerrarse sobre sí mismos en dos círculos, cuyo cruce coincide con el formado por el ecuador celeste —que rige el movimiento diario del Sol— y la eclíptica —que determina su movimiento anual— en cada uno de los equinoccios. La masa del cosmos está igualmente contenida por estas bandas externas del alma del mundo, según la cosmología fiscalista platónica inserta en su metafísica, muy conocida en el platonismo medio (Heid, 2001: 22-23). No obstante, no es preciso pensar en círculos estrictamente académicos para elucidar la fuente de Justino: la imagen del cosmos ceñido conducido por Helios es patrimonio iconográfico común del mundo helenístico-romano y del judío coetáneo (Heid, 2001: 49-60).

de Cristo, no hay más que un paso (Dinkler, 1967: 49-41). Existe continuidad, por tanto, con el judaísmo en el sentido escatológico de la signación, pero el contenido del signo es radicalmente otro: no es el signo de Yahvé, sino la cruz de Cristo, en la que el bautizando se incorpora al *kyrios*, a su Pasión, muerte y resurrección (Dinkler, 1967: 43-44);

b) el mástil de Ulises (*Odisea*, XI), figura de cruz a la que se fija el protagonista del poema, es aprovechado por una corriente de *interpretatio christiana*, desde Justino a Clemente, Hipólito, Proclo, Pseudo-Ambrosio, Gregorio de Nisa, Gregorio Nazianceno, Agustín, Máximo de Turín y Venancio Fortunato (Rahner, 2003: 340-352);

c) el misterio bíblico: los maderos veterotestamentarios devienen imágenes del madero de Cristo: el arca de Noé, la vara de Moisés, la serpiente de bronce y sobre todos ellos el árbol de la vida del Paraíso, transmutado en el árbol de la vida de la Nueva Jerusalén, ambos unidos en la cruz erigida en el Gólgota sobre la tumba de Adán, personificando la nueva creación y la redención del género humano desde sus orígenes.

1.5. LOS RELATOS Y TRADICIONES SOBRE LA VISIÓN CONSTANTINIANA DE LA CRUZ Y SUS CONSECUENCIAS

En ellos estriba la génesis de la cruz gemada. La discusión historiográfica sobre el sentido de estas visiones y su reflejo por Lactancio y Eusebio, la posibilidad o no de establecer diacronía entre los relatos, sus diversas interpretaciones lingüístico-filológicas, han sido y son materia de controversia inacabable.¹⁸ A continuación recogemos los textos claves de esta tradición, a modo de justificación histórica de la aparición de la cruz gemada, tipo de objeto cuya última referencia es precisamente

¹⁸ Un buen resumen de ella hasta la fecha de su publicación (1994) puede verse en el apéndice de la traducción española de la *Vita Constantini* realizada por Martín Gurruchaga (1994: 399-411).

ser el reflejo material de esta visión: Lactancio, *De moribus persecutorum*, 44;¹⁹ Eusebio de Cesarea, *Historia eclesiástica*, IX, IO-II;²⁰ ídem, *Vita Constantini*, I, 28, 2;²¹ I, 37, I;²² I, 40, I-2;²³ III, 2, 2;²⁴ III, 49.²⁵

¹⁹ «Constantino fue advertido en sueños para que grabase en los escudos el signo celeste de Dios y entablase de este modo la batalla. Pone en práctica lo que se le había ordenado, y haciendo girar la letra X con su extremidad superior curvada, graba el nombre de Cristo en los escudos» (ed. Ramón Tejada, Gredos, 189).

²⁰ Tras Puente Milvio, 313, Constantino, «ordena inmediatamente que en la mano de su propia estatua se coloque el trofeo de la pasión salvadora (*to soteriou trópaion*), y al ver que le erigían en el lugar más público de Roma sosteniendo en su mano derecha el signo salvador (*to soterion seméion*), les urge a que graben esta inscripción en lengua latina con sus mismas palabras: “Con este signo salvador (*to soteriōdei semeio*), que es la verdadera prueba del valor, salvé y liberé a vuestra ciudad del yugo del tirano; más aún, la libré y restablecí al Senado y al pueblo romano en su antiguo nombre y esplendor” (ed. Argimiro Velasco Delgado, BAC, vol. II, 577-578).

Versión de Rufino de Aquileia: «Statim denique, ubi imagines sibi ob honorem triumphantis senatus erexit, *vexillum dominicae crucis* in dextera sua iubet depingi et subter adscribi, “quia in *hoc singulari signo*, quod est verae virtutis insigne, urbem Romam, senatumque et populum Romanum iugo tyrannicae dominationis ereptam pristinae libertati nobilitatique restitui” (ed. Eduard Schwartz, *Griechische Christliche Schriftsteller*, 1903, 833).

²¹ Ante Puente Milvio, «En las horas meridianas del sol, cuando ya el día comienza a declinar, dijo que vio con sus propios ojos, en pleno cielo, superpuesto al sol, un trofeo en forma de cruz, construido a base de luz y al que estaba unido una inscripción que rezaba: con este vence [...]. 29-30: «A continuación, tras haber convocado a artesanos en el oro y las piedras preciosas, se sienta en medio de ellos [sus amigos] y les hace comprender la figura del signo que ordena reproducir en oro y piedras preciosas [...]. Se elaboró de la siguiente forma: una larga asta revestida de oro disponía de un largo brazo transversal colocado a modo de cruz; arriba, en la cima de todo, se apoyaba sólidamente entretrejida a base de preciosas gemas y oro una corona, sobre la cual dos letras indicando el nombre de Cristo connotaban el símbolo de la salvífica fórmula por medio de los dos primeros caracteres: la *rbo* formando una *ji* hacia el medio. Más tarde tomó el emperador la costumbre de llevarlo en el yelmo» (ed. Martín Gurruchaga, Gredos, 171-172).

²² Puente Milvio, 313: «Colocando a la cabeza de los hoplitas y doríforos de su escolta personal el signo salvífico como victorioso trofeo de Aquel» (ed. Martín Gurruchaga, Gredos, 178-179).

²³ «Dio a conocer a todos los hombres, con una inscripción y columnas votivas, el signo salvífico, mandando erigir en el mismo centro de la capital imperial ese mismo gran trofeo “de la cruz” contra los enemigos, e hizo que se esculpieran en términos precisos con indelebles caracteres ese signo salvífico, como talismán del poder romano y universal imperio. Al punto, pues, dio la orden de que colocaran en el lugar donde en Roma se hacen las declaraciones públicas un larga asta en forma de cruz en la mano de una estatua que representaba su efigie, y que se grabara esa misma inscripción con las palabras en la lengua de los romanos: “Con este signo salvífico, verdadero argumento de fortaleza, liberé esta ciudad, puesta a salvo del yugo tiránico; más aún, al liberarlos también restituí al Senado y al pueblo romano la antigua fama y esplendor” (ed. Martín Gurruchaga, Gredos, 183).

²⁴ «El mismo se dio a conocer de un modo bien visible, ya imprimiendo su efigie en el emblema salvífico, ya gloriándose del triunfal trofeo. “Cosa que” pintada en una altísima tabla colocada en el vestíbulo imperial, hizo exponer para ofrecerlo a los ojos de todos, pues mandó reflejar en el cuadro el “signo” salvífico apostado sobre su cabeza» (ed. Martín Gurruchaga, Gredos, 266).

²⁵ «En la misma mansión imperial, en la sala más importante de todas, justo en medio de una enorme tabla que se hallaba emplazada en el mismo

Al margen de la interpretación definitiva (?) que en algún momento pueda darse a esta serie de textos, parece hecho establecido que Constantino no utilizó en momento alguno un cetro crucífero: se trata de una interpretación errónea de la figuración representada en el múltiplo de plata, acuñado en Ticino (Múnich, Münzsammlung) hacia el 315. Tampoco el Senado le dedicó un *signum Dei* en oro, sino un *signum Deae*, una victoria, que fue la que Teodosio ordenó retirar (Dinkler, 1967: 63-65). Puede darse, por ello, por seguro que la atribución a Constantino del origen del simbolismo victorioso de la cruz no responde a la realidad de los hechos tal y como pueden ser reconstruidos, sino que es al entorno de Teodosio al que se debe tal elaboración.

1.6. FUNDAMENTOS ICONOLÓGICOS DE LA FUTURA REPRESENTACIÓN DE LA CRUZ GEMADA, AISLADA O INSERTA EN MARCO

Desde el mismo momento de su aparición como tipo artístico, la cruz gemada muestra una sorprendente permanencia de los motivos y asociaciones iconográficas e iconológicas que la acompañan. Sintéticamente podríamos enumerarlos de la siguiente manera.

- a) La interpretación de Cristo como nuevo Adán, a la que corresponde la erección de la cruz del Gólgota sobre la tumba de Adán (Rom 5, 12-21).
- b) El acompañamiento de Sol y Luna en el acontecimiento redentor, la muerte en el calvario, en fiel apropiación de una usual prerrogativa imperial al menos desde el siglo III —el emperador es «particeps siderum, frater Solis et Lunae» (Alföldi, 1970: 261)—. El Sol se sitúa a la derecha de la cruz —lugar de la salvación— y la Luna a la izquierda. No obstante, hay quien ha visto en estos astros

centro del dorado artesonado del techo, mandó grabar el símbolo de la salvífica Pasión, integrado por variadísimas y riquísimas gemas y elaborado con profusión de oro» (ed. Martín Gurruchaga, Gredos, 305-306).

el reflejo de la reacción del cosmos ante la muerte de Cristo, tal y como la transmite la tradición sinóptica (Mc 15, 33), o la mera transposición del acompañamiento que Sol y Luna prestaban a las imágenes de los dioses solares del ámbito proximooriental: Mitra, Serapis, Júpiter Dolicheno, Júpiter Heliopolitano (Zastrow y De Meis, 1975: 17-18; Raw, 2008: 131).

- c) La presencia del Cordero apocalíptico (Ap 5, 6-14) en el crucero donde se unen mástil y travesaño, lugar del sacrificio y por tanto de la redención. La cruz es, a la vez e indisolublemente, signo luminoso de la parusía en el anverso cuajado de pedrería, y representación de la crucifixión del Cordero, Señor de la segunda creación en el reverso. Aun siendo así, es preciso ordenar cronológicamente esta iconografía: el Cordero en el crucero es consustancial a las cruces gemadas conocidas desde el siglo VI, en tanto que la representación de la crucifixión en el reverso acaece solamente desde fines del X. Coincide este fenómeno con las primeras manifestaciones iconográficas del Cristo con ojos cerrados en la cruz, que sustituye al Cristo con los ojos abiertos, pero manando agua y sangre del costado, tipo vigente desde el siglo VI al IX. Se trataba así, no de representar un Cristo vivo, pues mana sangre y agua, lo que según el relato evangélico acaeció una vez muerto Jesús (Jn 19, 34), sino de conferir realce simbólico a la divinidad del Crucificado, y a su victoria sobre los enemigos que aparentemente han triunfado sobre su cuerpo, dotando a este del signo de la perpetua vigilancia, inaccesible al sueño de la muerte (Grillmaier, 1956: 86-94). Para la constitución del tipo canónico de los siglos XI y XII fue esencial la aceptación en Occidente del canon XI del Concilio Quinisexto de Constantinopla (692), por el que se prescribió la sustitución definitiva en Oriente del Cordero por el Crucificado en las repre-

sentaciones de la Pasión (Zastrow y De Meis, 1975: 14-15).

- d) El crucero o centro de la cruz, concebido como sede de Cristo *imperator*, de lo que derivaría la presencia de auténticos signos imperiales romanos en algunos destacados ejemplos de cruz gemada.²⁶

²⁶ El inicio de esta interpretación de las aparentemente insólitas apariciones de imágenes imperiales en el centro de la cruz (las más conocidas y significativas son el gran camafeo augústeo de la Cruz de Lotario del tesoro de la catedral de Aquisgrán, y la cabeza tallada de Livia, esposa de Augusto, como cabeza del Crucificado en la Cruz de Herimann del Erzbischöfliches Diözesanmuseum de Colonia) se debe a Josef Deér, en su trabajo «Das Kaiserbild im Kreuz», publicado en 1955. La polémica posterior aún no ha sido resuelta del todo, pues, pese al rechazo que dicha tesis despertó en muchos estudiosos (Jülich, 1986-1987) recurrentemente aparecen nuevas variaciones de ella. Resumimos a continuación el trabajo de Norbert Wibiral (1994: 105-130), quien a su vez propone una nueva exégesis para explicar la ubicación del camafeo imperial con la imagen de Augusto en el crucero de la Cruz de Lotario. Esta combinación encuentra paralelos para su empleo de camafeos antiguos en el crucero en la cruz de la catedral de Minden, siglo XVI, elaborada a partir de una cruz precedente del siglo XII, de tipo similar al de Aquisgrán; la Cruz de Enrique II de la catedral de Basilea, conservada en los Staatliche Museen de Berlín, del siglo XI, y la Cruz de los Ángeles, donada en el 808, de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo. Las tres son representaciones femeninas o infantiles, no imperiales. Sin embargo, probablemente tuvo una imagen imperial en el centro la Cruz de San Eligio de Saint Denis, obra de san Eligio por encargo de Dagoberto, hacia el 623-639, destruida en 1793. Este fenómeno ha sido objeto de una doble tradición interpretativa:

^{a)} cristológica (Rademacher, Hermann Schnitzler). Con la inserción de la gema se trata de representar a Cristo triunfante, mediante el uso de un signo imperial de inequívoco sentido;

^{b)} ottoniana (Josef Deér). El donante, bien fuera Otón II u Otón III, se ha representado en el crucero: no se trata del tipo iconográfico del orante o suplicante por la protección de la cruz, sino de la representación vicaria del emperador. El fundamento de esta interpretación de la Cruz de Lotario estriba en la imposibilidad de admitir una representación de Augusto en una cruz cristiana, lo que constituiría una blasfemia, y en la comparación con otros contextos en los que se identifican imágenes imperiales en el crucero de la cruz, sin que se trate de reutilizaciones de elementos antiguos (cubierta del salterio de Lotario I, datada en tiempos de Enrique II; patena de Riga, atribuida a Conrado II o Enrique III; cruz procesional de Lund, datada hacia el 1060). La asimilación iconográfica del busto imperial en el crucero proviene de las representaciones bizantinas, transmitidas a Otón III por su madre Teófanu;

^{c)} bivalente (Victor H. Elbern, Theo Jülich). Para el primero, en el centro se sitúan el signo imperial y el signo de la parusía. El camafeo de Lotario II inserto en el brazo inferior de la Cruz de Lotario se identifica con la imagen del donante, probablemente Lotario III de Francia, quien habría aprovechado la homonimia con su ancestro Lotario II, el propietario original del camafeo. Por su parte, Jülich, oponiéndose a Deér, argumenta que no existe una representación del emperador en el centro de la cruz, ni una asimilación de Augusto a Otón III. La cruz puede datar perfectamente de tiempos de Otón II, pues los paralelos más inmediatos están en la Cruz de Otón y Mathilde de Essen, argumento que resta considerable fuerza a la tesis ottoniana, al negar la premisa mayor en la que se apoya su razonamiento. La representación iconográfica habitual de Cristo *imperator* es la *maiestas*. Y en Bizancio en modo alguno el centro de la cruz está reservado exclusivamente a Cristo:

- e) El acompañamiento de los evangelistas, representados normalmente por sus símbolos o tetramorfos, como testigos del acontecimiento salvífico. La existencia de cuatro extremos en la cruz proporciona un favorable marco para la colocación de estos signos, respectivamente encima, debajo, a la derecha y

puede estarlo a la Virgen. Por otro lado, ya desde el mosaico absidal de Sant' Apollinare in Classe, siglo VI, existe el tipo de Cristo en el centro de la cruz. Y en ninguna cruz gemada se representa al fundador en el centro, sino al pie de la cruz, en el brazo inferior. La representación del camafeo inferior, correspondiente al donante por su contexto, e identificado con Lotario II (855-869), pieza reutilizada por un Lotario en el X, probablemente Lotario III de Francia (954-986), descendiente de Lotario II, según Elbern. Con ello, la Cruz de Lotario pierde notable peso como fuente objetiva de la ideología imperial ottoniana.

En este contexto hace su aparición la tesis de Wibiral, iniciada con un reparo a la argumentación precedente de Jülich: ¿por qué no se incluyó entonces en el crucero de la cruz aquisgranense la imagen de Cristo Pantocrátor, bien establecido y tradicional en estas cruces? El sentido derivado de la consciente identificación del camafeo con Augusto tuvo que haber tenido que ver con su elección, incluso con la fabricación de la propia cruz entera. Por otro lado, Otón III, que a sí mismo se concebía como *Christomímetes*, no ha escogido en esta pieza una imagen cristológica, sino imperial. En tercer lugar, la intitulación de Otón III reitera el uso de las referencias al *Imperium romanum*. Es habitual la inserción imperial en la *genealogia Christi* a través del *arbor vitae*. Las dos imágenes de la Cruz de Lotario responden a esta intención, y una de ellas ha de representar al donante. En el camafeo central Augusto se dobla de Constantino, aunque en la ideología de la *Renovatio imperii* de Otón III pesa más el arranque imperial de Augusto, con el *adventus Christi*, que la continuidad con Constantino, reclamada como propia por Bizancio. La interpretación cristiana de Augusto es bivalente desde el principio: frente a la profanidad y por tanto naturaleza demoníaca del imperio, existe una valoración positiva, la denominada teología augústea: así como fue providencial el *census Augusti* para el cumplimiento de la profecía sobre el nacimiento de Cristo (Lucas 2), así la unidad y la paz del imperio posibilitaron y posibilitan la acción de la Iglesia (Eusebio de Cesarea-Orosio). Augusto es instrumento de la providencia, prefigura la primera venida de Cristo preparándola. El Pseudo-Hieronimus, anónimo irlandés del VII, en los *Commentaria in quatuor Evangelia*, anota la clave, al anotar, a propósito de Lucas 2, la presencia de ambos emperadores, Augusto y Tiberio, en Actium: «Augustus patrem figurat, Tiberius filium», o también, según otros manuscritos, «Augustus patrem figurat, Quirinus filium», siendo Quirino el *praesides Syriae*, que organiza el *census* por orden de Augusto. El verbo *figurare* es el mismo que en el Evangelio se aplica a Cristo como figura del Padre. Augusto es vicario del Padre, como desean serlo los reyes medievales. Así, el camafeo de Augusto —*pax romana*— se supera en el reverso por el Cristo coronado por la mano del Padre con laurel y paloma: *pax christiana*, además de expresión trinitaria. La cruz de Aquisgrán, por tanto, es signo de las dos parusias y proclama, con la inserción de Augusto, la redención de sus pecados.

Sobre la creación del tipo «Kaiserbild im Kreuz», ha habido también el intento de interpretarlo como inversión apologética cristiana de la costumbre romana de exponer en la cruz la imagen de los derrotados y condenados: Cristo víctima habría sido exaltado como emperador en el mismo signo de su Pasión. El fundamento es el testimonio de la *Historia Augusta* a propósito de lo acaecido con el antiemperador Celso bajo Galieno, cuya imagen fue colgada en la cruz tras haber sido su cadáver arrojado a los perros (Hoffmann, 1966: 559-564).

a la izquierda del Crucificado, bien en el anverso, bien en el reverso, dependiendo de la colocación del Cristo. Ahora bien, es preciso reseñar que dicho acompañamiento solo se introduce en las cruces gemadas a partir de la aparición en ellas del crucifijo. En otros objetos, como las cubiertas de evangelarios, salterios y otros libros litúrgicos, la asociación del tetramorfos a la cruz es habitual desde el mismo momento de su creación.²⁷ En las cruces gemadas es este un fenómeno tardío, presente desde fines del X y contemporáneo a la incorporación del Crucificado a la cruz.

- f) La deísis o intercesión de María y Juan el Bautista ante el Crucificado. Es motivo esencial de la iconografía de las cruces bizantinas, a partir del periodo medio, pero de nula presencia en las occidentales.
- g) La cruz, asimilada al *arbor vitae*, *xylon zoes*. Como tal, recibe un recubrimiento o acompañamiento vegetal en el tronco y en las ramas —mástil y travesaño de la cruz—, realizado con la profusión del recubrimiento del anverso con filigrana de oro.
- h) La presencia de las letras apocalípticas A y Ω (Ap 1, 8), que confirma el carácter de signo escatológico de la cruz, identificada a la vez con el mismo Hijo del Hombre asimilado al Cristo glorioso de la instauración de la nueva creación. Normalmente, las piezas cuelgan de anillas colocadas en el borde inferior de los dos brazos transversales, y pueden estar acompañadas de *pendilia* o colgantes de pedrería. Las representaciones iconográficas al-

²⁷ A modo de ejemplo iconográfico, v. la imagen del obispo Quodvultdeus en el mosaico situado en la cripta sepulcral aneja a la catacumba de San Genaro (Nápoles), del siglo V, que sostiene un evangelario en la mano derecha, cuya encuadernación incluye una cruz gemada enmarcada por el tetramorfos en los cuatro cuadrantes (Zibawi, 1998: 220 y lám. en color 86). Entre las piezas originales más antiguas conservadas, las cubiertas de marfil del tesoro del Duomo de Milán, datado en la segunda mitad del siglo V, incluyen una cruz *gemmata* en el anverso y un *Agnus Dei* en el reverso, flanqueado por el tetramorfos (Zibawi, 1998: 306, fig. 268; Steenbock, 1965: cat. núm. 5, 69-71, abb. 6-7). Sobre las encuadernaciones orfebísticas, v. el corpus de Steenbock, 1965, citado.

tomedievales incorporan mayoritariamente ambas letras.

- i) La presencia de los cuatro ríos del paraíso (Gén 2, 10-14), que actúa como enlace entre la creación primigenia y la nueva creación, inaugurada con la redención y definitivamente implantada con la parusía, y que es, a su vez, figura de los cuatro evangelistas.²⁸

2. LOS PRIMEROS TESTIMONIOS ICONOGRÁFICOS DE CRUCES GEMMATAE

La plástica del denominado *estilo blando*, vigente a mediados del siglo IV, proporciona los primeros testimonios de cruces gemadas en los sarcófagos de Pasión, término con el que se conoce a los sarcófagos con la cruz triunfal y la asimilación de la iconografía imperial (cruz acompañada por victorias o ángeles, cruz laureada). La investigación de Dinkler ha establecido la siguiente secuencia. El primer ejemplo es el sarcófago Lat. 171, datado hacia el 350, que ofrece el crismón coronado por laurel. Le siguen Lat. 106 con cruz latina lisa empuñada por Cristo, datado hacia el 370, y el sarcófago de Probo, hacia el 390-400, primera aparición de la cruz gemada empuñada por Cristo. Hacia el 380-390, el denominado Sarcófago de los Príncipes (Sarigüzel, Estambul), presenta la cruz aclamada por apóstoles y una cruz monogramática situada entre seres alados femeninos —verosímilmente victorias—, con brazos ensanchados (Firatli, 1990: 46-47, núm. 81, lám. 30).²⁹ El significado es ambiguo: no está claro si se trata aún de una sustitución del Crucificado por la cruz o ya de la *exaltatio crucis* (*ýpsosis tou staurou*) por sí misma. Similar iconografía aparece en la base de la columna de Arcadio en Constantinopla, datada hacia el 401-402. El tipo de cruz con brazos ensanchados, acompañado por victorias, es, ya desde este momento, signo de victoria, y anula los restantes componentes del

periodo precedente (águila, palomas, corona de laurel) (Dinkler, 1967: 57-62). A estos ejemplos se puede añadir el sarcófago teodosiano de La Roqueta (Valencia), custodiado en el Museu de València, procedente del sur de Francia, con cruz coronada por crismón laureado, ambos gemados (Schlunk, 1945: 192; Palol, s. a.: 16, fig. 5; Ribera i Lacomba, 2000: 20).

La cuestión del desfase cronológico de más de un siglo entre la aparición iconográfica del signo central de la fe cristiana y el inicio de la producción artística cristiana, que arranca en el primer tercio del III, fue planteada y respondida definitivamente por el mismo Dinkler. En primer lugar, está establecido que la cruz victoriosa aparece en tiempos de Teodosio y no en los de Constantino. En segundo lugar, es seguro que la cruz monogramática de mediados del IV deriva de la asimilación de la cruz al trofeo imperial. Ahora bien, la cruz con brazos ensanchados es hallazgo teodosiano y se expande con intensidad desde su repentina aparición, en todos los materiales. El origen iconográfico parece provenir del arte imperial y no de la reflexión interna de la Iglesia. La elevación de la cruz como signo de victoria solo puede ser oficial cuando previamente ha desaparecido el suplicio de la cruz, lo que acaece solamente a fines del reinado de Constantino, precisándose al menos una generación para borrar el recuerdo del modo de ejecución y tormento asignado a los esclavos: por ello, a mediados del IV aparece el monograma crucífero, mientras que solo a principios del V aparece plenamente la cruz en los signos imperiales. A ello se suma el rechazo del arte clásico por la expresión del sufrimiento como tema principal: solamente se refleja como trasfondo del que destaca el comportamiento heroico. La conversión y adopción imperial de la cruz como signo de victoria posibilita la asunción del tema de la crucifixión como propio del arte con mayúsculas.

El arquetipo iconográfico de la futura cruz gemada nace en la imagen de la cruz inserta en la columna erigida por Teodosio I en el foro de Constantinopla. Se trataba de una cruz dorada y con manzanas redondas en los extremos de los brazos, atribuida a Constantino, y similar a la que había visto en el cielo, a juzgar por la

²⁸ V. las observaciones sobre la iconografía altomedieval de la crucifixión en Raw, 2008: 67-90.

²⁹ V. otras dos piezas similares en el mismo Museo de Estambul, datadas en el siglo V: Firatli, 1990, 47-48, núm. 82-83.

descripción contenida en el texto tardío *Patria Konstantinopóleos*, que ha transmitido una descripción fiable de ella (Dinkler, 1967: 67-70). Esta forma de los extremos ensanchados con manzanas, gotas o lágrimas en las esquinas aparece en las ampollas con aceite bendito procedentes de los santuarios de peregrinación conservadas en Monza y Bobbio, datadas en los siglos VI y VII. Siendo indudable su origen jerosolimitano, es posible que su tipo iconográfico derive entonces del de la cruz del Gólgota, tal y como fue erigida por Teodosio II, hacia el 440. La cruz se encontraba bajo *ciborium*, según la describe el *Itinerario* de Egeria (*Itinerarium*, 37; ed. Agustín Arce, 1980: 292-295) (Heid, 2001: 169-175), y a su vez se trataba de una copia de la de Constantinopla (Cotsonis, 1995: 40).

Existen alusiones en el *Liber pontificalis* a cruces *gemmatae* constantinianas, colgadas sobre las tumbas de san Pedro y de san Pablo. Es dudosa la atribución: ahora bien, si hay *cruces gemmatae* en piedra es porque previamente las ha habido como modelo en joyería (Dinkler, 1967: 74-75, a partir de una sugerencia de Hermann Fillitz).

En Bizancio se atestigua el uso de una cruz procesional penitencial en plata bajo Juan Crisóstomo (398-497), por Sócrates Scholastikos (*Historia eclesiástica*, PG, 67, col. 689) y Sozómeno (*Historia eclesiástica*, VIII, 8). En la coronación imperial de León I (457) ya se empleó una cruz gemada (Constantino VII, *De cerimoniis*, 414-415) (Cotsonis, 1995: 9-10). Hay donaciones particulares de cruces de plata al monasterio de Teodoro de Sykeon, a cargo de Domnizolos en el siglo VI (*Vita S. Theodori*, 103; Cotsonis, 1995: 20). En Constantinopla es segura la existencia de una cruz gemada en el siglo VI, con reliquias, atribuida a Constantino (Teodoro Anagnostes, *Historia eclesiástica*, 13).

Desde mediados del V hasta fines del VII se documentan *cruces gemmatae* debidas a la munificencia episcopal y pontifical: Hilario, Symmaco, Sergio, de Roma; Maximiano de Rávena; Leoncio de Nápoles. Todas son relicarios de la Santa Cruz. La primera cruz gemada no relicario, empero, una cruz colgante de corona sobre el altar, en San Pedro Vaticano, es atribuida por el *Liber pontificalis* a Gregorio III (731-741).

Las puertas de madera de Santa Sabina, Roma, del siglo V muestran una *crux gemmata* sobre edificios junto a la primera aparición de la crucifixión en la misma hoja (Brandenburg, 2005: 177, taf. xxv-6 y xxv-17): el signo de la parusía y el signo de la redención figuran simultáneamente en el mismo monumento, si bien en contextos iconográficos separados.³⁰ No faltan ejemplos en vigas y dinteles de madera tardoantiguos: citaremos el dintel egipcio conservado en el Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst de Berlín, de los siglos VI-VII (Effenberger y Von Severin, 1992: 184, núm. 97)

Paralelamente, desde el siglo VI se dispone de representaciones de cruces gemadas grabadas o esculpidas en piedra. Mencionaremos a modo de ejemplo, sin salir del ámbito hispánico, la cruz de piedra con improntas de mosaico de Son Peretó, Manacor (Schlunk y Hauschild, 1978: taf. 77b). También, las cruces emeritenses representadas sobre tenantes de altar, en especial el tipo 8 de Cruz Villalón, consistente en una gran *crux gemmata* de brazos ensanchados y círculo central, copia de prototipo bizantino. Como variantes rudas del anterior se clasifican los tipos 9 y 10, integrados por cruces lisas de brazos ensanchados y extremidades cóncavas, con o sin sogueado exterior (Cruz Villalón, 1984: 294-298). Sumamos a la relación una cruz de remates lobulados de Játiva con *Agnus Dei* en el medallón central, datada tal vez en el siglo VII (Velasco, 2000: 81), y las conocidas cruces de las claves de los arcos de ingreso al pórtico y al presbiterio de San Juan de Baños, dedicada en el 661, con círculo central perlado y remates en bolas (Schlunk y Hauschild, 1978: taf. 107b). La serie se amplía si se tienen en cuenta las representaciones de cruces, crismones o cruces monogramáticas tardoantiguas incluidas en tableros de cancel y otros elementos de escultura monumental: Madrid, Museo Arqueológico Nacional, de procedencia emeritense (Schlunk y Hauschild, 1978: 69, abb. 50); Toledo, Museo de San Román (Schlunk y Hauschild, 1978: 71, abb. 53); Salamanca, Museo de Salamanca, precedente de Salvatierra de Tormes (Schlunk y Hauschild, 1978: 70, abb. 51, taf. 88); Mérida, Museo Visigodo (Schlunk y Hauschild, 1978: taf. 89). Un rápido pa-

³⁰ Al respecto, y sobre el sentido de estas escenas de la puerta de Santa Sabina, v. Kantorowicz, 1995: 106-161.

norama mediterráneo permite añadir los siguientes casos: tablero de cancel calado de Sant' Apollinare Nuovo, *ca.* el 510 (Bovini, 1958: 112); tablero de cancel procedente de Egipto (¿Bawit?), del siglo VI, conservado en el Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst de Berlín (Effenberger y Von Severin, 1992: 173-174, núm. 87); fragmento de dintel de Tesalónica conservado en el Museo Bizantino de Atenas, del siglo VI (Sklavou Mavroceidi, 1999: 79, núm. 106); fragmento de friso con cruz gemada inserta en roleo de vid, del Musée du Louvre, datado en la segunda mitad del VI (Beckwith, 1963: 22-23, lám. 93). Un caso especial constituyen las cruces gemadas incorporadas en elementos de instalaciones litúrgicas o culturales del siglo V, como la *mensa* en sigma de Saint-Pierre de Vienne (Chatel, 1981: 67-68, núm. III y lám. XXXVII) y la discutida placa circular con crismón insculpido de Santa María de la Hermida, Quiroga (Lugo), en cuyo vaciado central sin duda hubo de colocarse un crismón de metal verosímilmente gemado (Schlunk, 1971: 493-502, láms. 9-12). En tiempos posteriores, plenamente altomedievales, la profusión de cruces gemadas, esculpidas exentas o en relieve, es la característica más relevante de la escultura de la periferia europea, en el ámbito insular, irlandés (Harbison, 1992; 1998) y británico (Fisher, 2001; Henderson y Henderson, 2004; Cramp, 1984; Bayley y Cramp, 1988; Lang, 1991; Tweddle y otros, 1995; Everson y Stocker, 1999), en el ámbito transcaucásico (Schrade, 2004) y en el ibérico occidental-reino de Asturias (García de Castro, 1995).

Se ha conservado (Rávena, Museo Diocesano) la cruz de bronce destinada a ser colocada en el remate de la cubierta de San Vitale en Rávena, consagrada en el 548, calada con huecos para el paso de la luz. Es el antecedente inmediato de las celosías pétreas caladas cruciformes presentes en la escultura arquitectónica altomedieval asturiana: Santa Cristina de Lena, San Martín del Mar (García de Castro, 1995: figs. 192, 193 y 212).

Ahora bien, son los mosaicos absidales los que han proporcionado la guía más segura para establecer la secuencia y tipología de las primeras *cruces gemmatae*.³¹

³¹ Ihm (1960: 76-83) ofrece un catálogo de iconografía absidal paleocristiana con la cruz gemada como motivo central. Distingue dos subtipos: la cruz como signo de la parusía y la cruz como centro de una escena. Pertenecientes al primer grupo, recoge los ejemplos siguientes, datados en el siglo VI: capilla

ábside de San Paolo fuori le Mura, Roma, *ca.* el 383, renovado por Honorio III a principios del XIII (Brandenburg, 2005: 127, fig. 58); ábside de Santa Pudenziana,³² *ca.* el 410, Roma, con cruz de brazos ensanchados cóncavos (Brandenburg, 2005: 139, fig. 66), idéntica a la aparecida en la caja de marfil del British Museum, datada *ca.* el 420-430 (Zibawi, 1998: 306-307, fig. 269); ábside del baptisterio de Neon, *crux gemmata* empuñada por san Juan Bautista, y cruz sobre la etimasía, *ca.* el 420, Rávena (Bovini, 1958: 54, 60); ábside del baptisterio de los Arrianos, cruz sobre la etimasía, *ca.* el 500, Rávena (Bovini, 1958: 84); ábside del oratorio arzobispal de Pedro II, *ca.* el 500, Rávena (Bovini, 1958: 70); ábside de Sant' Apollinare in Classe, 549, Rávena (Bovini, 1958: 152; Dinkler, 1957); ábside de San Vitale, mosaico del obispo Maximiano, 525-548, Rabeau (Bovini, 1958: 138); ábside de San Michele in Africisco, hoy en el Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst de Berlín, datado hacia el 545-546, Rávena (Effenberger y Von Severin, 1992: 128-129, núm. 47); ábside de la capilla de los Santi Primo e Feliciano en Sant' Stefano Rotondo, 642-649, Roma (Brandenburg, 2005: 213, fig. 125).

Se unen a ellos los mosaicos en el intradós de cúpulas con *cruces gemmatae*, sobre fondo estrellado normalmente: resto de cruz gemada con brazos ensanchados en la cúpula de San Jorge de Tesalónica, datada *ca.* el 400 (Tassia, 1995: 42); cúpula del baptisterio de San Giovanni in Fonti, Nápoles, del siglo V (Zibawi, 1998: 279, lám. en color 113); cúpula del mausoleo de Galla Placidia, Rávena, igualmente del siglo V (Zibawi, 1998: 274, lám. en color

de Mar Kyriakos, Arnas; capilla de Mar Gabriel, Kefr Zeh, ambas en el Tur Abdin; consisten en bajorrelieves de tipo jerosolimitano, de brazos ensanchados con bolas o gotas en los extremos, sobre fondo dorado; iglesia de Korkaya, Siria, cruz dorada insculpida en el centro del ábside cubierto por placas de cristal azul; capilla junto a la catedral de Rusafa-Sergiupolis, Siria, cruz griega gemada rodeada por círculo de luces rojas, con rayos salientes; añade las cruces gemadas situadas en las representaciones de concilios ecuménicos de la iglesia de la Natividad de Belén, a tenor de las copias conservadas del siglo XVII (Ciampini, 1693), que, aunque posteriores y ya atribuidas a época iconoclasta del VIII, se remontan a precedentes siropalestinos paleocristianos. El segundo grupo está integrado por el ábside de la *basilica apostolorum* junto a la tumba de san Félix de Nola, datada en torno al 400, con cruz gemada inserta en círculo con doce palomas, adorada por las doce ovejas apostólicas; y el ábside de la contemporánea basilica de Fundi, con la cruz gemada sobre el trono y como trasfondo del *Agnus iudex*, sobre la que descende la corona de la mano del Padre, presidiendo la segregación escatológica de cabras y ovejas.

³² Al respecto, v. Heid, 2001: 176-188.

112); cúpula de Casaranello, datada a fines del siglo v. Podemos añadir a este repertorio los mosaicos del intradós de la arquería septentrional y del *tribelon* del *nárbex* de la iglesia de la Achairopoietos, Tesalónica, datada en el tercer cuarto del siglo v, con la cruz gemada en el centro, flanqueada por guirnaldas que salen de sendas cráteras situadas en los extremos del arco (Kourkoutidou-Nicolaidou y Tourta, 1997: 188-194, figs. 225, 227 y 233). No obstante, no son solamente los mosaicos arquitectónicos los que ofrecen cruces gemadas. Se conocen ejemplos de mosaicos pavimentales funerarios con idéntica temática: el más importante, sin duda, es el mosaico de los mártires procedente de la iglesia de Upenna, conservado en el museo arqueológico de Enfidha (Zibawi, 1998: 231, fig. 193). Junto a él puede señalarse el mosaico de Henchir Ounaïssia, depositado en el museo de Sbeitla (Zibawi, 1998: 262, fig. 228). Ambos ejemplos se datan también en el siglo v. Al mismo periodo se remonta la representación pictórica de cruz gemada hallada en el muro occidental de la cripta funeraria B de la basílica extramuros de Philippi, Macedonia, encerrada en guirnalda circular (Hoddinot, 1963: 104 y lám. 12c). En las décadas centrales del vi se efectuó la decoración pictórica con una cruz gemada bajo concha en el nicho absidal de la capilla situada en el paño sur de la muralla del monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Forsyth y Weitzmann, s. a.: láms. IXa, CXXXIXb y CXCIV). La arquitectura monástica copta ha conservado algunos ejemplos de cruces gemadas pintadas en nichos absidiales. Señalamos el nicho de la capilla del tetramorfos en el monasterio de San Antonio, en el mar Rojo, de imprecisa datación, quizás del siglo vii, como la *déesis* situada sobre este nicho (Gabra, 2002: 79 y lám. 6.5), y la cruz en la semicúpula meridional del santuario del templo del Monasterio Blanco o de San Shenute, en Sohag, atribuida al momento fundacional del monasterio, a mediados del v (Gabra, 2002: 100 y lám. 8.6). En la península itálica destaca la gran cruz gemada del nicho absidal de San Salvatore de Spoleto, sin duda alguna perteneciente al momento fundacional y por ello datada entre los siglos vi y vii (Jäggi, 1998: 134-138 y lám. 81, núm. 125).

La tradición paleocristiana aseguró una larga descendencia a las representaciones de la cruz gemada en la

pintura mural medieval bizantina de ábsides y cúpulas. Ejemplos de ella son el triunfo de la cruz en la iglesia de la Virgen de Timotesubani, Georgia, datada hacia 1205-1215 (Velmans, 1999: 80, lám. en color 20); la cruz en la pared norte y bóveda de la capilla funeraria septentrional de Egri Taş Kilisesi, en la región del Hasan Dağı, Capadocia (Thierry, 1963: 71-72, lám. 36); en la pared sur del brazo meridional de Yilanli Kilise, en la misma región del Hasan Dağı (Thierry, 1963: 107, lám. 53); en el paño central de la bóveda de Kokar Kilise, en la misma región del Hasan Dağı, datada por Restle en el siglo xi (Thierry, 1963: 131-132, lám. 63; Restle, 1967: 1, 166-167; III, 474 y 475, lám. LI1); en el ábside de la capilla 5 de Güülü Dere, Capadocia, datada a principios del x (Restle, 1967: 1, 141; III, 343, lám. xxx); en la bóveda de la capilla de San Esteban del monasterio de los Arcángeles en Cemil, Capadocia, de los siglos ix-x (Restle, 1967: 1, 155-156; III, 409, lám. XLIII); los paños murales con cruces gemadas y el intradós de la bóveda de cañón situada ante el ábside de Santa Sofía de Tesalónica, a fines del viii (Kourkoutidou-Nicolaidou y Tourta, 1997: 201, fig. 243). En el extremo de Occidente destaca sobremanera el caso asturiano de Santullano de Oviedo, construido bajo Alfonso II (791-842). La cruz gemada bajo nicho preside la composición pictórica en los cuatro hastiales interiores de nave y transepto, en directa transposición de la Vera Cruz jerosolimitana (Schlunk y Berenguer, 1991: 31 y 64-67 y láms. 3, 4, 8, 12, 13 y 18-2).

3. LOS PRIMEROS TESTIMONIOS DE CRUCES GEMADAS LLEGADOS A NUESTROS DÍAS. CRUCES TARDOANTIGUAS Y PALEOBIZANTINAS³³

Dejando a un lado la cruz incluida en el ya citado políptico de marfil de Milán (Museo del Duomo), datado en la segunda mitad del siglo v (Steenbock, 1965: 69-71,

³³ La referencia a las cruces de orfebrería citadas en el trabajo, salvo excepción, se hará en lo sucesivo por el número de catálogo en César García de Castro Valdés (dir.): *Signum salvit. Cruces de orfebrería de los siglos v al xii*, cat. de la exp., Oviedo: Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, 2008. En adelante, la cita corresponderá a las siglas *SS* y correspondiente número de catálogo, precedidos del autor de la entrada.

núm. 5, láms. 6-7), la primera cruz de orfebrería conservada en la actualidad es la de la colección Christian Schmidt de Múnich (núm. inv. 155) (Schmidt, *ss*, 1), datada por criterios estilísticos y tipológicos en el siglo v. Inicia la serie de cruces bizantinas de núcleo metálico forrado en plata o estaño, con un bien establecido programa iconográfico, y letras apocalípticas pendientes. En la centuria siguiente aparecen dos cruces muy similares en su concepción, que se apartan tanto del modelo descrito como de la usual cruz gemada tal y como se conoce por las representaciones iconográficas. Se trata de cruces metálicas lisas, latinas de brazos ensanchados, con una muy leve dotación iconográfica y con el anverso ocupado por la inscripción dedicatoria. Son la cruz de Kyriakos, conservada en el Walters Museum of Arts, Baltimore (Parpulov, *ss*, 4), y datada a mediados del siglo vi, y la coetánea cruz de Moisés, custodiada en el monasterio de Santa Catalina del Sinaí (Grossmann, *ss*, 3), cuya inscripción del anverso recoge el texto de la entrega de la Ley a Moisés, acompañada por escenas alusivas a las teofanías mosaicas en los extremos de ambos brazos laterales (Weitzmann y Ševčenko, 1963). El tipo gozó de una muy amplia descendencia en el ámbito bizantino, con numerosas cruces de bronce o plata que remiten a este tipo, de contorno bien griego, bien latino, con sencillo programa iconográfico o sin él, en casos dotadas de *pendilia* y con ocasional inscripción dedicatoria o deprecatoria. Ejemplos tardoantiguos de ella son la cruz siropalestina de la colección Dumbarton Oaks (Cotsonis, 1994: 90-95), la cruz del Royal Ontario Museum de Toronto (Cotsonis, 1994: 96-99), la cruz de la colección Tanenbaum, Toronto (Cotsonis, 1994: 88-89), y la cruz procesional de plata de la colección Christian Schmidt, Múnich (Schmidt, en Wamser, 2004: núm. 161, 124-125).

Paralelamente, el emperador Justino II y su esposa donaron a algún templo de la ciudad de Roma, la cruz homónima, conservada en el tesoro del Capitolio de San Pietro in Vaticano (Jülich, *ss*, 2; Elbern, 1964; Belting-Ihm, 1965). Es la más antigua cruz gemada conservada y su análisis ha podido establecer que la inicial disposición de las gemas, en la medida en que ha podido ser reconstruida, reproduce el sistema cromático que se

reconoce en las coetáneas representaciones musivarias ravenaicas: alternancia de gemas en tonos verde/azul/blanco (Jülich, 1986-1987: 141-143). Su tipo estableció el modelo para las cruces altomedievales conservadas: tipo griego de brazos trapeziales, medallón central, anverso gemado, con distribución de las piedras guiada por consideraciones numerológicas simbólicas (en torno al 48), reverso con programa iconográfico. Igualmente, las dimensiones estandarizadas de época posterior tienen en este ejemplar su arranque: en torno a los 40-45 centímetros, más o menos, lo que hace pensar en una común norma para la modulación de este tipo artístico realizada sobre 1,5 pies.

La península ibérica ha proporcionado una nutrida serie de cruces gemadas construidas en lámina de oro, de menores dimensiones, destinada a ser colgadas de coronas votivas, a su vez pendientes de los arcos triunfales o de las bóvedas de las capillas absidiales o santuarios. Pertenecen a los tesoros de Guarrazar (Toledo), repartido entre el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el Palacio Real de Madrid y el Musée National du Moyen Âge, Thermes et Hotel de Cluny de París (Balmaseda, Bardiès-Fronty y Perea, *ss*, 6; Perea, 2001), y Torredonjimeno (Jaén), conservado en el Museu d'Arqueologia de Catalunya, el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba y el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Casanovas, Balmaseda y Moreno, *ss*, 5; Casanovas, 2003/Perea 2009), y se datan en las décadas centrales del siglo vii. La reconstrucción del sistema de colores de Guarrazar arroja dos variantes: blanco/azul y blanco/azul/verde, en engaste rectangular (Jülich, 1986-1987: 143-146). En el caso de Torredonjimeno, la mayoría de las gemas, en pasta vítrea, se atienen a combinaciones blanco/azul/verde/rojo (Casanovas, 2003: 117-156).

Por las mismas fechas hacen su aparición las primeras cruces gemadas conservadas en ámbito lombardo: la cruz funeraria de Gisulfo, del Museo Archeologico Nazionale de Cividale del Friuli, sobre lámina de oro —la más rica de las cruces repujadas del ámbito tardoantiguo alpino (Hübener, 1975)— y con incrustaciones de granates, siguiendo la tradición de la orfebrería «bárbara» (Ahumada, *ss*, 7), y la cruz de Agilulfo, conservada en el tesoro del Duomo de Monza

(Di Corato, *ss*, 9), latina. En esta última el sistema cromático responde al patrón verde/azul/blanco ravenaico (Jülich, 1986-1987: 146-148).

Un problema cronológico presenta la desaparecida cruz bizantina del tesoro de la catedral de Tournai (Dumoulin, Pycke y De Cuyper, *ss*, 8): de factura muy cuidada, constituida como una caja relicario y de una llamativa riqueza en pedrería, ha sido atribuida tradicionalmente al siglo VII. No obstante, las estrechas similitudes que presenta con las dos cruces procedentes de Martvili (Georgia), conservadas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Tiflis, de finales del siglo IX o del X (Aminaraschvili, *ss*, 22; Khuskibadse, *ss*, 23), han provocado dudas sobre esta ubicación tardoantigua, habiéndose postulado para ella esta data mediobizantina (De Cuyper, 1987: 61-66).

4. LAS CRUCES DE LA PRIMERA EDAD MEDIA OCCIDENTAL. EL IMPERIO CAROLINGIO Y SU ENTORNO

En su fundamental investigación, Jülich elaboró una estadística de las menciones documentales, representaciones y objetos conservados de cruces gemadas (Jülich, 1986-1987: 119), sobre los datos contenidos en los repertorios de Anatole Frolov (1961) y Joseph Braun (1932; 1941). Se desprende del examen de la curva plurisecular la aparición de puntos de ascenso en el siglo V, el VIII y desde el 950 al 1100; el descenso en los siglos VII y IX; se alcanza el apogeo de las *cruces gemmatae* en menciones y objetos entre el 900-1100; por último, desde el 1100, descienden tanto menciones como objetos. Partiendo de esta constatación, que ulteriores datos pueden matizar pero no desfigurar en su tendencia, expondremos sintéticamente el repertorio altomedieval. Una consideración previa debe tener en cuenta que la conservación de estas piezas ha padecido dos acontecimientos catastróficos: la confiscación de las joyas eclesiásticas en Gran Bretaña a consecuencia de la aplicación de la reforma protestante en el XVI, tanto bajo Enrique VIII e Isabel I de Inglaterra como bajo Jacobo VI en Escocia, y la nacionalización de los bienes del clero en

Francia bajo la Revolución a fines del XVIII. Ambos procesos aniquilaron los tesoros medievales en Gran Bretaña³⁴ y los redujeron sustancialmente en Francia y Bélgica. A ello, sin duda, hay que añadir la depredación de los tesoros irlandeses bajo la ocupación británica de la isla a mediados del XVII, bajo el régimen de Cromwell, época igualmente dañina para los tesoros eclesiásticos británicos sobrevivientes al expolio del siglo anterior. El ámbito del Imperio germánico, pese a repartirse entre católicos y reformados, ha conservado sin embargo buena parte de su legado medieval, lo que explica el predominio cuantitativo de las piezas alemanas en el conjunto europeo. La Europa eslava occidental (Polonia, Chequia, Eslovaquia, Eslovenia, Croacia) y oriental (Bielorrusia, Rusia), Hungría y los países bálticos no han conservado piezas anteriores al gótico, circunstancia que sin duda ha tenido que ver tanto con su más tardía cristianización, a partir de los siglos X u XI en los eslavos y húngaros o ya del XIV entre los bálticos, como con el demoledor impacto de la Revolución soviética a partir de 1917 y la segunda guerra mundial. El ámbito eslavo meridional (Serbia, Bosnia-Herzegovina, Macedonia, Bulgaria, Rumanía), de dominante cultural bizantina, ha sufrido los efectos de la ocupación plurisecular otomana y la posterior sumisión a la esfera soviética. No se conocen por ello piezas de procedencia búlgara.

Procedentes de la Irlanda altomedieval se han conservado dos cruces orfebrísticas, de dimensiones muy diferentes, pero de similar técnica: la Cruz de Antrim, custodiada en el Hunt Museum, Limerick (Harbison, *ss*, 14), datada *ca.* el 800, y la Cruz de Tully Lough, depositada en el National Museum of Ireland (Kelly, *ss*, 10), de Dublín, con una datación en torno a los siglos VIII-IX. Son dos supervivientes de una producción que cabe suponer más nutrida, habida cuenta de la importancia que adquiere en la época la escultura de cruces de piedra. Completa el panorama insular altomedieval otra soberbia pieza, la enorme Cruz de Rupertus, procedente de Bischofshofen, y conservada en el Diözesan-

³⁴ Un panorama de la riqueza en cruces de las fundaciones británicas altomedievales puede hallarse en Raw, 2008: 40-42 y 63.

museum de Salzburgo (Gratz, *ss*, 11). Datada en la segunda mitad del VIII, anicónica, es objeto de discusión aún no cerrada su proveniencia, insular o continental, inclinándose mayoritariamente los últimos estudiosos por admitir factura continental con fuerte influjo insular.

Contemporáneamente, la Italia septentrional produjo otra serie de obras maestras, antes y después de su incorporación al Imperio carolingio. Inicia el grupo la gran Cruz de Santa Maria in Valle, en el Museo Archeologico Nazionale de Cividale (Ahumada, *ss*, 12), datada entre el 750 y el 800, con un programa iconográfico que anticipa los plenomedievales. Alcanza la cima con la monumental Cruz de Desiderio, custodiada en los Musei Civici —Museo de Santa Giulia— de Brescia (Morandini y Stradiotti, *ss*, 13), que, pese a su tradicional asociación con el duque lombardo que le da nombre, viene a datarse en tiempos ya carolingios, en torno al 800. Constituye un verdadero museo de gemas talladas antiguas y altomedievales. La reconstrucción del sistema de colores original no es posible por la abundancia de reposiciones de las piedras. No obstante, en lo original conservado se reconoce la dominante azul carolingia (Jülich, 1986-1987: 153-157). Cierra el conjunto la denominada Cruz de Berengario, del tesoro de la catedral de Monza (Di Corato, *ss*, 19). Pese a su tradicional asociación con este monarca, a caballo entre los siglos IX y X, Jülich ha propuesto una más probable data ottoniana, con óculos de penetración de la luz en el rectángulo central de cada brazo. No se trataría, por tanto, de una cruz pectoral tardocarolingia, sino de una cruz colgante ottoniana, modificada después para acoger un relicario, aplicándose entonces los cierres de charnela. La disposición cromática sigue la simetría azul/verde/rojo/blanco (Jülich, 1986-1987: 148-150). Al margen de estas producciones aparece la curiosa cruz sobre anillo, completamente esmaltada, del Victoria and Albert Museum de Londres (Turner, *ss*, 20), a la que se atribuye procedencia noritaliana y una data en el siglo IX. Constituye un singular monumento con una indudable simbología cósmica, la cruz sobre círculo (Elbern, 1998: 99-137).

A uno de los pontífices responsables del renacimiento constantiniano romano en los decenios iniciales

del siglo noveno, Pascual I (817-824), se atribuyen dos interesantes piezas. En primer lugar, la cruz homónima, conservada en el Museo Sacro Vaticano, esmaltada con las escenas de la infancia de Jesús (Cornini, *ss*, 16). En segundo lugar, la caja de la perdida cruz gemada vaticana, labrada en plata, parcialmente dorada. Incluye las escenas de la vida de Jesús en la cubierta y el ciclo de apariciones del Resucitado en los laterales, un programa iconográfico de gran definición eclesiológica y petrina (Cornini, *ss*, 17). La perdida cruz consistía en una cruz griega de brazos ensanchados, con ordenación simétrica y sistemática de las piedras, cuatro en los brazos, tres en cada extremo, y medallón central no sobresaliente.

Cierran la periferia europea las dos soberbias cruces de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo: la Cruz de los Ángeles, de contorno griego y destacadísima labor de filigrana en el reverso, anicónica, donada por Alfonso II en el 808 (García de Castro, *ss*, 15; Schlunk, 2008), cuya ordenación cromática se atiene al patrón azul/verde/violeta, con entalles simétricos; y la Cruz de la Victoria, ofrecida por Alfonso III y su esposa Scemena en el 908 (García de Castro, *ss*, 24; Schlunk, 2008), gran cruz con rica dotación de pedrería y esmaltes de los *tria genera animantium*, de cuyo orden cromático original apenas nada puede decirse, dadas las sustanciales alteraciones que ha padecido su pedrería (Jülich, 1986-1987: 151-153). Se une a ellas la desaparecida —en 1906— cruz donada por el mismo Alfonso III en el 874 a la catedral de Santiago de Compostela, copia fiel de la Cruz de los Ángeles (Singular, *ss*, 21; Schlunk, 2008). El tipo de la Cruz de los Ángeles arraigó en las formaciones políticas que sucedieron al reino de Asturias. Del siglo X conservamos dos cruces de latón, directas imitaciones suyas: la Cruz de Santiago de Peñalba, donada por Ramiro II en el 940 al monasterio homónimo, guardada en el Museo de León (Grau, *ss*, 25); y la Cruz de Santiago de Fuentes de Peñacorada, hoy en el Museo Diocesano de León, que se data *ca.* el 960, copia de la anterior (Gómez, *ss*, 26). Aún avanzado el siglo XI se construyeron cruces similares. Prueba de ello es la cruz del abad Brandila (1061-1067), ofrecida al monasterio de San Julián de Samos (Lugo), desaparecida hacia 1860, y cuya réplica fue confeccionada en el 2005 (Casal, *ss*, 52).

Paradójicamente, del núcleo del imperio solamente hemos conservado una pieza de interés comparable a las anteriores: la conocida como Cruz de las Ardenas, custodiada tras su adquisición en el siglo XIX en el Germanisches Nationalmuseum de Núremberg (Schürer, *ss*, 18). Se data en el segundo tercio del IX y está muy alterada en su abundante y abigarrado equipamiento de pedrería, lo que limita las posibilidades de reconstrucción del orden originario, quizás consistente en un juego azul/rojo/verde (Jülich, 1986-1987: 157-159). Gráficamente conserva gran interés la imagen de la cruz gemada de Saint-Denis de París, atribuida a la munificencia de Carlos el Calvo, representada en el óleo sobre la misa de san Eloy (Londres, National Gallery) (Elbern, 1988: 76-77 y lám. 43).

5. EL APOGEO DEL IMPERIO GERMÁNICO: CRUCES OTONIANAS Y SALIAS

La coronación imperial de Otón I en el 962, nacimiento del Sacro Imperio romano-germánico, significó en el campo de la producción orfebrística el inicio de un esplendor inaudito hasta la fecha. Los soberanos de las dinastías otoniana y sálica, su entorno cortesano y sus familiares contribuyeron a la subvención de talleres de producción orfebrística destinada a la dotación de los correspondientes templos y monasterios a los que se vinculaban por voluntad o cargo cada uno de los promotores. La continuidad en los encargos y la alta exigencia de calidad determinaron el logro de elevadas cotas de perfección técnica y fidelidad tipológica sostenida a lo largo de dos siglos. El eminente sentido de legitimación política conferido a estas piezas explica el cuidado puesto en su conservación y mantenimiento, lo que redundaba en la insólita abundancia de estas piezas en las regiones nucleares de las dinastías imperiales, Renania y Sajonia.

Inicia la serie de donaciones regias la destacada Cruz de Lotario, del tesoro de la catedral de Aquisgrán (Minkenber, *ss*, 29), datada *ca.* el 980-1000 y elaborada en ámbito renano, de muy discutida atribución, entre los partidarios de asignarla a la munificencia de Lo-

tario III y los de la de Otón III. Tras proceder a una rigurosa reconstrucción de los avatares por los que pasó la cruz, Jülich (1986-1987: 160-168, 201-202), el orden cromático de la cruz originaria ofrece un sistema azul/verde/rojo y blanco, con zafiros en los remates de los brazos, y una simetría en las filas que recuerda mucho la Cruz de Otón y Matilde de Essen. Sigue la Cruz de Enrique II de la catedral de Basilea, conservada en los Staatliche Museen de Berlín (Lambacher, *ss*, 48). Tiene su origen en una pieza donada por Enrique II y Cunigunda, *ca.* el 1020, profundamente rehecha entre el XIV y el XVI, afectando a toda la distribución de las piedras, y revestimiento parcial del anverso, así como todo el reverso (Jülich, 1986-1987: 170-172). El apogeo de los signos imperiales se alcanza con la cruz potenziada de Conrado II, custodiada con el resto de las *Reichskleinodien* en la Weltliche Schatzkammer del Kunsthistorisches Museum de Viena (Kirchweger, *ss*, 39). Datada *ca.* el 1024, su sistema cromático se ordena en función de zafiros/amatistas y perlas, habiendo sido parcialmente restaurado y alterado en la Edad Moderna (Jülich, 1986-1987: 172-174).

Los miembros de la aristocracia imperial se sumaron a la iniciativa de donar cruces gemadas a las colegiadas y monasterios con los que mantuvieron especial vinculación. Destaca sobremanera el conjunto de la catedral de Essen, ejemplo de mantenimiento de la fidelidad más conservadora a lo largo de más de cincuenta años de producción orfebrística. El modelo es la primera de ellas, la Cruz de Otto de Suabia y Matilde, datada entre el 973 y el 982 (Beuckers y Falk, *ss*, 28), que incorpora por vez primera un crucifijo a una cruz gemada, dotada igualmente de esmaltes figurativos, creando un tipo de fecunda descendencia. La serie cromática es reconstruible pese a las restauraciones e intervenciones del XIX y principios del XX: azul/verde/azul/rojo, verde/azul/verde/rojo. Le sigue la cruz esmaltada de altar, datada *ca.* el 1000-1020 (Beuckers y Falk, *ss*, 32), cuya serie está compuesta por la alternancia de piedras y placas esmaltadas en los bordes, apreciándose una fuerte restauración en la primera mitad del XX. Continúa la cruz donada por la abadesa Teófanu, datada *ca.* el 1040-1045 (Beuckers y Falk, *ss*, 43); y remata la cruz de la abadesa

Matilde, datada entre el 1051 y el 1054 (Beuckers y Falk, *ss*, 49), con un orden de colores similar al de la cruz esmaltada de la primera mitad del XI. Tipológicamente, se trata en los cuatro casos de cruces latinas con brazos ensanchados de remate trapecial precedido de toros transversales, apuntando la aparición de las posteriores cruces potenziadas.

Contemporánea y de similar intención es la cruz votiva de la reina Gisela, custodiada en el Museo de la Residenz, Múnich, y realizada hacia el 1006 (Heym, *ss*, 38). La serie cromática ofrece predominio del verde.

No faltan, sin embargo, cruces gemadas en el más tradicional sentido, carentes de crucifijo. Destacan las dos cruces ofrecidas por la condesa Gertrudis de Braunschweig a la colegiata de San Blas, hoy en el Cleveland Museum of Art (Mikolic, *ss*, 40 y 41), en memoria de su esposo Liudolfo y suya propia, que constituyen el germen del tesoro de los Güelfos. Datadas en torno al 1040, se trata de cruces griegas de brazos rectos, con un diseño semejante a la cruz de Berengario. Menor alcance posee la pequeña cruz otoniana inserta en el gran tríptico mosano de la Santa Cruz de Lieja, formada por simples alineaciones perpendiculares de piedras. Se data en torno al año 1000 (George, *ss*, 36).

A partir de mediados del XI proliferan las donaciones episcopales. Citaremos la cruz del obispo Herimann, del Erzbischöfliches Kunstmuseum de Colonia, datada entre el 1025 y el 1050 (Surmann, *ss*, 46), primera aparición de la cruz potenziada, de tan gran fortuna en los tiempos sucesivos. Ofrece la particularidad de incorporar una cabeza de lapislázuli del siglo I (Livia, esposa de Augusto) como cabeza del Cristo crucificado, como destacado ejemplo de *Kaiserbild im Kreuz*. También las cruces del obispo Hezilo, en San Miguel de Hildesheim, datada *ca.* el 1060-1080 (Peters, *ss*, 56), del obispo Erpho, en Sankt Mauritz de Múnster, datada *ca.* el 1090 (Kempkens, *ss*, 58), las dos cruces capitulares de las catedrales de Osnabrück, elaborada en la primera mitad del XI (Schnackenburg, *ss*, 47), y de Múnster, de la segunda mitad de la misma centuria (Karrenbrock, *ss*, 61), la Cruz de Sankt Nicomedes de Borghorst-Steinfurt, conservada en el Dommuseum de Múnster, obra realizada *ca.* el 1050 (Lehtreck, *ss*, 45),

y la denominada Cruz de los Salios, de la parroquia de Sankt Severin (Colonia), atribuida a la segunda mitad del siglo XI (Eeuw, *ss*, 54). Podemos cerrar la serie con la Cruz de San Dionisio de Enger, hoy en el Kunstgewerbemuseum de Berlín, datada *ca.* el 1100, y atribuida tradicionalmente al entorno de Roger de Helmarshausen, aun cuando hoy en día se rechaza esta posibilidad (Lambacher, *ss*, 65).

A la misma data se asigna la denominada Cruz de la Coronación del Reino de Hungría, hoy en el Diözesammuseum de Salzburg (Gratz, *ss*, 64). De doble brazo y origen incierto, se discute su factura oriental u occidental, así como la identificación de esta pieza con la cruz del juramento de los reyes húngaros, pues existen otros candidatos a ostentar este privilegio, como la Cruz de Esztergom, del siglo XIII (Kovács, 1974).

La dirección artística del imperio desde fines del X y a lo largo de todo el siglo XI irradió fuera de sus fronteras. Ello es especialmente patente en el tardío arte anglosajón, lo que además resulta coherente con las relaciones dinásticas y la política matrimonial. Palmarios ejemplos de esta influencia son los dos crucifijos gemados con Cristo de marfil datados en torno al año 1000, el de Sint Servatius de Maastricht (Koldewej, 1985; Koldewej, *ss*, 34) y el del Victoria and Albert Museum, Londres (Seavers, *ss*, 35), incorporando este último partes de factura germánica. Por el contrario, la contemporánea Cruz de Draamal, perteneciente al tesoro de la catedral de Bruselas (Van Yperseule, *ss*, 37), y de la que solamente conservamos el reverso, es obra manifiestamente sajona, de singular importancia por la inscripción que recoge un fragmento del poema anglosajón *The Dream of the Rood*.

El crucifijo gemado hace su aparición a fines del X, como hemos visto. El fenómeno es relativamente tardío si se compara con las datas de los primeros crucifijos monumentales carolingios (Enghausen, *ca.* 900), cuyo acabado original mostraba aún un Cristo vivo, en sintonía con la eboraria contemporánea (Rohrmann y Steiner, 2005: 191-194), pero es claramente contemporáneo de los otonianos: Crucifijo del Obispo Gero, de la catedral de Colonia, *ca.* el 970; Crucifijo de Schaftlach, datado entre el 970 y el 1000 (Rohrmann, 2005: 192-

197); Crucifijo de Ringelheim, encargado por Bernward de Hildesheim *ca.* el 1000 (Kahsnitz, 1993: II, 496-500, núm. VII-31), así como de las dos estatuas orfebrísticas monumentales de Sainte-Foy de Conques, *ca.* el 940, y la denominada Madonna de Essen, *ca.* el 980. La aplicación a la orfebrería de este tipo de estatuaria monumental produjo los crucifijos lombardos denominados de Santa Raingarda, en San Michele Maggiore de Pavía, atribuidos a fines del siglo X (Posla, *ss.*, 31; Zastrow y De Meis, 1975: 33-35 y láms. XXVII-XXXI), y del obispo Ariberto, en el Duomo de Milán, datado hacia el 1040 (Bandera, *ss.*, 42).³⁵ Común a todas estas representaciones es la mayoritaria presencia de un Cristo con ojos cerrados, frente al Cristo con ojos abiertos predominante en la iconografía carolingia del IX.

6. LAS CRUCES DEL PERIODO MEDIO BIZANTINO

Pese a ser la cruz anicónica el motivo por excelencia del Bizancio iconoclasta (717-843), aunque en este campo no se experimentase ruptura frente a lo inmediatamente anterior (Grabar, 1984: 136-142, 160-170, 172-177), paradójicamente no hemos conservado cruces que daten de este periodo, por lo que no poseemos piezas que ayuden a enlazar las escasas cruces tardoantiguas conservadas con las mediobizantinas, especialmente abundantes a partir del siglo X. Las diferencias en tamaño y factura no pueden enmascarar la similitud y fidelidad tipológica de estas producciones, que atestiguan la uniformidad derivada del prestigio de los talleres constantinopolitanos estimulados por la munificencia constitutiva del denominado Renacimiento macedonio.

Previas a esta expansión son las dos cruces ya citadas de Martvili, conservadas en el Museo Nacional de Bellas Artes de Tiflis, que se datan habitualmente *ca.*

el 900 (Amiranachvili, *ss.*, 22; Khuskibadze, *ss.*, 23). Corresponden a un concepto de cruz gemada que apenas mostrará vigor en el Imperio oriental, dominado por cruces lisas iconográficas. La serie puede apreciarse en la mera enumeración de las cruces llegadas a nuestros días de ámbito griego o minorasiático, salvando todas las imprecisiones que la obtención de las piezas en el mercado de antigüedades ha impuesto definitivamente a la tarea de localizar fehacientemente su procedencia. Abre la relación la gran Cruz de Nicéforo Fokas de la Gran Laura de San Atanasio del Monte Athos, datada *ca.* el 960 (Liakos, *ss.*, 27; Grabar, 1969). Siguen la cruz de plata de Adrianópolis, del Museo Benakí (Atenas), atribuida *ca.* el 990 (Drandaki, *ss.*, 30; Bouras, 1979); la cruz de bronce del Museo Kanellopoulos de Atenas, datada en el siglo X (Bouras, *ss.*, 33); las cruces de San Basilio y Santa Anastasia del Ashmolean Museum (Oxford), genéricamente datadas entre los siglos X y XII (Mundell-Mango, *ss.*, 74 y 75); la cruz de plata del Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra, datada en el siglo XI (Martiniani-Reber, *ss.*, 62), así como las cruces del Cleveland Museum of Art (Mikolic, *ss.*, 44), del Musée National du Moyen Âge-Hôtel y Thermes de Cluny, de París (Cotsonis, 1995: 34-35, figs. 14 *a* y *b*; Caillet, 1988), y del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (Ratcliff, *ss.*, 63). Ejemplo soberbio para cerrar la serie es la Cruz de Mazchwarischi, Svanetia Superior (Georgia), de origen constantinopolitano y datada en el XII (Schrade, *ss.*, 76). Todas ellas responden fielmente al tipo establecido de brazos ensanchados y gotas en los remates, con medallones iconográficos de intercesores, déesis y representaciones del Pantocrátor y la Theotokos. Copias de estas cruces en bronce o latón, con apliques circulares o cruciformes de metal a modo de imitaciones metálicas de gemas, datadas en el periodo bizantino medio —genéricamente entre los siglos X y XII—, se han conservado en buen número. Ejemplares significativos de ellas son dos cruces de la colección Christian Schmidt, de Múnich (Schmidt, *ss.*, 71 y 72); otras dos cruces de la misma colección, en bronce y plata con núcleo de hierro (Steiner, *Kreuz und Kruzifix*, 2005, núm. II.13.4) y en bronce repujado con apliques cristalinos (ibídem, núm. II.13.8), y otra conservada en

³⁵ Aun cuando desaparecidos, hubo crucifijos monumentales orfebrísticos semejantes en la Inglaterra anglosajona tardía: Bury Saint Edmunds, donación del abad Leofstan (1044-1065); Peterborough, donación del obispo Leofric (1052-1066); Durham, donación de Tostig y su esposa Judith (antes del año 1066) (Raw, 2008: 41). La ubicación de todas estas piezas, tanto en el ámbito continental como en el insular, coincide con los abundantemente documentados altares de la Santa Cruz, situados en el centro de la nave central, ante el altar mayor, crucero o transepto.

una colección particular moscovita (Schmidt, *ss*, 73), a las que se añaden las varias custodiadas en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra (Lazovič y otros, 1977), la cruz de bronce del Museum für Vor-und Frühgeschichte de Múnich (Zahlhaas, *Kreuz und Kruzifix*, 2005, núm. 11.16), o las de la colección de Dumbarton Oaks, Washington (Cotsonis, 1994: 106-107, 108-109).

Al tipo de cruz de brazo doble, igualmente extendido y aplicado también a estaurotecas insertas en dípticos, trípticos o polípticos, responden la cruz estauroteca conservada en la parroquial de Sant Esteve de Bagà (Ureña y Carrera, *ss*, 53), Barcelona, datada en el siglo XI; la Gran Cruz de San Salvador y Santa Eufrosinia de Polatsk, realizada en 1161, desaparecida en 1941 y cuya réplica ha sido fielmente reproducida en 1997 (Aleksiév, *ss*, 81; Aleksiév, 1998); la cruz conservada en Namur, en el tesoro de Oignies, a caballo entre fines del XII y principios del XIII (*Ornamenta ecclesiae*, 1985: III, núm. H-34, 17); y la cruz estauroteca procedente de Maastricht, custodiada en el tesoro del Capitulo di San Pietro, Vaticano.

Ejemplo aislado hasta la fecha es la cruz estauroteca de la abadía italiana de San Silvestro de Nonantola, datada en el siglo XI (Caselgrandi, *ss*, 50), con diseño de cruz latina y medallones esmaltados.

La península itálica, a caballo entre la orfebrería centroeuropea y la bizantina, produjo un notable y heterogéneo conjunto de cruces orfebrísticas plenomedievales, que responden a muy diferentes tendencias estilísticas y técnicas. Al siglo XI se asignan la pequeña cruz áurea de la abadía de Cava dei Tirreni (Lipinsky, *ss*, 59), toda ella labrada en filigrana; la denominada Cruz del Guiscardo, con esmaltes de gran calidad, del Museo Diocesano de Salerno (D'Elia y Garzillo, *ss*, 57); la desaparecida Cruz de San Clemente de Velletri (Fillitz, *ss*, 55), esmaltada y con notables coincidencias estilísticas y técnicas con piezas del tesoro de los Güelfos; la conocida como Cruz del Pantocrátor, de la catedral de Gaeta (Galasso, 1969: 44 y lám. 13), de contorno griego y esmaltada; y la destacada Cruz del Campo o de la Oriflamma, del tesoro del Duomo Vecchio de Brescia (Panazza, *ss*, 60). Tras el vacío correspondiente a buena parte del siglo XII, a fines de este se data la

gran Estauroteca de San Leoncio, griega en su contorno y con abundante dotación de esmaltes, del tesoro de la catedral de Nápoles (Leone de Castris, *ss*, 79). Por último, al filo del año 1200 o ligeramente posterior se sitúa la cruz relicario de la catedral de Cosenza, ricamente esmaltada (Grabar, 1953: 188-190).

7. LA EXPANSIÓN ROMÁNICA EN OCCIDENTE: 1100-1250

En todos los ámbitos políticos del Occidente plenomedieval se elaboraron cruces o crucifijos gemados. En el imperio, la continuidad con el pasado otoniano y salio es patente. Destacan la Cruz de Sankt Moduald, del Schnütgen Museum de Colonia, datada entre 1120 y 1130 (Peter, *ss*, 67); la cruz capitular de la catedral de Fritzlar, tradicionalmente atribuida a Enrique II, *ca.* el 1020, pero probablemente realizada a mediados del siglo XII (Neuhoff, *ss*, 48); la gran cruz denominada de Adelheid, procedente de la abadía de Sankt Blasien im Schwarzwald (Alemania), y trasladada a la de Sankt Paul im Lavanttal (Austria), a consecuencias de la exclaustación napoleónica, datada en su factura final hacia 1180, pese a que se sostiene la utilización de una parte anterior (Fillitz, *ss*, 86; Fillitz y Pippal, 1987: 392-399); el conjunto de San Miguel de Hildesheim, integrado por la conocida como Cruz de Bernward, datada *ca.* 1130-1140 (Brandt, *ss*, 78), la denominada Pequeña Cruz de Bernward, obra en torno a 1170-1180 (Brandt, *ss*, 85), y la Cruz de Enrique el León, 1180-1190 (Brandt, *ss*, 89), a lo que se suma la Cruz de Sankt Godehard de Hildesheim, datada en 1193 (Brandt, *ss*, 90). Cierra la serie la Santa Cruz de la abadía de Santa María de Engelberg, elaborada entre 1197 y 1223 (Engelberger, *ss*, 91). En el mismo ámbito del imperio pero dotado de una singularidad innegable, están las piezas conservadas del núcleo mosano, todas emparentadas en técnica, estilo y empleo de placas esmaltadas, y uniformes también en su ubicación cronológica en el último tercio del XII: la cruz parroquial de Kemexhe, del Museo Grand Curtius de Lieja (Lemeunier, *ss*, 83), la cruz de la abadía cisterciense de Solières del Musée d'Art Religieux et d'Art Mosan de Lieja (Lemeunier,

ss, 84), y la cruz esmaltada de los Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruselas (Balace, ss, 82).

En el Reino de Francia han sobrevivido dos importantes piezas tardías de fines del XII. Destaca en primer lugar la cruz de la abadía de Valasse, conservada en el Musée des Antiquités de Rouen. Está compuesta por una pequeña cruz, probablemente de fines del XI, que fue insertada en una mayor compuesta hacia 1181, a su vez profundamente reformada en el XV, momento en el que la gran cruz fue recortada ligeramente en el brazo izquierdo (Hellal, ss, 87). La otra corresponde a la cruz de doble travesaño de La Roche-Foulque, custodiada en los Musées de Angers (Lesseur, ss, 77). Mención aparte merecen las cruces esmaltadas lemosinas, elaboradas especialmente en el último cuarto del XII y con abundante pervivencia a lo largo de la siguiente centuria. Ejemplo destacado de ellas son la pieza conservada en el Museo Poldi-Pozzoli (Milán), datada ca. 1175-1200 (Museo Poldi-Pozzoli, ss, 88), con paralelos en otras cruces contemporáneas conservadas, o, ya en el siglo XIII, la cruz procesional de Bartholomäberg, custodiada en el Diözesanmuseum de Feldkirch (Fillitz y Pippal, 1987: 335-339, núm. 89), la también custodiada en el Museo Poldi Pezzoli (Zastrow y De Meis, 1975: 60-61 y lám. LX-LXI) y la del Museo Civico de Lodi (Zastrow y De Meis, 1975: 54-56 y lám. LXVII).

En Irlanda se ha conservado un sobresaliente ejemplar de orfebrería románica, la Cruz de Cong, del National Museum of Ireland (Dublín), datada ca. 1123 por la identificación plausible con la entrada correspondiente en los *Annales* de Tigernach (Ó Flóinn, ss, 70).

Emparentadas temáticamente con las cruces orfebrísticas, pero elaboradas en marfil, han llegado a nosotros tres grandes obras maestras: el crucifijo donado por Fernando I y Sancha a la colegiata de San Isidoro de León, elaborado antes del 1063 y conservado en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid (Franco, ss, 51), testimonio de la recepción de modelos otonianos en Hispania, y que hay que relacionar inmediatamente con el Crucifijo de Carrizo de la Ribera, del Museo de León (Grau Lobo, 2007: 130-133); la cruz de marfil procedente muy probablemente de la abadía de Bury Saint Edmunds, y expuesto en el Metropolitan Museum of

Art de Nueva York, datada a mediados del XII (Parker, ss, 68; Parker y Little, 1994), y la cruz de Gunhild, del Nationalmuseet de Copenhague, realizado ca. 1160 por encargo de la princesa que le da nombre como donación a la catedral de Ribbe (Andersen, ss, 80; Langberg, 1982).

En el siglo XII se fabricó en el área nuclear del imperio un tipo de cruz gemada inserta en círculo de metal calado y ricamente labrado, entre las que se reseñan las tres cruces del taller de Hildesheim, de la primera mitad del siglo (*Kreuz und Kruzifix*, 2005: 226-226, núm. IV-6-1), muy semejantes a la Cruz de Bernward, o la cruz de procedencia inglesa conservada en la abadía de Kremsmünster, datada a fines de la misma centuria (Fillitz y Pippal, 1987: 159-163). Se trata de imitaciones orfebrísticas de los *flabella* de la liturgia oriental, adoptando la misma iconografía cristológica de estos.

Por último, cabe una somera mención a los numerosos crucifijos orfebrísticos con pedrería complementaria en los extremos de los brazos. Cabe citar por su riqueza la Cruz de Nicodemo, de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo, adscrita al primer tercio del XII (Paniagua, ss, 66); la cruz procesional de San Salvador de Fuentes (Asturias), hoy en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, de finales del mismo siglo, y los ya citados crucifijos con gemas lombardos del siglo XII de San Lorenzo de Chiavenna, Santa Croce de Piuro, San Michele de Rovenna o el Museo Diocesano de Scaria (Zastrow y De Meis, 1975: 40-45 y láms. XLII, XLIII, XLVI y XLVII).

8. VALORACIÓN DE CONJUNTO

El tipo de la Antigüedad Tardía consiste en cruces anicónicas, salvo el ocasional medallón cristóforo central, con brazos ensanchados, trapeziales o rematados en trapezio. La ordenación de las piedras es simétrica en formas y colores, insertándose las perlas en el borde o como elemento de separación. En tiempos del Imperio carolingio, durante los siglos VIII y IX, dominan las cruces latinas con ordenación triple y lineal de las piedras, y se constituye esta jerárquicamente al realzar la

línea central, como acaece ejemplarmente en las cruces de Desiderio (Brescia), de las Ardenas (Núremberg), de Berengario (Monza) y de la Victoria (Oviedo), con continuidad en los siglos posteriores, aun cuando ya no con carácter normativo (Jülich, 1986-1987: 199). Desde el siglo XI se generaliza la ordenación de la pedrería en partes yuxtapuestas independientes, con mesetas o placas realizadas y concebidas separadamente del conjunto. Algún antecedente ya aparece a principios del X, como la Cruz de Berengario. La frontera entre las cruces concebidas formal y materialmente como productos unitarios y aquellas formadas por aglutinación de elementos independientemente concebidos, se sitúa, por tanto, en el siglo XI. Se puede admitir, en conclusión, que la *crux gemmata* como tal es un producto de la Antigüedad Tardía que se prolonga hasta el fin del Imperio carolingio. Coincide este periodo con la mayor fidelidad formal al tipo de cruz bizantina, de brazos trapeziales y medallón central, en retroceso desde la generación de los tipos occidentales mixtos, a partir del siglo X, y claramente olvidados con la aparición de las cruces potenzadas y los relicarios, sobre todo de santos, desde el XI. El mismo cambio se aprecia en la función: de las cruces mayoritariamente iconológicas alusivas a la parusía y presentes por ello junto al altar, sobre el altar o en la procesión, se pasa a la cruz relicario o cruz expositor, donde el valor simbólico queda relegado en beneficio de la función cultual. Efectivamente, la cruz procesional con astil (atestiguada litúrgicamente desde el siglo VIII) y la cruz con brazo vertical alargado, destinada a la bendición con la cruz (atestiguada desde el siglo VI), anteceden tipológica y funcionalmente a los restantes tipos. Desde el IX aparece la cruz con espiga inferior, destinada a la colocación cercana a la mesa del altar. Más tarde, a partir del XI se incluyen ensanchamientos de la base, o inserción de globos, para permitir la prensión o la colocación en bolso de cuero colgante de los hombros. La data coincide con las definitivas conversiones *ad orientem* del altar y colocación de cruces sobre él:³⁶ hay cruces portantes, cruces procesionales,

³⁶ La presencia del crucifijo en el altar desde el XI tiene que ver con las polémicas sobre la presencia real en la eucaristía en época carolingia (Niehr, 2000: 1495-1496), y se anuncia ya la representación de la crucifixión en Occi-

y cruces de altar, fijas en un pie, al menos durante la ceremonia, muy abundantes desde la segunda mitad del XII. La estabilidad de la cruz permanente sobre la mesa se alcanza en el XIII. Iconográficamente, no obstante, son equivalentes (Di Berardo, 1993: 547-548). En Siria, sin embargo, la cruz sobre el altar se atestigua ya en el VI (Leclercq, 1913: 3079-3080). Y se apunta la existencia de cruces procesionales en el himno de Venancio Fortunato, «Vexilla regis prodeunt / fulget crucis mysterium» (Leclercq, 1913: 3102), aun cuando no poseamos testimonios materiales tan antiguos.

La cruz gemada nace, por tanto, como cruz abstracta en torno al 400 y pervive como tipo a lo largo del periodo altomedieval. Desde fines del siglo X se produce otra evolución, paralela a la anteriormente descrita: avanza el crucifijo³⁷ gemado, cuya dotación lapidaria es recuerdo del signo parusíaco, pero ya en retroceso frente al sentido primigenio del signo salvador, directa alusión al sacrificio de la Cruz. La tercera tendencia evolutiva, desde la cruz contenedor de la reliquia de la Cruz a la cruz concebida como simple relicario de santos varios, provoca la completa desarticulación del complejo iconológico de las cruces gemadas en sentido estricto. Nuevos pasos en el mismo proceso disgregador son tanto la aparición de la cruz potenzada en la primera mitad del siglo XI, como el nuevo tipo de cruz gemada,

dente desde fines del VIII en el contexto de la misma polémica (Niehr, 2000: 1503-1504). En Oriente, el triunfo del Cristo muerto con ojos cerrados es logro de la victoria iconódula, que acentúa la naturaleza humana de Cristo, a la vez que se abandona el *colobium* sustituido por el paño de pureza. Igualmente es producto posticonoclasta el calvario trimembre, integrado por Cristo, María y Juan (Mrass, 2000: 1505). Raw (2008: 47-48) defiende, sin embargo, una introducción posterior de la cruz sobre el altar en la Inglaterra medieval, no anterior a principios del XIII, manteniendo la presencia de la cruz junto al altar o colgada de una viga decorada.

³⁷ La imposición del crucifijo alcanza el triunfo en Oriente en el canon XI del Concilio Quinisexto *in Trullo* (Constantinopla, 692). Tras el paréntesis iconoclasta, la definitiva reposición a partir del 843 resultó ininterrumpida. En Occidente, las primeras crucifixiones se remontan a mediados del VII: frescos del cementerio de San Valentín (Roma), de tipo sirio; mosaico del oratorio del papa Juan VII en San Pedro Vaticano (705-707); frescos de Santa María Antiqua (siglo VIII), San Clemente de Roma (León IV, 847-855); frescos en Santos Juan y Pablo en el Celloio, siglo X, todos ellos de tipo sirio, con *colobium*. Se apunta como causa probable de esta introducción el influjo de los monjes orientales exiliados a Roma con la iconoclastia, lo que explica también que la entrada del tema venga acompañado de un cambio iconográfico respecto al tipo de crucifixión aparecido *ca.* 430 en las puertas de Santa Sabina. Cristo desnudo aparece desde mediados del siglo IX (Leclercq, 1913: 3080-3090).

dotada con una reliquia cristológica en el crucero situada bajo un gran cristal de roca transparente, surgido a mediados del mismo siglo XI; ejemplos señeros son la de Sankt Nikomedes de Borghorst-Steinfurt y la de Theophanu en Essen. Descendencia en el XII de las primeras son los crucifijos potenziados con cristales de roca en los extremos de los brazos. Citaremos los ejemplos del Dommuseum de Regensburg, de Zwiefalten de Ogy y de la Skulpturengalerie de Berlín. Se aprecian paralelos en la orfebrería del norte de Italia del siglo XII: las cruces procesionales de San Lorenzo de Chiavenna, de la Santa Croce de Piuro, de San Michele de Rovenna, del Museo Diocesano de Scaria (Zastrow y De Meis, 1975: 40-45, láms XLII, XLIII, XLVI, XLVII).

Se advierte un desarrollo paralelo en la evolución de las encuadernaciones suntuarias (Steenbock, 1965): cruces abstractas configuran el motivo central del evangelionario de Teodelinda (Duomo de Monza), de principios del VII (ibídem, núm. 12, láms. 18-19); el actual reverso o primera cubierta del evangelionario de Lindau (John Pierpont Morgan Library, Nueva York), datado hacia el 800 (ibídem, núm. 21, lám. 34); la cubierta de evangelionario tardocarolingio del Victoria and Albert Museum de Londres (ibídem, núm. 27, lám. 41), y la cubierta del evangelionario de Helmarshausen, ca. el 1100, del tesoro de la catedral de Tréveris (ibídem, núm. 79, lám. 107). Los dos últimos ejemplos citados incorporan el tetramorfos o representaciones de los evangelistas, en la línea de las primeras apariciones pictóricas de estos objetos,³⁸ vinculándose además con obras tardo-carolingias con motivos cruciformes gemados, como el *Codex aureus* de Sankt Emmeram de Ratisbona (ibídem, núm. 20, lám. 32), obra datada hacia el 870, o el actual anverso o segunda cubierta del evangelionario de Lindau, coetáneo y con crucifijo gemado (ibídem, núm. 21, lám. 33). La tradición continúa en el siglo X, según ejemplifican obras como el evangelionario de San Gozelino (catedral de Nancy), obra de fines de la centuria (ibídem, núm. 29, láms. 44-45), y la denominada *Pax* de San Lorenzo de Chiavenna, en torno al año 1000 (ibídem, núm. 58, lám. 81). A su vez, las cruces

gemadas con gran cristal de roca en su centro, sobre reliquia, constituyen la estructura fundamental de cubiertas como la del evangelionario de Mondsee (Walters Art Museum, Baltimore) a caballo entre los siglos XI y XII (ibídem, núm. 87, lám. 119), y las de los evangelios de San Bernulfo (Erzbischöfliches Museum, Utrecht) y San Ansfrido (Erzbischöfliches Museum, Utrecht), muy semejantes en su disposición y datados en el XI (ibídem, núm. 88, lám. 122; núm. 89, lám. 123), que responden conceptualmente al tipo de cruz gemada con gran cristal central surgido a mediados del XI.

La coincidencia cronológica de las tres tendencias disgregadoras del primigenio concepto formal y semántico de la cruz gemada obliga a buscar causas del cambio en circunstancias históricas contemporáneas, como las reformas monásticas de la segunda mitad del X, tanto en el Rin como en el ámbito anglosajón, de influencia renana, y que enlazan, tanto institucionalmente como en sus propósitos, con los concilios de Aquisgrán promovidos por Luis el Piadoso y Benito de Aniano en el 816 y el 817,³⁹ o la adopción de los tipos iconográficos bizantinos en el imperio a través de la regencia de Teófanu, regente a la muerte de su esposo Otón II hasta la subida al trono de su hijo Otón III.

La cruz de doble travesaño, tipo oriental conocido en Occidente desde fines del X, por importación de piezas, se realiza en Occidente desde fines del XII: destacan la cruz del abad Hugo, del Musée du Louvre; la cruz relicario de la catedral de Lieja; la Cruz de Walter

³⁹ Al respecto sobre diversos aspectos de estas reformas monásticas: R. Kottje, H. Maurer (dirs.): *Monastische Reformen im 9. und 10. Jahrhundert. Vorträge und Forschungen XXXVIII*, ed. por el Konstanzer Arbeitskreis für Mittelalterliche Geschichte, Sigmaringen, Jan Thorbecke, 1989. Raw (2008: 60-66) anota la relación de las imágenes de la crucifixión con la devoción a los sufrimientos de la Pasión y muerte y sus consecuencias escatológicas. En pp. 107-108 señala el hincapié realizado por la iconografía tardoanglosajona en reproducir la realidad física de la muerte de Cristo, como premisa de su resurrección. De hecho, las crucifixiones incluyen mayoritariamente el acompañamiento de la Virgen y san Juan, aun cuando se represente a Cristo con los ojos cerrados, es decir, muerto, y por ello en un momento posterior a la recíproca *commendatio* de ambos acompañantes (ibídem, 96). No obstante, no se aprecia evolución cronológica entre las representaciones que acogen el Cristo muerto, es decir, con herida en el costado, con los ojos abiertos y las del Cristo muerto con ojos cerrados (ibídem, 92). Es preciso reconocer, en todo caso, que ambas representaciones corresponden a Cristo muerto, tal y como demostró Grillmaier en 1956, realidad que parece desconocer Raw, al afirmar que la iconografía con herida en el costado, causada tras la muerte física de Jesús, indica el deseo de hacer hincapié en la muerte de Cristo (p. 128).

³⁸ Véase nota 18.

Frober, Milán (Zastrow y De Meis, 1975: 65-66, lám. LXXIV-LXXV), y la Cruz de La Roche-Foulque, de los Musées d'Angers (Lesseur, *ss*, 77). En ellas y sus descendientes prima la concepción de relicario y la iconología del árbol de la vida sobre el signo parusíaco. No obstante, todavía en los siglos XIII y XIV se realizan algunas cruces gemadas al modo tradicional, con remates trilobados o tetralobulados, anunciados ya en la Cruz de Engelberg (Eggenberger, *ss*, 91): la cruz relicario de la Vera Cruz de la catedral de Astorga (*ss*, apéndice, *c*), de brazos trilobados; la cruz relicario del Bayerisches Nationalmuseum de Múnich (inv. núm. 57/1), del segundo cuarto del XIII (*Kreuz und Kruzifix*, 2005: 231-232, núm. IV-10); la Cruz de Blanchefosse, de doble travesaño y remates trilobados (Taralon, 1966: 28-29); la cruz relicario de Clairmarais, Saint-Omer, gemada de doble travesaño y brazos rematados en lis doble, derivada de la obra de Hugo de Oignies, en la primera mitad del XIII (Taralon, 1966: 272, lám. 116); la denominada Cruz del Paráclito, Amiens, con crucifijo grabado y pedrería, y remates tetralobulados, de principios del XIII (Taralon, 1966: 270, lám. p. 105); la reconstrucción de la Cruz dei Zaccaria en el Duomo de Génova, fines del XIII (Cotsonis, 1994: 30-31, láms. 12 *a* y *b*); la Estauroteca de Sankt Matthias de Tréveris, de doble travesaño, del primer tercio del XIII (*Ornamenta ecclesiae*, 1985: III, núm. H-31, 113-115); la cruz relicario de Sankt Johann Baptist, Aachen-Burtscheid, datada hacia 1230, igualmente de doble travesaño y remates trilobulados (ibídem: III, núm. H-41, 125-128); la cruz de la abadía cisterciense de Zwettl (Fillitz y Pippal, 1987: 276-280), datada hacia 1230; la cruz del zar Georgios Terterij del Monte Athos, del siglo XIV, y la gran cruz de las cofradías del tesoro de la catedral de Gerona, también del XIV.

La frontera del primer tercio del XIII es real, tanto estilística como tipológicamente, y se anuncia ya en siglo XII, con el predominio del crucifijo, aunque aún con cruz gemada. Un tipo derivado son las cruces góticas elaboradas enteramente en cristal de roca, de origen veneciano, como la Cruz de Santa Maria di Chiaravalle, Milán (Caselli, 2002); de Jenashi, Georgia, en el Museo de Mestia (Caselli, 2002: 71, fig. 40); la del monasterio

de Agiou Pavlou, del Monte Athos (Caselli, 2002: 71, fig. 41); la de San Nicolás en el Museo San Matteo de Pisa (Caselli, 2002: 78, fig. 48); la del maestro de Atri (Caselli, 2002: 78, fig. 49); la de Asís (Caselli, 2002: 90, figs. 56-57), y la del Bayerisches Nationalmuseum (inv. MA 2433), del siglo XIV (*Kreuz und Kruzifix*, 2005: 251-252, núm. IV-27).

Una visión a vuelapluma destaca el conservadurismo tipológico de Bizancio frente a la evolución y variedad de Occidente. Hasta el siglo XIII, Bizancio permanece fiel al tipo morfológico generado en la Antigüedad Tardía, variando exclusivamente el repertorio iconográfico asociado (santos esencialmente). En el Bizancio posticonoclasta, sin embargo, no aparece la cruz gemada al modo occidental, puramente abstracta y derivada en su materialidad de la tradición orfebrística bárbara, salvo los ejemplos georgianos de Martvili. Tampoco aparece el reemplazo de gemas antiguas. Sí aparecen cruces gemadas, pero cargadas de repertorio iconográfico, esmaltado o en discos metálicos, repujados o nielados, como acontece en la Cruz de la Gran Laura de San Atanasio del Monte Athos.

La iconografía de las cruces bizantinas consiste fundamentalmente en medallones con arcángeles —Gabriel y Miguel— con carácter apotropaico o intercesor, santos guerreros —Jorge y Teodoro— o sanadores —Cosme y Damián, Hermolao y Pantalimón—, grandes padres de la Iglesia griega —Basilio, Juan Crisóstomo, Gregorio de Nazianzo— y santos locales, todos ellos con intención intercesora. Los medallones centrales sitúan, en anverso y reverso, el Pantocrátor y la Theotokos.

Mayoritariamente, sin embargo, las cruces bizantinas son anicónicas: predomina el signo sobre el acontecimiento, por ello es rara la crucifixión, lo que se interpreta como resultado de la polémica sobre el culto a las imágenes en los siglos VIII y IX (Cotsonis: 1995: 44). Ahora bien, está claro que predomina el carácter intercesor y apotropaico, de refuerzo de la *virtus* salvífica (santos, arcángeles, déesis) sobre el carácter alusivo abstracto del Occidente altomedieval, manifestado en la acumulación de pedrería. Por ello, frente a lo sostenido por Cotsonis, es patente que el

carácter de signo es aún mayor en las cruces occidentales hasta avanzado el siglo x que en las bizantinas, sobre todo una vez que se canoniza el tipo en el periodo macedonio-bizantino medio. La superación de la crisis iconoclasta desde el 843 impuso el valor de la crucifixión, y por tanto del crucifijo frente al solo signo de la cruz. En ello aportaron una esencial contribución los escritos de Teodoro de Stoudion y de Nicéforo en su polémica antiiconoclasta. Se aprecia una evolución en el equipamiento de las cruces bizantinas con la cesura a mediados del ix: antes de la resolución de la crisis iconoclasta, el contenido icónico es escaso y se acentúa el valor de la inscripción intercesora. Tras el triunfo de la ortodoxia iconódula, las imágenes de intercesores, esencialmente la déesis y la Virgen orante o entronizada, cobran apogeo. La Virgen, sobre todo, es vehículo de la Encarnación (Raw, 2008: 102-106), y las reliquias mariológicas se introducen en las cruces. A ello se suma una extendida exégesis patrística desde el siglo v (Cirilo de Alejandría, Pseudo-Epifanio) que asocia las varas de Moisés y de Aarón, prefiguraciones respectivamente de la cruz de Cristo y de la Virgen floreciente a María, utilizando la misma palabra (*rávdos*), recogiendo así la contraposición muerte de Adán/árbol de la ciencia del bien y del mal del paraíso/Eva, figuras

de la muerte, con la muerte de Cristo/árbol de la cruz/María, vencedoras de la muerte y portadoras de la vida (Cotsonis, 1995: 48).

Por último, cabe un breve apunte sobre el sentido de los colores de las piedras: no es unívoco, pues depende de autores, tiempos y contextos. En general, el rojo alude a la Encarnación, al poder imperial y a la Pasión; el azul se refiere al cielo; el verde a la esperanza escatológica y la fe. La perla o piedra blanca alude a Cristo (en solitario) o a la Iglesia (en conjunto). El cristal de roca, a la Encarnación (Jülich, 1986-1987: 124-125, 130). Del mismo modo, la presencia de camafeos tallados está ya en sí misma cargada de contenido religioso, independientemente del sentido primigenio de la gema. Es su presencia en el sistema decorativo de pedrería el que le da sentido y no su significado individual (Friess, 1980; Meier, 1977). El número y la disposición de las piedras se ajustan notablemente en torno a la serie 4, 12, 24, 48, toda ella bien conocida en el simbolismo numerológico cristiano (Sauer, 1964; Jülich, 1986-1987: 200): es rasgo que se mantiene desde el inicio al final. No así los sistemas de colores, que, como es sabido, se atienen a la serie azul/verde/blanco hasta el final del Imperio carolingio, creciendo a partir de este momento la presencia del rojo, con el trasfondo teológico que ello implica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEKSEIÉV, L. V. (1998): «Put skboz veka», en L. V. Alekseiév, T. I. Makaroba, N. P. Kuzmich: *Krest-krasota cherkvi*, Minsk: Chetirje Chervierti, 17-44.
- ALFÖLDI, A. (1970): *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BAYLEY, R. N.; R. CRAMP (1988): *Corpus of Anglo-saxon Stone Sculpture, II. Cumberland, Westmorland and Lancashire North-of-the-Sands*, Oxford: British Academy.
- BECKWITH, J. (1963): *Coptic Sculpture 300-1300*, Londres: Alec Tiranti.
- BELTING-IHM, C. (1965): «Das Justinuskreuz in der Schatzkammer der Peterskirche zu Rom», *Jahrbuch der Römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, 12, 142-166.
- BOURAS, L. (1979): *The Cross of Adrianople*, Atenas: Benaki Museum.
- BOVINI, G. (1958): *Die Kirchen von Ravenna*, Múnich: Wilhelm Goldmann.
- BRANDENBURG, H. (2005): *Die frühchristlichen Kirchen in Rom*, Regensburg: Schnell und Steiner.
- CAILLET, J.-P. (1988): «La croix byzantine de Cluny», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 3, 208-217.
- CASANOVAS I ROMEU, A. (dir.) (2003): *Torredonjimeno. Tesor, monarquia i litúrgia*, cat. de la exp. (Museu d'Arqueologia de Catalunya, Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Museo Arqueológico Nacional, Museo de Jaén), Barcelona/Madrid/Córdoba.
- CASARTELLI NOVELLI, S. (1994): «Croce. Tipologia della Croce nei Documenti Artistici», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. v, 536-545.
- CASELLI, L. (2002): *La Croce di Chiaravalle e le Croci Veneziane in Cristallo de Rocca*, Padua: Il Prato.
- CAVALCANTI, E. (1994): «Croce. Tipologia della Croce nella Letteratura Patristica», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. v, 529-535.
- CHATEL, E. (1981): *Recueil general des monuments sculptés en France pendant le haut Moyen Âge (VIIe-Xe siècles)*, II: *Isère, Savoie, Haute Savoie*, París: Bibliothèque Nationale.
- COTSONIS, J. A. (1995): *Byzantine Figural Processional Crosses*, Washington D. C.: Dumbarton Oaks.
- CRAMP, R. (1984): *Corpus of Anglo-saxon Stone Sculpture, I. County Durham and Northumberland*, Oxford: British Academy.
- CRUZ VILLALÓN, M. (1984): *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz Diputación Provincial.
- DANIÉLOU, J. (1993): *Los símbolos cristianos primitivos*, Bilbao: Mensajero.
- DAXELMÜLLER, C. (2000): «Kreuz, Kruzifix. C. Liturgie. Kreuzfeste», col. 1492; «Kreuz, Kruzifix. D. Volksfrömmigkeit und Volksglaube», cols. 1492-1494; en *Lexikon des Mittelalters*, vol. v.
- DE CUYPER, F. (1987): «Description du reliquiaire et examen scientifique par des méthodes on-destructives», en *La croix byzantine du trésor de la cathédrale de Tournai. Tornacvm I*, Tournai, 25-66.
- DELLA VALLE, M. (1994): «Croce. Area Bizantina», en *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. v, 550-557.
- DEÉR, J. (1955): «Das Kaiserbild im Kreuz. Ein Beitrag zur politischen Theologie des früheren Mittelalters», *Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte*, 13, 48-110.
- DI BERARDO, M. (1994): «Croce. Uso Ornamentale e Liturgico della Croce», *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. v, 545-550.
- WAMSER, L. (dir.) (2004): *Die Welt von Byzanz. Europas östliches Erbe*, cat. de la exp. (Museum für Vor-und Frühgeschichte, Múnich, 2004), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- DINKLER, E. (1962): *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, Köln-Opladen: Westdeutscher.
- (1967): *Signum crucis. Aufsätze zum Neuen Testament und zur Christlichen Archäologie*, Tubinga: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- EFFENBERGER, A.; H. G. VON SEVERIN (1992): *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin*, Maguncia: Philipp von Zabern.
- ELBERN, V. H. (1964): «Das Justinuskreuz im Schatz von St. Peter zu Rom», *Jahrbuch der Berliner Museen*, NF 6, 24-38.
- (1965): «Liturgisches Gerät in edlen Materialien zur Zeit Karls des Grossen», en W. Braunfels, H. Schnitzler (dirs.): *Karl der Grosse, Lebenswerk und Nachleben III. Karolingische Kunst*, Düsseldorf: Schwann, 115-167.
- (1989): *Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (1998): *Fructus operis. Kunstgeschichtliche Aufsätze aus fünf Jahrhunderten*, ed. Piotr Skbiszewski, Regensburg: Schnell und Steiner.
- (2003): *Fructus operis II. Beiträge zur liturgischen Kunst des frühen Mittelalters*, ed. Johann Michael Fritz, Regensburg: Schnell und Steiner.
- (2008): *Fructus operis III. Ausgewählte kunsthistorische Schriften aus den Jahren 1961-2007*, ed. Michael Brandt, Regensburg: Schnell und Steiner.
- ENGEMANN, J. (2000): «Kreuz, Kruzifix. F. Ikonographie. I. Frühchristentum», cols. 1494-1495; «Kreuzigung Christi. I. Frühchristentum», cols. 1502-1503; en *Lexikon des Mittelalters*, vol. v.
- EVERSON, P.; D. STOCKER (1999): *Corpus of Anglo-saxon Stone Sculpture, v. Lincolnshire*, Oxford: British Academy.
- FILLITZ, H.; M. PIPPAL (1987): *Schatzkunst. Die Goldschmiede- und Elfenbeinarbeiten aus österreichischen Schatzkammern des Hochmittelalters*, Viena: Kunsthistorisches Museum.
- FIRATLI, N. (1990): *La sculpture byzantine figurée au Musée Archéologique d'Istanbul*, París: Maisonneuve.
- FISHER, I. (2001): *Early Medieval Sculpture in the West Highlands and Islands*, Edimburgo: Royal Commission for Art, History and Monuments of Scotland/Society of Antiquaries of Scotland.
- FORSYTH, G. H.; K. WEITZMANN (s. a.): *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Church and Fortress of Justinian. Plates*, Ann Arbor: Michigan University.
- FRIESS, G. (1980): *Edelsteine im Mittelalter*, Hildesheim.
- FROLOW, A. (1961): *La relique de la Vraie croix. Recherches sur le développement d'un culte*, París: Institut d'Études Byzantines.
- GABRA, G. (2002): *Coptic Monasteries. Egypt's Monastic Art and Architecture*, El Cairo/Nueva York: American University in Cairo.
- GALASSO, E. (1969): *Oreficeria Medioevale in Campania*, Roma: Museo del Sannio.
- GARCÍA DE CASTRO VALDÉS, C. (1995): *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*, Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- GRABAR, A. (1953): *La peinture byzantine*, Ginebra: Skira.
- (1969): «La précieuse croix de la Lavre Saint-Athanase au Mont Athos», *Cahiers Archéologiques*, XIX, 99-125.
- (1984): *L'iconoclasme byzantin. Dossier iconographique*, 2.ª ed., París: Seuil.
- GRAU LOBO, L. (2007): *Guía del Museo de León*, León: Junta de Castilla y León.
- GRILLMAIER, A. (1956): *Der Logos am Kreuz. Zur christologischen Symbolik der älteren Kreuzigungsdarstellungen*, Múnich: Max Hueber

- HARBISON, P. (1992): *The High Crosses of Ireland. An Iconographical and Photographic Survey*, Maguncia: Philipp von Zabern.
- (1998): *Die Kunst des Mittelalters in Irland*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- HEID, S. (2001): *Kreuz-Jerusalem-Kosmos. Aspekte frühchristlicher Stauologie*, en *Jahrbuch für Antike und Christentum, Ergänzungsband 31*, Münster: Aschendorff.
- HENDERSON, G.; I. HENDERSON (2004): *The Art of the Picts. Sculpture and Metalwork in Early Medieval Scotland*, Londres: Thames and Hudson.
- HODDINOT, R. F. (1963): *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, Londres: MacMillan.
- HOFFMANN, K. (1966): «Die Entstehung des Kaiserbildes im Kreuz. *Historia Augusta* und *labarum*», en *Akten des VII. Internationalen Kongresses für Christlichen Archäologie*, 559-564.
- HÜBENER, W. (dir.) (1975): *Die Goldblattkreuze des frühen Mittelalters*, Buhl/Baden: Konkordia A. G.
- HURTADO, Larry W. (2008): *Señor Jesucristo. La devoción a Jesús en el cristianismo primitivo*, Salamanca: Sígueme (ed. or. *Lord Jesucrist. The Devotion to Jesus in Earliest Christianity*, Michigan: Eerdmans, 2003).
- IHM, C. (1960): *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden: Franz Steiner.
- JÄGGI, C. (1998): *San Salvatore in Spoleto. Studien zur spätantiken und frühmittelalterlichen Architektur Italiens*, Wiesbaden: Ludwig Reichert.
- JÜLICH, T. (1984-1985): «Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhunderte», *Aachener Kunstblätter*, 54-55, 99-258.
- KANTOROWICZ, E. H. (1995): «L'Avvento del Sovrano», en M. Ghilardi: *La Sovranità dell'Artista. Mito e Immagine tra Medioevo e Rinascimento*, Venecia, 105-161 (ed. or. «The King's Advent and the Enigmatic Panels in the Doors of Santa Sabina», *The Art Bulletin*, xxvi, núm. 194, 207-231).
- KAHSNITZ, R. (1993): «Ringelheimer Kruzifix», en M. Brandt, A. Eggebrecht (dirs.): *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der Ottonen*, Hildesheim/Maguncia: Bernward/Philipp von Zabern, vol. II, 496-500.
- KOLDEWEIJ, A. M. (1985): *Der gude Sente Servas. De Servatiuslegende en de Servatiana: een onderzoek naar de beeldvorming rond een heilige in de middeleeuwen*, (*De Geschiedenis van de Kerkschat van het Sint-Servaaskapittel te Maastricht 1; Maaslandse Monografieën [groot formaat]*, 5), Assen/Maastricht, 173-194.
- KÖPF, U. (2000): «Kreuz, Kruzifix. B. Theologie und Spiritualität», en *Lexikon des Mittelalters*, vol. v, cols. 1490-1492.
- KOURKOUTIDOU-NICOLAIDOU, E.; A. TOURTA (1997): *Wandering in Byzantine Thessaloniki*, Tesalónica: Karon.
- KOVÁCS, E. (1974): *Romanische Goldschmiedekunst in Ungarn*, Budapest.
- Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild* (2005), cat. de la exp. (Diözesanmuseum für Christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, 2005; dirs.: Sebastian Anneser, Friedrich Dahr, Norbert Jocher, Norbert Knoop, Peter B. Steiner), Lindenbeg im Allgäu.
- LANG, J. (1991): *Corpus of Anglo-saxon Stone Sculpture, III. York and Eastern Yorkshire*, Oxford: British Academy.
- LANGBERG, H. (1982): *Gunbildkorset. Gunhild's Cross and Medieval Court Art in Denmark. Selskabet til udgivelse af danske Mindesmaerker*, Copenhagen: G. E. C. Gads.
- LASKO, P. (1999): *Arte sacro 800-1200*, Madrid: Cátedra.
- LAZOVIČ, M., y otros (1977): «Objets byzantins de la collection du Musée d'Art et d'Histoire», *Genava*, 25, 5-62.
- LECLERCQ, H. (1913): «Croix et crucifix», cols. 3045-3131; «Croix (invention et exaltation de la vraie)», cols. 3131-3139; «Croix (signe de la)», cols. 3139-3144; en el *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*.
- LEGNER, A. (dir.) (1985): *Ornamenta ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Joseph-Haubrich-Kunsthalle*, Colonia: Schnütgen Museum.
- (1995): *Reliquien in Kunst und Kult zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- MEIER, C. (1977): *Gemma Spiritalis*, München.
- MRASS, M. (2006): «Kreuzigung Christi. III. Byzanz», en *Lexikon des Mittelalters*, vol. v, cols. 1504-1505.
- NIEHR, K. (2000): «Kreuz, Kruzifix. F. Ikonographie. II. Abendland», cols. 1495-1496; «Kreuzigung Christi. II. Abendland», cols. 1503-1504; en *Lexikon des Mittelalters*, vol. v.
- PALOL, P. de (s. a.): *Arte paleocristiana en España*, Barcelona: Polígrafa.
- PARKER, E. C.; C. T. LITTLE (1994): *The Cloisters Cross. Its Art and Meaning*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art, distribuido por Harry N. Abrams.
- PEREA, A. (dir.) (2001): *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid: CSIC/Universidad de Castilla-La Mancha/MAN/Diputación de Toledo.
- PEREA, A. (dir.) (2009): *El tesoro de Torrejimenó*.
- PETERSON, E. (1945): «La Croce e la Pregoiera verso l'Oriente», *Ephemerides Liturgicae*, LIX, 61 y ss.
- RAHNER, H. (2003): *Mitos griegos en interpretación cristiana*, Barcelona: Herder.
- RAW, B. C. (2008): *Anglo-saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, 2.ª ed., Cambridge: Cambridge University.
- RESTLE, M. (1967): *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen: Aurel Bongers.
- (2000): «Kreuz, Kruzifix. A. Allgemein», cols. 1489-1490; «Kreuz, Kruzifix. F. Ikonographie III. Byzanz», cols. 1496-1497; en *Lexikon des Mittelalters*, vol. v.
- RIBERA I LACOMBA, A. (2000): «Valentia, siglos IV y V. El final de una ciudad romana», en A. Ribera i Lacomba (dir.): *Los orígenes del cristianismo en Valencia y su entorno*, Valencia: Ajuntament de València, 19-32.
- ROHRMANN, H. (2005): «Kruzifix aus Schaftlach», en *Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild*, cat. de la exp. (Diözesanmuseum für Christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, 2005; dirs.: Sebastian Anneser, Friedrich Dahr, Norbert Jocher, Norbert Knoop, Peter B. Steiner), Lindenbeg im Allgäu, 192-197.
- y P. B. STEINER (2005): «Kruzifix aus Enghausen», en *Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild*, cat. de la exp. (Diözesanmuseum für Christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, 2005; dirs.: Sebastian Anneser, Friedrich Dahr, Norbert Jocher, Norbert Knoop, Peter B. Steiner), Lindenbeg im Allgäu, 191-192.
- RUIZ BUENO, D. (ed. y trad.) (1954): *Padres apologistas griegos (siglo II)*, Madrid: Editorial Católica.
- SAUER, J. (1964): *Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters*, 2.ª ed., Münster: Mehrer und Hobbeling.
- SCHLUNK, H. (1945): «Relaciones entre la península ibérica y Bizancio durante la época visigoda», *Archivo Español de Arqueología*, 177-205.

- (1971): «Die frühchristlichen Denkmäler aus dem Nordwesten der Iberischen Halbinsel», *Legio VII Gemina*, León: Diputación Provincial, 475-509.
- y M. BERENQUER (1991): *La pintura mural asturiana de los siglos IX y X*, 2.^a ed., Oviedo: Principado de Asturias.
- y T. HAUSCHILD (1978): *Hispania antiqua. Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit*, Maguncia: Philipp von Zabern.
- y V. H. ELBERN (2008): *Estudios sobre la orfebrería del reino de Asturias*, Oviedo: KRK/Principado de Asturias.
- SCHRADE, B. (2004): «Ad crucem. Zum jerusalemers Ursprung der georgischen Vortarkreuzen anhand früher Beispiele aus Svanetien», en *The Twenty Centuries of Christianity in Georgia*, Tblissi: Logos, 308-327.
- SKLAVOU MAVROEIDI, M. (1999): *Glypta tou Byzantinou Mouseiou Athenon*, Atenas: Ekdotisou Tameiou Archaialogikon Poron kai Apallotrioseon.
- STEENBOCK, F. (1965): *Der kirchliche Prachteinabnd im frühen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlín: Deutsche Verlag für Kunstwissenschaft.
- STOMMEL, E. (1953): «Semeion epektáseos (Didaché 16, 6)», *Römische Quartalschrift*, 48, 21-42.
- TARALON, J. (1966): *Les trésors des églises de France*, París: Hachette.
- TASSIA, I. X. (1995): *O Agios Georgios rotonta*, Tesalónica.
- THIERRY, M.; N. THIERRY (1963): *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Daği*, París: Klincksieck.
- Torredonjimeno. Tesoro, monarquía y liturgia*, cat. de la exp. (MAN, MNAC, MAE Córdoba, Museo de Jaén, noviembre del 2003-febrero del 2005), Madrid/Barcelona/Córdoba, 2003.
- TONGEREN, L. van (2000): *Exaltation of the Cross. Towards the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*, Leuven/París/Sterling, Virginia: Peeters.
- TWEDDLE, D.; M. BIDDLE, B. KJØLBYE-BIDDLE (1995): *Corpus of Anglo-saxon Stone Sculpture, IV. South-East England*, Oxford: British Academy.
- VELASCO, A. (2000): «El obispado de Saetabis», en A. Ribera i Lacomba (dir.): *Los orígenes del cristianismo en Valencia y su entorno*, Valencia: Ajuntament de València, 77-83.
- VELMANS, T. (1999): «Frescos y mosaicos», en T. Velmans, V. Korač, M. Šuput: *Bizancio. El esplendor del arte monumental*, Barcelona: Lunweg, 9-312.
- WEITZMANN, K.; I. ŠEVČENKO (1963): «The Moses Cross at Sinai», *Dumbarton Oaks Papers*, 17, 385-398.
- WIBIRAL, N. (1994): «Augustus patrem figurat», *Festschrift für Hermann Fillitz, Aachener Kunstblätter*, 60, 105-130.
- ZASTROW, O.; S. DE MEIS (1975): *Oreficerie in Lombardia dal XVI al XIII Secolo. Croci e Crocifissi*, Como: Pietro Cairolí.
- ZIBAWI, M. (1998): «Del arte paleocristiano al protobizantino. Siglo V», en M. A., Crippa, J. Ries, M. Zibawi: *El arte paleocristiano. Visión y espacio de los orígenes a Bizancio*, Barcelona: Lunweg, 217-308.