

# Condicionantes histórico-artísticos de las cruces de Oviedo y su posterior restauración

ACHIM ARBEITER  
Universidad de Gotinga

LORENZO ARIAS PÁRAMO  
Universidad de Oviedo



**RESUMEN.** Se estudian una serie de circunstancias y rasgos destacados que caracterizan la confección de las cruces de los Ángeles y de la Victoria ovetenses. Hacemos énfasis en su ubicación y valoración artística así como en hechos que hasta ahora han permanecido desapercibidos o relegados a un segundo plano. La trágica historia reciente de las joyas, culminando sus vicisitudes del siglo xx en su robo y destrucción cometidos en el año 1977, se contempla desde una —necesariamente resignada— postura a posteriori que

**ABSTRACT:** There are gathered a series of circumstances and features that characterize the confection of the Crosses of the Angels and of the Victory (Oviedo, Spain), putting special emphasis in their location and artistic valuation and emphasizing in facts that until now they have remained unnoticed or relegated to a background. The tragic recent history of the Jewels, reaching their vicissitudes of the 20th

no puede más que lamentar, aparte de la catástrofe que tan fácilmente se hubiera podido evitar, el rumbo «asturianista» al que en su día se vieron encauzados, en contra del parecer de autoridades destacadas, los esfuerzos de restaurar las joyas.

**PALABRAS CLAVE:** monarquía asturiana, orfebrería altomedieval, cruces toréuticas, daños al patrimonio en la Edad Contemporánea.

century in their theft and destruction committed in the year 1977, apart from the catastrophe that so easily one could have avoided, the efforts to restore the Jewels take a course asturianista, in opposition to seem of out-standing authorities.

**KEYWORDS:** Asturian monarchy, early medieval goldwork, crosses, damages to the patrimony in contemporary age

En el marco de este año conmemorativo de las cruces ovetenses, nuestras reflexiones se orientarán sobre dos antiquísimas realizaciones artísticas de eminente signo cristiano, testimonios de un nuevo y fuerte empeño de redefinir la existencia cristiana desde una perspectiva enfáticamente exaltada. Estamos hablando de la cruz angélica y de la cruz victoriosa, figuraciones genéricas —si bien concretadas ya en momentos muy tempranos— de lo que mucho más tarde en Asturias se ha venido distinguiendo con el binomio de las cruces de los Ángeles y de la Victoria.

Tanto los ángeles como la victoria son, desde la época primitiva de la iconografía cristiana, acompañantes y presentadores íntimamente vinculados a la cruz como símbolo primordial de la confesión cristiana, hasta el punto de que el papel de la victoria o de las victorias —tomadas como personificaciones que representan y que traen la victoria— puede ser asumido por el ángel o por los ángeles y viceversa.<sup>1</sup>

Inicialmente la representación de la cruz custodiada por dos ángeles —que observamos en la pieza ejemplar escogida por nosotros, una conocida patena paleobizantina del siglo VI, conservado en el Hermitage de San Petersburgo<sup>2</sup> (fig. 1)— nos demuestra el altísimo

valor que pudo adquirir la cruz como objeto protagonista ya en la época tardoantigua: una *crux gemmata* que se nos ofrece en primer plano reposando sobre una esfera, la cual descansa en la colina paradisíaca de la que manan los simbólicos cuatro ríos. Los ángeles subrayan la majestuosidad y la conversión de la cruz en objeto de culto y de mediadora en la salvación. Toda la composición manifiesta (máxime por constituir una iconografía ideada en las altas esferas del poder político y eclesiástico, expresión última de una teología del poder) hasta qué punto la cruz se va a convertir a lo largo de la historia del cristianismo en el más excelso símbolo de la salvación, es decir, de la vida y por lo tanto de la victoria sobre la muerte.

Tal idea de la cruz victoriosa adquiere aun mayor nitidez cuando es el propio personaje de Nike/Victoria quien se encarga de portar y custodiar la cruz. Imagen que observamos en otro significativo ejemplo como es el reverso de un solidus bizantino acuñado en torno al año 500<sup>3</sup> el cual emana de la misma ceca del emperador.

Sirva lo hasta ahora dicho para resaltar sucintamente el elevado protagonismo del que fue dotándose la cruz ya desde un momento temprano de la iconografía cristiana oficial. Había un obvio interés en englobar la significación vital y específicamente salvífica de la cruz en un programa de mayor proyección política.

<sup>1</sup> Achim Arbeiter: «Die Entwicklung der Engelsdarstellungen in der frühchristlichen Kunst», en *Der Koran und sein religiöses und kulturelles Umfeld*, Múnich, 2009, en prensa.

<sup>2</sup> A. Bank: *Byzantine Art in the Collections of the USSR*, Leningrado/Moscú, 1966, 344, lám. 84.

<sup>3</sup> John P. Kent, Bernhard Overbeck, Armin U. Stylow: *Die römische Münze*, Múnich, 1973, núm. 792.

Es exactamente esta misma idea la que toma cuerpo, algunos siglos después, también en el reino asturiano, sirviendo además la cruz como signo de cohesión e identidad de una joven monarquía y su pueblo en plena consolidación y expansión territorial y políticamente.<sup>4</sup>

La Cruz de los Ángeles (fig. 2) es la obra más antigua que porta una fecha exacta y al mismo tiempo la más emblemática del reino asturiano; también es, o era hasta su destrucción en 1977, junto con la Cruz de la Victoria, exponente destacadísimo del pequeño grupo tardoantiguo y altomedieval de cruces monumentales de metal noble que se conservaban hasta tiempos modernos.

Tal como se desprende de la inscripción del reverso, el monarca Alfonso II el Casto donó la cruz en el año 808. Seguramente fue destinada a la iglesia principal de Oviedo que entonces se estaba construyendo y que se dedicaría al Salvador Jesucristo, si bien este destino después no se refleja en el *Testamentum regis Adefonsi* del 812. El trasfondo histórico lo configura el proceso de la consolidación política, territorial e ideológica en cuyo marco Asturias asumía su futuro papel como adversario principal de la superpotencia islámica de Córdoba.

<sup>4</sup> Una bibliografía esencial sobre las cruces de los Ángeles y de la Victoria se expone seguidamente: José Amador de los Ríos: «La Cámara Santa de la catedral de Oviedo», *Monumentos Arquitectónicos de España*, Madrid (Ministerio de Fomento, 1877), fascículos IV («Cruces de los Ángeles y de la Victoria») y VI («Arquetas de D. Fruela y de Santa Eulalia») (reed. Ayuntamiento de Oviedo, 1988); Achim Arbeiter, Sabine Noack-Haley: *Hispania antiqua. Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters. Von 8. bis ins 11. Jahrhundert*, Maguncia, 1999; Lorenzo Arias Páramo (autoría y dir.): *Enciclopedia del prerrománico en Asturias*, 2 vols., Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2007; ídem: *La Cámara Santa de la catedral de Oviedo*, Gijón, 1998; Carlos Cid Priego: «Las gemas romanas antiguas decoradas de la Cruz de los Ángeles de Oviedo», *Empúries*, 48-50, vol. 1, Barcelona, 1992; ídem: *La Cruz de la Victoria y las joyas prerrománicas de la Cámara Santa*, 1997; Victor H. Elbern: «Ein fränkisches Reliquiarfragment in Oviedo, die Engerer Burse in Berlin und ihr Umkreis», *Madrider Mitteilungen*, 2 (1961), 183-204; ídem: «Die fraenkische Emailplatte von der Caja de las Ágatas in der Cámara Santa zu Oviedo», en *Symposium sobre Cultura Asturiana de la Alta Edad Media. Setiembre de 1961*, Oviedo, 1967, 125-145; Joaquín Manzanares: *Las joyas de la Cámara Santa. Valores permanentes de Oviedo*, Oviedo, 1972; Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano*, Oviedo: Consejería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1985; Helmut Schlunk, Victor Elbern: *Estudios sobre la orfebrería del reino de Asturias*, ed. César García de Castro Valdés, Oviedo: Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, 2008. 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.



Patena de Stroganoff, siglo VI. Museo del Hermitage



Anverso de la Cruz de los Ángeles. Helmut Schlunk



Anverso de la Cruz de Santiago. Gómez Moreno



Reverso de la Cruz de Santiago. Gómez Moreno

Al lado de la iglesia de Santullano, es precisamente la Cruz de los Ángeles la que expresa, mediante su inscripción (que más adelante abordaremos con detalle), la nueva autodefinición del monarca. Frente a las cruces pintadas de Santullano<sup>5</sup> y también a la Cruz de la Victoria, la angélica acusa una forma equilibrada con los brazos prácticamente iguales que parten de un disco central y se ensanchan hacia las terminaciones.

En cuanto a su cometido primitivo, podemos descartar la modalidad de una cruz colgante, ya que para tal efecto faltan los ojetes de suspensión. Posiblemente existía desde el principio, en el brazo inferior, un vástago para poder colocar la pieza, lo cual nos permitiría conjeturar que su uso estaría restringido, más que a la exhibición durante procesiones, a una presentación en la iglesia del Salvador, la cual, situada en el altar, atraería toda la atención. Disposición que parece desprenderse todavía de la lectura de la *Historia silense*, redactada tres siglos después, que menciona la Cruz de

los Ángeles como dotación del altar: «altaris quomodo inde crux».<sup>6</sup>

Otros indicios importantes de esta función los encontramos en algunos reflejos iconográficos tempranos que se hallan tanto en la tapa del sarcófago del obispo Teodomiro en Santiago de Compostela<sup>7</sup> (figs. 3 y 4) como en las paredes y en el altar del Belvedere de Naranco;<sup>8</sup> en los tres casos la cruz está provista de un pie que sugiere su colocación estable en una superficie lisa.

El alma de madera de cerezo con diminutos receptáculos para reliquias fue revestida con chapa de oro. Como la cruz sinaítica,<sup>9</sup> la de los Ángeles estaba

<sup>5</sup> Véanse reproducciones fotográficas en Lorenzo Arias Páramo: *La pintura mural asturiana en los siglos IX y X*, Oviedo, 1999.

<sup>6</sup> Justo Pérez de Urbel, Atilano González Ruiz-Zorrilla (dirs.): *Historia silense*, Madrid, 1959, 139.

<sup>7</sup> Achim Arbeiter, Sabine Noack-Haley: *Hispania antiqua. Christliche Denkmäler...*, o. cit., 219-220, lám. 66a.

<sup>8</sup> Consúltese, entre otras obras, Lorenzo Arias Páramo: *Prerrománico asturiano. Arte de la monarquía asturiana*, Gijón, 1999 (reed. ampliada Gijón, 2009).

<sup>9</sup> Kurt Weitzmann, Ihor Ševčenko: «The Moses Cross at Sinai», *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963), 385-398 con il.; v. el estudio sobre la Cruz de Sinaí realizado por Peter Grossmann, cat. 3. en César García de Castro Valdés (dir.): *Signvm salvtis...*, o. cit.; y Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo*, o.



Cruz de Crisogono y de San Salvatore in Spoleto. Silvana Casartelli

dotada, en cada uno de los brazos horizontales, de tres elementos colgantes (*pendilia*) que posiblemente incluían también las letras alfa y omega, tal como se documentan ya en época hispanovisigoda como complementos de la cruz —pensemos en los dinteles del museo de Odrinhas<sup>10</sup>—, si bien para ello hubiera sido suficiente un ojete en cada brazo. No obstante, las letras apocalípticas podían también juntarse, en cada brazo, con dos *pendilia* normales adicionales, produciéndose de esta manera un adorno mixto sextuplicado. Lo demuestran, fuera de la península ibérica, las cruces pintadas en la pared sur de la cripta de San Crisogono en Roma<sup>11</sup> (fig. 5), que se remonta al siglo VI, y en el

fondo de una hornacina de la iglesia de San Salvatore en Spoleto.<sup>12</sup>

En su anverso, cubierto de finísima filigrana, la Cruz de los Ángeles poseía en origen gran riqueza de piedras preciosas engastadas, gemas y entalles. Sin duda, el significado de esta pedrería no se derivaba solamente, aun teniendo una elevada importancia semántica, de sus colores, sino también de su número, que alcanza las cuarenta y ocho piezas, cifra que reiteradamente se constata en este tipo de cruces y que fue obtenida en el caso de nuestra cruz por una medida bastante llamativa: suprimiendo una ubicación en el brazo inferior. Ambos criterios, los colores y el número de las piedras,

cit., figs. 57-58.

<sup>10</sup> Maria Manuela Alves Dias, Catarina Isabel Sousa Gaspar: *Catálogo das inscrições paleocristãs do território português*, Lisboa 2006, núm. 147-149 y 151.

<sup>11</sup> Véase Silvana Casartelli Novelli: *Segni e Codici della Figurazione Alto-*

*medievale*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1996, tabla XLVIII-1.

<sup>12</sup> Silvana Casartelli Novelli: *Segni e Codici della Figurazione Altomedievale*, o. cit., tabla XLVIII-2.

han sido estudiados con perspectiva amplia por Theo Jülich.<sup>13</sup> Otras cinco piedras aparecen, contorneadas por dobles anillos de perlas, en el reverso que lleva la inscripción. Entre la totalidad de dichas piedras se encontraban ocho entalles romanos de los que hoy, como resultado del último robo, quedan seis.

Ya en el siglo xvi, Ambrosio de Morales identificó el camafeo y los entalles como romanos, y, aunque se desconoce su procedencia, tanto Morales como posteriores cronistas han propuesto diversas teorías acerca de cómo llegaron a poder de Alfonso II para, posteriormente, ser incrustadas en la Cruz de los Ángeles.<sup>14</sup>

El estudio del camafeo del reverso (figs. 6), hoy desaparecido tras el robo del año 1977, ha sido posible a partir de un molde elaborado en su día por Manuel Gómez Moreno y de la documentación fotográfica. Se trataba de un ágata de 41 mm de alto con tres capas de diferente color. Representaba el perfil de una mujer de cintura para arriba sosteniendo en su mano derecha un objeto que semejaba una antorcha. Parte del cuerpo desnudo se hallaba cubierto por una piel de animal. Este excelso camafeo datable en el siglo I o a principios del II d. de C. es de gran interés iconográfico. La figura la podríamos interpretar como Diana, la diosa que dispensa la «luz nocturna» y a la que las mujeres llevaban antorchas.<sup>15</sup>

Esta gema preciosa será objeto de reajuste ideológico en nuestra prestigiosa Cruz de los Ángeles; produciéndose una transferencia del culto de una divinidad de la Antigüedad a una nueva forma de acceder y controlar la imagen de la diosa de la castidad, de la virginidad y de la fertilidad femenina. Tanto Diana, venerable ídolo «fundador de la ciudad», como Eneas, fundador de la segunda Troya (Roma), y Minerva, protectora de las ciudades, figuras que constituían un trinomio clásico de fundadores protectores, aparecen ahora juntos con un valor apotropaico en sendas gemas de la cruz. Diana



Camafeo de la Cruz de los Ángeles, antes de la destrucción de 1977. Instituto Arqueológico Alemán (Madrid)

los encabeza dentro de una *interpretatio cristiana* que realiza Alfonso II, fundador de la ciudad de Ovetao, la nueva *sedes regiae* de la monarquía asturiana. Se ha contemporanizado, es decir, cristianizado, moralizado, la figura pagana clásica.<sup>16</sup>

En cuanto a los entalles, tendremos presente el estudio realizado por Fabiola Salcedo,<sup>17</sup> que propone una exhaustiva identificación iconográfica de las seis piezas localizadas también en el reverso de la cruz, y que sorprendentemente han sido recuperadas tras el robo de 1977.

El entalle de Eneas mide 9 mm y representa su huida de Troya con su padre Anquises sobre el hombro y su hermano Ascanio de la mano, uno de los pasajes más representados en la iconografía clásica.

El entalle de Minerva mide 23 mm. La divinidad, que lleva un casco corintio, está sentada, se apoya en

<sup>13</sup> Theo Jülich: «Gemmenkreuze. Die Farbigkeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert», *Aachener Kunstblätter*, 54-55 (1986-1987).

<sup>14</sup> Ambrosio de Morales: *Viage de A. de M. por orden del rey D. Phelipe II a los reynos de León, y Galicia, y principado de Asturias*, Madrid: H. Flórez, 1765.

<sup>15</sup> Véase Lorenzo Arias Páramo: «Imagen del poder, poder de la imagen», en ídem (autoría y dir.): *Enciclopedia del prerrománico en Asturias*, o. cit.

<sup>16</sup> Véase *supra*, nota 15.

<sup>17</sup> Fabiola Salcedo Garcés: «Los entalles romanos de la Cruz de los Ángeles», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 41 (1987), 73-102.

un escudo con la cabeza de Medusa y adopta el gesto de medida o justicia prototípico de las virtudes romanas. Un pilar adornado con guirnaldas sustenta una Victoria que porta una palma y una corona de laurel.

El tercer entalle, de 20 mm de alto, entraña mayor dificultad de identificación iconográfica. Vemos una figura fantástica de cola serpentiforme y cuerpo cubierto de escamas rematado por una cabeza de ovicáprido coronada por cornamenta similar a la de un toro. En su nuca se pueden apreciar los mechones típicos de melena anubiar. En la mano derecha porta un orbe sobre un ánclora invertida y en su mano izquierda un látigo. Bajo este fantástico animal se observa la inscripción «PHACA VAL», quizás una fórmula mágica, pero sujeta a muchas controversias. La identificación más aceptada parece apuntar a una representación de Abraxas, divinidad suprema de culto gnóstico.

El cuarto entalle, de 10,5 mm, representa a una deidad femenina mirando hacia la derecha con la pátera y el cuerno de la abundancia. Se podría identificar como la diosa Fortuna aunque estos atributos no son unívocos.

En quinto lugar mencionaremos una pieza de 11,5 mm dedicada a la diosa Hebe con sus manos en posición oferente y portando un cuenco.

El último de los entalles, con un tamaño de 25,5 mm, parece materializar un tema dionisiaco de tradición arcaica compuesto por una joven satiresa brincando y mirando hacia atrás para observar al sátiro que se encuentra sentado sobre una roca bajo la sombra de un laurel.

La donación de cruces a iglesias se conoce en Hispania ya desde el periodo visigodo. Una relevante muestra la tenemos en el ejemplar de Guarrazar,<sup>18</sup> del que solamente conservamos dos de sus brazos de forma similar a los de la cruz asturiana. También fueron objeto de donación algunas piezas menores del tesoro de Torredonjimeno,<sup>19</sup> que comparten con la Cruz de los

Ángeles la forma de los brazos, la primitiva dotación de colgantes y en un caso el disco central.

Sin embargo, notables afinidades existen asimismo entre la joya asturiana y la Cruz de Desiderio, en Brescia,<sup>20</sup> de fecha probablemente un poco anterior, y de hecho hay otros rasgos —la técnica filigrana, la modalidad de enhebrar las perlas, su disposición anular— que llevaron a Schlunk a suponer una relación más próxima a obras bizantinas y del norte de Italia que a la toréutica autóctona visigoda. Conforme a ello, este investigador, figura más destacable en el discurso histórico-artístico sobre las joyas asturianas altomedievales, dio a entender que consideraba la Cruz de los Ángeles un trabajo encargado a un artista extranjero,<sup>21</sup> y de modo parecido Victor Elbern suponía la intervención de un orfebre itinerante italiano.<sup>22</sup>

El mismo autor hizo hincapié en la actitud reacia a las imágenes figuradas que se manifiesta en esta pieza y la interpretó como síntoma de una marcada postura anicónica detectable en la Hispania cristiana al terminar la octava y comenzar la novena centuria. Suponía, también a propósito de las pinturas anicónicas de Santullano, que a través de tales obras, realizadas durante la época de la iconoclastia bizantina, el arte asturiano demostrara una renuncia consciente a la ostentación figurativa y especialmente a la representación del Salvador, haciéndose eco de este modo, además, de una tendencia que entonces prevalecía también en el ámbito carolingio.<sup>23</sup> El propio Schlunk ya había asociado la predilección asturiana por la cruz como tal al movimiento iconoclasta.<sup>24</sup>

na, Córdoba, Madrid y Jaén, s. l., 2003, varias fichas. Véase el estudio sobre la Cruz de Torredonjimeno realizado por Luis J. Balmaseda Muncharaz, María Jesús Moreno Garrido, Àngels Casanovas i Romeu, cat. 5.1 y 5.3-5.11 en César García de Castro Valdés (dir.): *Signum salvtis...*, o. cit.

<sup>20</sup> Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo*, o. cit., 15, fig. 53; Victor H. Elbern: *Die Goldschmiedekunst im frühen Mittelalter*, Darmstadt, 1988, 22-23, fig. 20; v. el estudio sobre la Cruz de Desiderio en Brescia realizado por Francesca Morandini y Renata Stradiotti, cat. 13 en César García de Castro Valdés (dir.): *Signum salvtis...*, o. cit.

<sup>21</sup> Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo*, o. cit. Véase el estudio sobre la Cruz de los Ángeles en Oviedo realizado por César García de Castro Valdés, cat. 15 en César García de Castro Valdés (dir.): *Signum salvtis...*, o. cit.

<sup>22</sup> Victor H. Elbern: *Die Goldschmiedekunst...*, o. cit., 23.

<sup>23</sup> Véase Helmut Schlunk: «El arte asturiano en torno al 800», en *Actas del Simposio para el Estudio de los Códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana* (Madrid, 1980), t. II, 135-164.

<sup>24</sup> Helmut Schlunk: «El arte asturiano en torno al 800», o. cit.

<sup>18</sup> Alicia Perea (dir.): *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid, 2001, lám. 7. Véase el estudio sobre la Cruz de Guarrazar realizado por Luis J. Balmaseda Muncharaz, cat. 6.1 en César García de Castro Valdés (dir.): *Signum salvtis...*, o. cit.

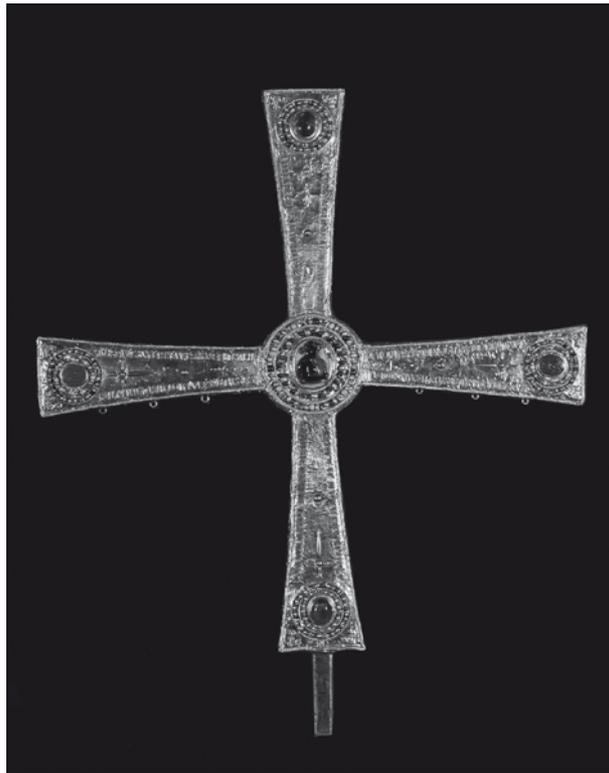
<sup>19</sup> *Torredonjimeno. Tesoro, monarquía y liturgia*, cat. de la exp. en Barcelo-

Resulta muy elocuente, en cambio, el texto epigráfico que se encuentra distribuido por los cuatro brazos en el reverso de la cruz (fig. 7). Es una inscripción formada por letras de relieve soldadas a la superficie de la cruz. Se reparte en forma de dos renglones por cada brazo, siendo sus caracteres capitales clásicos.

La lectura se inicia por los renglones del brazo superior para continuar por los renglones altos y bajos de los brazos horizontales y se finaliza con los renglones del brazo inferior. El texto queda compuesto finalmente en los siguientes términos:

+ Susceptum placide maneat hoc in honore D[omin]i. Offert Adefonsus humilis servus Chr[ist]i. Quisquis auferre praesumserit mihi nisi libens ubi voluntas dederit mea, fulmine divino intereat ipse. Hoc opus perfectum est in era DCCCXLVI. Hoc signo tuetur pius. Hoc signo vincitur inimicus. [Que se guarde esto favorablemente acogido en honor del Señor. Lo ofrece Alfonso, humilde siervo de Cristo. Quienquiera que intente llevarla, a no ser donde disponga mi libre voluntad, que perezca bajo el rayo divino. Fue labrada esta obra en la era del 846 [año 808 d. de C.]. Con este signo se defiende al piadoso, con este signo se vence al enemigo.]

Alfonso II el Casto fue, en toda la historia de la Hispania cristiana, el único monarca que empleó para sí mismo, en vez del vocablo *famulus*, la expresión *servus*, especialmente devota y asumida según el ejemplo de dignatarios eclesiásticos precedentes, tanto extranjeros como peninsulares. Es de suponer que el rey quiso subrayar su piedad y humildad así como su autoimagen casi clerical. La palabra *servus* es repetida por el mismo Alfonso II en el *Testamentum* del año 812: «Adefonsus et per omnia uernulus famulus, immo seruus tuus»,<sup>25</sup> así como en una inscripción recogida por el *Liber testamentorum* (siglo XII) y que se encontraba originariamente a ambos lados del altar mayor de la iglesia de San Salvador, mandada levantar



Reverso de la Cruz de los Ángeles, antes de la destrucción de 1977

por el propio Alfonso II: «Huius perfectam fabricam templi exiguus seruus tuus Adefonsus exiguum tibi dedico muneris votum».<sup>26</sup>

El apercebimiento de una pena divina para aquella persona que sustraiga la cruz se repetirá aún varias veces en el ámbito asturiano en términos semejantes. La fórmula final evoca el signo victorioso cristiano, tal como, según Lactancio<sup>27</sup> y Eusebio, se le había aparecido al emperador Constantino en el año 312 para garantizarle el triunfo sobre su adversario pagano. Es decir, evoca el conocido texto eusebiano «*τούτω νικά*» libremente latinizado en el célebre «hoc signo victor eris o in hoc signo vinces».<sup>28</sup>

<sup>26</sup> Francisco Javier Fernández Conde: *El «Libro de los testamentos»...*, o. cit., 378-379.

<sup>27</sup> Lactancio: *De mortibus persecutorum*, 44.

<sup>28</sup> Eusebio de Cesarea: *Vita Constantini*, I, 28; Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo*, o. cit., 22.

<sup>25</sup> Francisco Javier Fernández Conde: *El «Libro de los testamentos» de la catedral de Oviedo*, Roma, 1971, 118 y ss.

Muy importante como ejemplo anterior a la Cruz de los Ángeles de una semejante carga salvatoria contra el «enemigo» es una pequeña cruz relicario amuleto, igualmente dorada, de la Biblioteca Vaticana,<sup>29</sup> datada en torno al 500, que lleva la inscripción: «Cruz est vita mi[hi]; mors, inimice, tibi» («La cruz para mí significa vida; para ti, enemigo, significa la muerte»). En cuanto a la Cruz de los Ángeles, la palabra *inimicus* se puede percibir muy concretamente en ambos sentidos: tanto con el significado de Satanás como referido a la presencia musulmana.

Combinada con la cruz, esta fórmula se convertiría en divisa del reino asturiano y se mantendría más allá del siglo x, también en el arte de la miniatura.

En el año 874 Alfonso III donó al santuario del apóstol Santiago, en Compostela —es decir, a la iglesia que él mismo iba a enriquecer también por medio de un nuevo edificio de culto—, una cruz que recibiría la denominación de Cruz de Santiago.<sup>30</sup> Esta pieza, robada en el año 1906 y cuya recuperación se anhela todavía hoy, era una copia bastante fiel de la cruz ovetense, de nuevo con el lema del «Hoc signo», pero con la secuencia de los enunciados invertida y anunciando, además, el ofrecimiento «ob honorem Sci Iacobi Apli». Incluso se ha conjeturado que esta segunda cruz fuese confeccionada, a excepción del epígrafe, en la misma época que la de los Ángeles a principios del siglo ix. Esta Cruz de Santiago poseía en el reverso de su disco central un broche de esmalte tabicado —no necesariamente perteneciente a la obra original— con dos blancas palomas con manchas rojas picando una fruta azulada sobre fondo verde. Esmalte que constituye un antecesor a las plaquitas similares que adornarán la cruz ovetense que comentaremos a continuación.

La Cruz de la Victoria (figs. 8 y 9), extraordinaria segunda cruz altomedieval de Oviedo, se quedaba, en

el primer tercio del siglo xx, con menos de la mitad de sus piedras, perlas y demás componentes decorativos, si bien ya en el siglo xiv tenemos noticias de que le faltaba la mitad de su pedrería. Tras la voladura de la Cámara Santa en 1934 acusaba, por fortuna, pocos daños adicionales, superando tan cruel atentado al igual que la Cruz de los Ángeles, pero en 1942 fue sometida a una radical restauración que alteró la integridad de los componentes de su pedrería desvirtuando las originales intenciones artísticas tan solo para escenificar un rocambolesco teatro de manipulación político-religiosa.<sup>31</sup>

Exactamente un siglo después de haber donado Alfonso II la Cruz de los Ángeles, el tercer Alfonso hizo lo propio y entregó a la iglesia madre de su capital otra magnífica cruz que contaba, respecto a la pieza mencionada, con doble altura (92 cm) y triple peso. El año lo revela la inscripción; además cabe incidir sobre un diploma —igualmente con data del 908, si bien no tan inapelable como la cruz original— según el cual el matrimonio real, entrado en años, ofrece a la iglesia ovetense gran cantidad de objetos de valor, en primer lugar «cruce[m] principalem totam ex purissimo cocto auro fabrefactam diversis gemmarum viridum generibus ornatam a preciosis lapillis insutam»,<sup>32</sup> con lo cual la referencia a la Cruz de la Victoria parece fuera de duda. Añádase que alrededor de 1115 la *Historia silense* registra un acto semejante para Alfonso III.<sup>33</sup>

Su forma era, respecto a las cruces angélica y jacobea, novedosa. De los cuatro brazos que parten del disco central, el inferior tiene visiblemente mayor medida. En cada una de las terminaciones hay tres convexidades que terminan en sendas formas de gota. Hay que destacar que el vástago que hoy día, en vez de dicho elemento, ocupa la posición central en el pie de la cruz, está previsto ya en el alma de madera de cerezo. Formas comparables se detectan en las cruces pintadas de San-

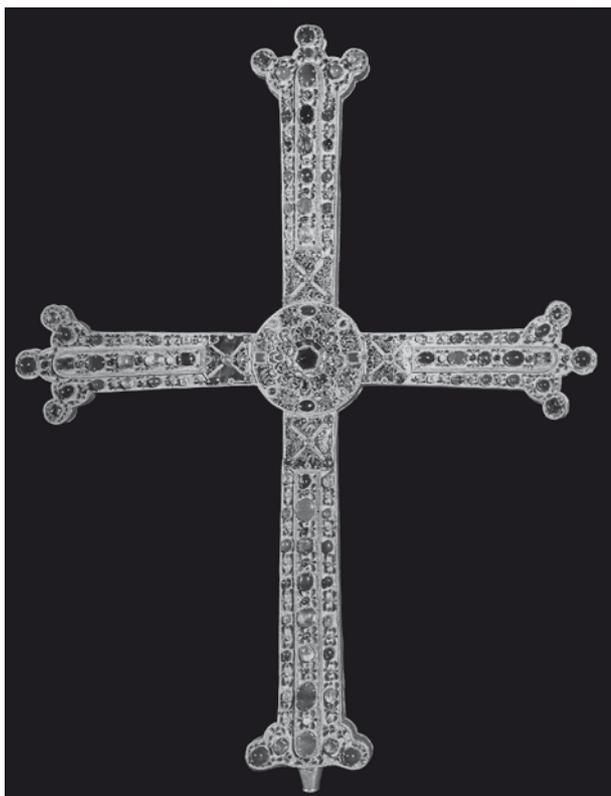
<sup>29</sup> Arne Effenberger: «Vom Zeichen zum Abbild — Frühzeit christlicher Kunst», *Byzanz. Die Macht der Bilder*, cat. de la exp. en Hildesheim 1998, Berlín, 1998, 35, fig. 21. Véase el estudio sobre la Cruz de Santiago de Compostela realizado por Francisco Singul, cat. 21 en César García de Castro Valdés (dir.): *Signum salvit...*, o. cit.

<sup>30</sup> Véase nota núm. 29.

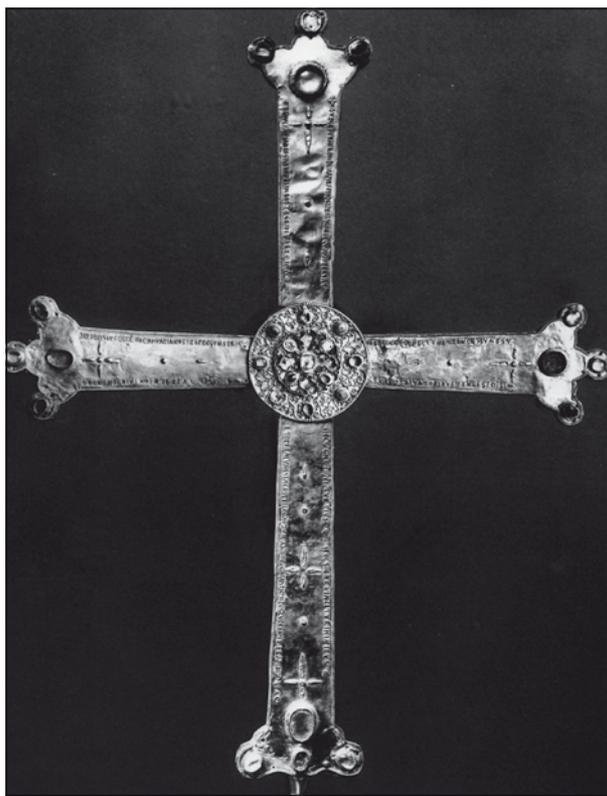
<sup>31</sup> José Cuesta Fernández: *Crónica del milenario de la Cámara Santa, MCMXLII*, Oviedo.

<sup>32</sup> Santos Agustín García Larragueta: *Colección de documentos de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1962, 74, núm. 19.

<sup>33</sup> Justo Pérez de Urbel, Atilano González Ruiz-Zorrilla (dirs.): *Historia silense*, o. cit., 152. Véase el estudio sobre la Cruz de la Victoria en Oviedo realizado por César García de Castro Valdés, cat. 24 en César García de Castro Valdés (dir.): *Signum salvit...*, o. cit.



Anverso de la Cruz de la Victoria,  
antes de la destrucción de 1977



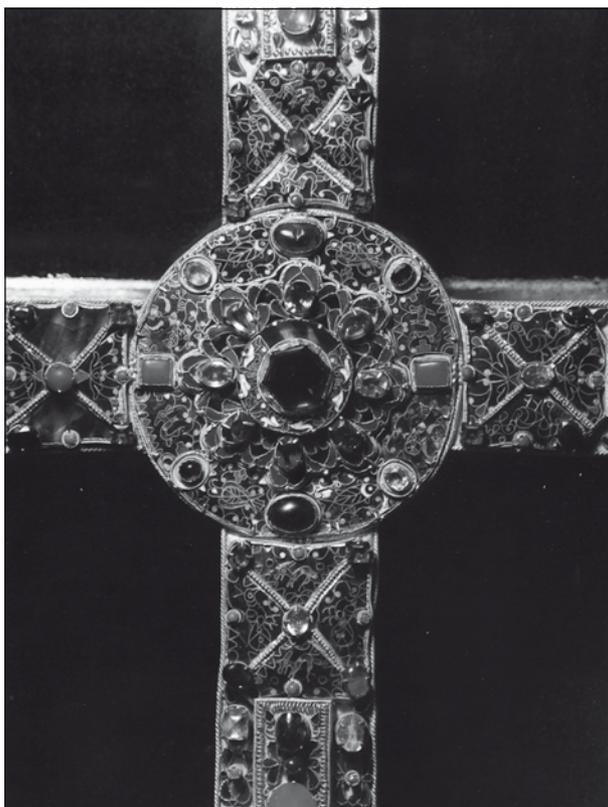
Reverso de la Cruz de la Victoria, antes de  
la destrucción de 1977. Archivo Mas

tullano y relivarias puestas como emblemas en época de Alfonso III, si bien con reducida economía de sus trazos. En última instancia se derivan de la tradición bizantina, la cual sería probablemente aplicada ya en el caso de la cruz relivaria hispanovisigoda de un cancel litúrgico de La Guardia (Jaén),<sup>34</sup> siempre en número de tres, aunque con terminaciones agudas.

El anverso nos ofrece los brazos recorridos en la mayor parte de su extensión por tres listeles, adornados de piedras preciosas, perlas y pasta vítrea con formas de hoja. Los listeles centrales, acentuados por un total de veinticuatro piedras, poseen, como elementos sin paralelos, finos alambres en espiral, que contribuyen a perfilar su superficie.

<sup>34</sup> *J Goti*, cat. de la exp. en Milán 1994, Milán, 1994, 341, ficha IV.28 (Achim Arbeiter).

Para realzar el disco central, históricamente ennoblecido como lugar de la cabeza del Salvador durante la crucifixión y en este caso presentando el alma ahuecada para cobijar una reliquia, así como para realzar también las zonas próximas al disco, se colocaron chapitas polícromas de esmalte tabicado (fig. 10), las cuales constituyen los componentes más destacables de la cruz: en torno a la piedra central (modernamente incorporada), que gracias a su transparencia dejaría reconocer, en su día, la reliquia, se dispusieron cuatro pequeñas chapitas con motivos vegetales rodeadas por ocho cabujones, que a su vez se encuentran encerrados por un anillo con ocho esmaltes coloreados separados por igual número de piedras. Finalmente se dispusieron otros cuatro esmaltes en cada uno de los brazos. Pero hay que señalar que con motivo de la intervención del año 1942 se invirtieron algunos esmaltes. De entre las últimas veinti-



Anverso de la Cruz de la Victoria, detalle del cruce de la cruz con las placas esmaltadas. Archivo Mas



Cruz de la Victoria, detalle de las figuras de la placa esmaltada central. Archivo mas

ticuatro chapitas que hemos mencionado, solo cuatro muestran exclusivamente temas vegetales; en las demás piezas, incluidas todas las chapitas exteriores del disco, son peces, cuadrúpedos y pájaros —águilas (fig. 11), pavos reales y palomas— los que atraen la atención.

El reverso de la Cruz de la Victoria que lleva la inscripción posee, en las terminaciones de cada uno de los brazos con sus apéndices triples, cuatro piedras preciosas y en el disco central, más vistosamente decorado, se añaden, de nuevo, perlas y pequeños vidrios así como filigranas a base de alambre dorado perlado.

En suma, no solo las medidas, sino también la amplia gama del ornato y de las técnicas empleadas le confieren a esta cruz, respecto a la Cruz de los Ángeles, un nivel de pretensión aún más elevado, máxime cuando consta, según Ambrosio de Morales, que también la de la Victoria llevaba primitivamente gemas romanas.<sup>35</sup> Si prestamos atención a lo que es la aplicación del adorno, detectamos cinco maneras distintas, entre ellas la «presentación flotante» de piedras mediante engarce y filigrana,<sup>36</sup> una disposición pensada para resaltar la calidad translúcida de la pedrería, pero seguramente origen al mismo tiempo de importantes pérdidas de esta.

Al establecer, principalmente con Helmut Schlunk, un cuadro general de obras de orfebrería relacionadas con la Cruz de la Victoria, esta se asocia, en virtud de diferentes rasgos, a trabajos carolingios de los cuales solo mencionaremos los más relevantes.<sup>37</sup> Formalmente tiene las mayores afinidades con la Cruz de las Ardenas,<sup>38</sup> custodiada en Núremberg y datada en el segundo cuarto del siglo IX; los motivos vítreos de hojitas y la filigrana perlada nos los ofrece idénticos el *Codex aureus* de St. Emmeram de Ratisbona,<sup>39</sup> obra confeccionada probablemente hacia el 871 en Saint-

<sup>35</sup> Ambrosio de Morales: *Viage...*, o. cit., libro XIII, 170-171.

<sup>36</sup> Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo*, o. cit., 9.

<sup>37</sup> Agrupación que naturalmente figura ya en los precedentes trabajos de Helmut Schlunk.

<sup>38</sup> Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo*, o. cit., 30, figs. 82-83; Victor H. Elbern: *Die Goldschmiedekunst...*, o. cit., 42-43, figs. 30-31.

<sup>39</sup> Otto Karl Werckmeister: *Der Deckel des «Codex aureus» von St. Emmeram. Ein Goldschmiedewerk des 9. Jahrhunderts*, Baden-Baden, 1963; Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo*, o. cit., 33, figs. 85, 88 y 89; Victor H. Elbern: *Die Goldschmiedekunst...*, o. cit., 87-91, figs. 47-48.

Denis. Los engarces tienen antecesores en ambas obras, y los esmaltes de plantas y animales —muy insólitos en España— se relacionan con la producción de la escuela milanesa como la corona de Monza<sup>40</sup> y el altar dorado de Sant' Ambrogio en Milán,<sup>41</sup> terminado hacia el 835, y con joyas hechas al norte de los Alpes como las encontramos en la cubierta antigua del evangelario de Lindau,<sup>42</sup> hoy en Nueva York, del siglo VIII avanzado, y una lengüeta de correa en Amsterdam.<sup>43</sup>

En lo referente a la iconografía, Victor Elbern ha subrayado que la yuxtaposición de los tres géneros de animales que pueblan el agua, la tierra y el aire (los conocidos *tria genera animalium*) recogidos en el Génesis y su asociación con la cruz no son aleatorias. Tenemos similares asociaciones en el relicario de Enger,<sup>44</sup> en Berlín, del siglo VIII, o con la figura del crucificado en la caja ebúrneas de Essen-Werden.<sup>45</sup> A este respecto, Elbern escribe: «La cruz es la señal de la salvación, bajo la cual toda la creación se ve congregada y se renueva».<sup>46</sup> En Oviedo mismo, esta iconografía podría derivarse de la placa francocarolingia que iba a encontrar, dos años después (en el 910), su colocación definitiva sobre la tapa de la Caja de las Ágatas.<sup>47</sup>

Si bien tras todo lo dicho no cabe ninguna duda sobre la relación estrecha hacia el ámbito carolingio, no sabemos si para la Cruz de la Victoria fueron llamados artistas del otro lado de los Pirineos, si fue un taller asturiano el que empleó habilidades adquiridas o si a lo mejor hubo una colaboración entre orfebres foráneos y autóctonos. Queda claro, en cambio, que la cruz fue confeccionada en Asturias, ya que el epígrafe del an-

verso habla explícitamente del castillo de «Gauzon», situado en el actual concejo costero de Gozón.

Es esta inscripción, de nuevo soldada letra por letra, la que atestigua de modo especialmente claro el referente de la Cruz de los Ángeles; el texto muestra un parecido estrecho con las fórmulas que se emplearon cien años antes, si bien aquí la lectura es realizada siguiendo el texto de cada brazo de forma continua. Veamos lo que notifica el epígrafe:

+ Susceptum placide maneat hoc in honore D[omin]i i quod offerunt famuli Chr[ist]i Adefonsus principes et Scemena regina. Quisquis auferre hoc donaria nostra presumserit fulmine divino intereat ipse. Hoc opus perfectum et concessum est Santo Salvatore Ovetense sedis. Hoc signo tuetur pius. Hoc signo vincitur inimicus. Et operatum es in castello Gauzon anno regni n[o]s[tr]i XLII discurrente era DCCCX<sup>l</sup>VIa. [Que se guarde esto favorablemente acogido en honor del Señor, lo que ofrecen los criados de Cristo, el príncipe Alfonso y la reina Jimena. Quienquiera que intente llevarse lo que nosotros hemos donado, que perezca bajo el rayo divino. Esta obra le ha sido confeccionada y cedida al Santo Salvador de la sede ovetense. Con este signo se defiende al piadoso, con este signo se vence al enemigo. Y ha sido labrada en el castillo de Gauzón durante el año 42 de nuestro reinado, transcurriendo la era del 946 (año 908 d. de C.).]

A diferencia del tratamiento recibido en la inscripción de la Cruz de los Ángeles, aquí es sustituido el término *servus* (esclavo) por el de *famulus* (criado), de uso habitual en la descripción propia de los reyes asturianos y utilizado igualmente en época visigoda por parte de miembros de la Iglesia y de ciudadanos. Asimismo, se ha introducido el carácter real de los donantes, *princeps* y *regina*, entendiéndose el primer título con el significado de 'rey'.

También a diferencia de la Cruz de los Ángeles y coincidiendo con la de Santiago, se notifica el lugar de destino. Se trata de la iglesia madre de Oviedo, fundada por Fruela I y reconstruida por Alfonso II, que entretanto había llegado a figurar oficialmente como la ca-

<sup>40</sup> Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo*, o. cit., 33, fig. 95; Victor H. Elbern: *Die Goldschmiedekunst...*, o. cit., 20 y 61, fig. 8.

<sup>41</sup> Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo*, o. cit., 33, fig. 94; Victor H. Elbern: *Die Goldschmiedekunst...*, o. cit., 47 y ss., figs. 33-39; Carlo Capponi (dir.): *L'Altare d'Oro di Sant' Ambrogio*, Cinisello Balsamo, 1996.

<sup>42</sup> Victor H. Elbern: *Die Goldschmiedekunst...*, o. cit., 24-27, fig. 16.

<sup>43</sup> Helmut Schlunk: *Las cruces de Oviedo*, o. cit., 33, fig. 96.

<sup>44</sup> Victor H. Elbern: «Ein fränkisches Reliquiarfragment...», o. cit., 196 y 198-200, lám. 61b; ídem: *Die Goldschmiedekunst...*, o. cit., 26-27, fig. 14.

<sup>45</sup> Victor H. Elbern: «Ein fränkisches Reliquiarfragment...», o. cit., 196, 197 y 199, lám. 65.

<sup>46</sup> Victor H. Elbern: «Ein fränkisches Reliquiarfragment...», o. cit., 192-200 (cita p. 200), lám. 63.

<sup>47</sup> Victor H. Elbern: «Ein fränkisches Reliquiarfragment...», o. cit.; consúltese el artículo entero, esp. lám. en color 4.

tedral (*sedes*). Y como segunda información adicional se nos denomina el lugar de la fabricación. Por lo demás, el formulario corresponde al de la Cruz de los Ángeles, coincidiendo la divisa de protección y victoria «Hoc signo tuetur pius, hoc signo vincitur inimicus», incluso literalmente con el modelo de aquella.

El nombre «Cruz de la Victoria» se deriva de la convicción piadosa de que el primer triunfo sobre los musulmanes, conseguido en Covadonga, lo hubiera facilitado esta cruz, que luego, casi dos siglos más tarde, habría recibido su rico revestimiento por Alfonso III; de ahí su otro nombre: «Cruz de Pelayo».<sup>48</sup>

Una catástrofe cuya gravedad se asemejaba a las terribles destrucciones en el patrimonio asturiano contabilizadas durante los años treinta, una catástrofe que al siglo xx le confirmó y remató su estigma de ser el período más desastroso de toda la historia del patrimonio monumental asturiano del Alto Medioevo,<sup>49</sup> una catástrofe así ocurrió en la noche del 9 al 10 de agosto de 1977. Esa fecha dolorosa nos queda tan presente como el lugar de los hechos: la Cámara Santa de la catedral ovetense, que en la Edad Media había sido destacada expresamente «ob securitatem loci» (por la seguridad del lugar), se mostró vulnerable cuando un vil ladrón robó las dos cruces y la Caja de las Ágatas, insignes obras dentro del reducido inventario de la orfebrería altomedieval de Occidente y además de un valor incalculable para la autoidentificación asturiana hasta nuestra época. El intruso no tenía cultura ni para retroceder ante el apercebimiento penal epigráfico de la cruz sobre el *fulmen divino* (la fulminación divina que encima no llegó a detonar) ni para apreciar esas joyas más allá de lo que le interesaba: el puro valor material. Ajeno a toda consideración histórica e ideológica, le dispensó a su botín un trato presidido por el destorni-

llador, la violenta compactación de las láminas áureas y hasta la fundición de algún elemento. Más tarde se detuvo al criminal y se recuperaron, poco a poco, en Galicia, Portugal y Asturias, buena parte de los maltruchos fragmentos. Sin embargo, y pese a todas las buenas intenciones que con fervoroso empeño se iban derrochando durante los años sucesivos para salvar las joyas,<sup>50</sup> hay que observar que estas, desde un sobrio punto de vista histórico-artístico, han sido objeto de disposiciones quizás no del todo maduras en cuanto a la recuperación de su configuración original.

Y es que esta restauración, prolijamente documentada en una publicación fundamental editada hace seis años,<sup>51</sup> dependía de una decisión de gran trascendencia para llevar a feliz término la salvación de nuestras joyas. Decisión que hubo de ser discutida muy al principio en el seno de la comisión de personas notables formada para encauzar las medidas más adecuadas. Estamos hablando de la cuestión del taller al que confiar la tarea restauradora.

Helmut Schlunk, miembro de la comisión, a la sazón jubilado como ex director del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid, recomendó encarecidamente que se realizara la restauración, con altas exigencias científicas, en el Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Maguncia, entidad de gran renombre para este delicado trabajo de orfebrería. Pero hubo también una fuerte contracorriente: dentro de la comunidad especializada, la figura más contundente en cuanto a una restauración «casera», en Asturias, al menos por lo que nos consta a través de la bibliografía científica, fue Carlos Cid Priego

<sup>48</sup> Carlos Cid Priego: *Arte prerrománico de la monarquía asturiana*, Oviedo, 1995, 305.

<sup>49</sup> Achim Arbeiter: «Aprecio, estudio y vicisitudes del arte prerrománico en Asturias durante los siglos XIX y XX», en *Prerrománico asturiano. Diez años como patrimonio de la humanidad. Levantamientos planimétricos por Lorenzo Arias*, cat. de la exp. en la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1995, 13-25; más contundente y profusamente ilustrado, en ídem: «Zwischen Schutz und Zerstörung. Die frühmittelalterlichen Denkmäler Asturiens im 19. und 20. Jahrhundert», *Das Münster. Zeitschrift für Christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, 52 (1999), fasc. 1, pp. 2-19.

<sup>50</sup> Respecto al robo y los acontecimientos sucesivos: Ramón Cavanilles Navia Osorio: «Las joyas asturianas de la Cámara Santa», en *I Semana del Patrimonio Artístico Asturiano* (Oviedo 1978), Oviedo, s. a., 17-31; Manuel Fernández Avello: *La Cruz de la Victoria*, Oviedo, 1982; ídem: *La Cruz de los Ángeles y la Caja de las Ágatas*, Oviedo, 1986; Carlos Álvarez de Benito: «Resumen del proceso de restauración de las joyas de la Cámara Santa», en Ramón Cavanilles (dir.): *La catedral de Oviedo*, 2.ª ed., Oviedo, 1993, 379-388; Carlos Cid Priego: *La Cruz de la Victoria y las joyas...*, o. cit., 67; ídem: «La reconstrucción de las joyas de la Cámara Santa», en *La intervención en la arquitectura prerrománica asturiana, Jornadas [...]* (Gijón 1995 y Pola de Lena 1996), Oviedo, 1997, 275-285; ídem: «Notas recuerdos del robo, desperfectos y restauraciones de las joyas prerrománicas asturianas de la Cámara Santa de Oviedo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid*, 7-8 (1995-1996), 25-43.

<sup>51</sup> Carlos Álvarez de Benito: *La restauración de las joyas históricas de la catedral de Oviedo, 1977-1997*, Oviedo, 2002.

(de recordada memoria), igualmente miembro de la comisión. He aquí sus frases que dio por válidas en 1995, a muchos años de los hechos y a muchos años también, desgraciadamente, de la muerte de Helmut Schlunk:

El 13 de junio [de 1978], en una reunión en la Diputación Provincial con el mismo Schlunk, Blanco Freijeiro y Vázquez de Parga, estos dos últimos académicos de la Real de la Historia, ratificaron la opinión del arqueólogo alemán basándose según su parecer, en que la restauración debía verificarse en un centro especializado, que en España no existe ninguno, que el centro apropiado era el Römisch-Germanisches Zentralmuseum de Maguncia. — Es evidente que la opinión de Schlunk se debía a su condición de alemán. La comisión ya había acordado en su sesión del 10 de noviembre de 1977 que las joyas no saldrían de Asturias, que se utilizarían los talleres de Joyerías Pedro Álvarez. El 25 del mismo mes se ratificó que las piezas no saldrían bajo ningún concepto. — La propuesta de Maguncia, y sobre todo el modo de expresarla, sentó muy mal. Además de poco correcta demostraba nulo conocimiento del carácter español y del asturiano en particular. Tildarnos de inútiles no responde a la verdad ni a la cortesía arrogándose a su vez la propia superioridad. Ni un asturiano aceptó. — [...] El resultado de las restauraciones fue el mentís absoluto de la prepotencia que consideraba a los españoles, y asturianos, como unos inútiles atrasados.<sup>52</sup>

A propósito de este desplante descortés, de esta injuria manifestada por Carlos Cid, que hace caso omiso de la obligación de hablar *de mortuis nihil nisi bene*<sup>53</sup> y que se ha mantenido en pie sin que nadie, que nosotros sepamos, le haya puesto freno, nos gustaría romper una lanza por Helmut Schlunk y comentar lo siguiente: etiquetar a Schlunk de ignorante del carácter español

y asturiano resulta desatinado a la vista de su vida entregada a los monumentos hispánicos y especialmente a los asturianos. Schlunk había ostentado, durante décadas, el liderazgo incontestado del discurso peninsular sobre monumentos paleocristianos y altomedievales. Sin duda lo había ostentado de forma engréida y a veces con actitudes muy categóricas, pero también sobre un fundamento de solidísima formación y firme capacidad científica. Insinuar que él actuase a favor de lo alemán por ser lo alemán; insinuar que él, por tanto, relegase a un segundo plano lo que realmente iba a beneficiar a las joyas destrozadas, resulta inadmisibile cuando del propio Schlunk conservamos el testimonio escrito más rotundo de sus desvelos y su desinteresada entrega. Escribe: «Tratándose, como se trata, de reconstruir unas obras de arte de valor sin igual, no deben escatimarse esfuerzos para encontrar el camino que, como espero, puede permitir la reconstrucción [...] en la mejor manera posible».<sup>54</sup>

Así que hay buenas razones para detectar cierta miopía nacionalista no precisamente en la parte de Schlunk. A nuestro juicio creemos honestamente que Schlunk no estaba del todo desacertado.

La continuación y el desenlace de esta historia son conocidos. El 20 de julio de 1978 escribió Schlunk a un colega español: «Las cruces de Oviedo se “restaurarán” en Oviedo y se perderán. ¡Qué pena!».<sup>55</sup> Hoy las joyas se nos presentan pulcras, flamantes, probablemente capaces de cumplir con sus cometidos emblemáticos, pero, contrario a la sentencia de Cid, han perdido en una gran parte su aura de obras milenarias originales.

Concluye así nuestra intervención con unas palabras que invitan a reflexionar sobre la vulnerabilidad y la finitud del legado monumental que tenemos bajo nuestra custodia.<sup>56</sup>

<sup>54</sup> Correspondencia entre Helmut Schlunk y Antonio Puertas publicada en *Cuadernos de la Alhambra*, Granada, 1983.

<sup>55</sup> Correspondencia entre Helmut Schlunk y Antonio Puertas citada.

<sup>56</sup> Desearíamos que otro hito del inventario histórico-artístico de Oviedo, también provisto de cruces —pintadas—, tuviera suficientes garantías para un futuro digno: actualmente, el templo de Santullano, a escasos metros de la A-66, es el monumento que mayor peligro corre de perecer en el torbellino destructor de la «modernidad».

<sup>52</sup> Carlos Cid Priego: «La reconstrucción de las joyas de la Cámara Santa», o. cit., 36.

<sup>53</sup> Y es únicamente debido al menosprecio que Cid dispensó a esta regla de oro por lo que nosotros hemos decidido romper una lanza por Schlunk y reprochar al erudito asturiano muy a nuestro pesar, al haber fallecido recientemente.