

BOLETÍN DEL
MUSEO
ARQUEOLÓGICO
NACIONAL

27-28 / 2009-2010



Boletín del Museo Arqueológico Nacional

27-28 / 2009-2010

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.mecd.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: publicacionesoficiales.boe.es

Edición 2013



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones
© Del texto y las imágenes: sus autores
NIPO: 030-13-156-6

Director

Dr. D. Andrés Carretero Pérez

Consejo de redacción

Dra. D.^a Paloma Cabrera Bonet

Dra. D.^a Carmen Cacho Quesada

Dra. D.^a Ángela Franco Mata

Dra. D.^a Ángela García Blanco

D.^a Teresa Gómez Espinosa

D.^a M.^a Ángeles Granados Ortega

D.^a Paloma Otero Morán

Dra. D.^a Carmen Pérez Díe

Dra. D.^a Alicia Rodero Ríaza

D.^a Carmen Marcos Alonso

D.^a Virginia Salve Quejido

Comité científico

María Belén Deamos

Universidad de Sevilla

Marta Campo

Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona

Teresa Chapa Brunet

Universidad Complutense, Madrid

José Manuel Cruz Valdovinos

Universidad Complutense, Madrid

Colette du Fresné-Tassé,

Universidad de Montreal

José Manuel Galán Allué

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Mauro S. Hernández Pérez

Universidad de Alicante

Carmen Lacarra Ducay

Universidad de Zaragoza

Juan Carlos Moreno García

Centre National de la Recherche Scientifique, Paris

Victor Nieto Alcaide

Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid

Eloisa Pérez Santos

Universidad Complutense, Madrid

Domingo Plácido Suárez

Universidad Complutense, Madrid

Mario Torelli

Università di Perugia

Julio Torres Lázaro

Casa de la Moneda

Secretaria

Dra. D.^a Ángela Franco Mata

ÍNDICE

| | Pág. |
|---|------|
| El ajuar funerario de Kha en el Museo Egipcio de Turín | 5 |
| Marcella Trapani | |
| Un fragmento de inscripción real aqueménide | 21 |
| Raimon Griñó | |
| Las arquetas de «trovadores» | 32 |
| Ángel Galán y Galindo | |
| Tesoros de Oviedo y León. Problemas estilísticos, liturgia e iconografía | 51 |
| Ángela Franco Mata | |
| Dos tapices flamencos del Museo Nacional de Artes Decorativas con la historia del cónsul Decio Mus | 119 |
| María Josefa Almagro Gorbea | |
| La colección de torques del Museo Arqueológico Nacional. Documentación de los procesos de alteración y análisis de su estado de conservación | 147 |
| Carmen Dávila Buitrón y M. ^a Antonia Moreno Cifuentes | |
| Hallazgo de una obra de Pablo González Velázquez en el Museo Arqueológico Nacional | 173 |
| Juan M. ^a Cruz Yabar | |

El ajuar funerario de Kha en el Museo Egipcio de Turín*

Marcella Trapani

Archeologo direttore coordinatore

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie

Resumen: El ajuar funerario de Kha, conservado actualmente en el Museo Egipcio de Turín, fue encontrado en su tumba, la n.º 8 de la necrópolis tebana. El monumento funerario se ubica en el cementerio oeste de Deir el-Medina, en la orilla occidental del Nilo en Luxor, y fue descubierto intacto por Ernesto Schiaparelli en 1906. Su propietario fue funcionario y vivió en el poblado de los artesanos empleados en el Valle de los Reyes, durante los reinados de Amenhotep II, Tutmosis IV y Amenhotep III, al final del siglo xv antes de Cristo. Junto a mis compañeros egiptólogos de la Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie se ha reanudado el estudio metódico del ajuar funerario de Kha, ya que con posterioridad a la publicación de su descubridor en 1927, la tumba no fue nunca publicada de manera exhaustiva.

Palabras clave: Arqueología, Museografía, Egipto (Deir el-Medina), Dinastía XVIII, Tumba, Museo Egipcio de Turín.

Abstract: Kha's funerary equipment, now kept at the Egyptian Museum in Turin, comes from his tomb n.º 8 in the Theban necropolis. The burial lies in Deir el-Medina east-cemetery, on the Nile western bank in Luxor, and was discovered by Ernesto Schiaparelli in 1906. His owner was an official who lived in the village of the craftsmen working in the Kings Valley, during the reigns of Amenhotep II, Thutmose IV and Amenhotep III, at the end of 15th century B.C. With my colleagues of Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie I resumed the methodical study of the funerary equipment, as it has not been published exhaustively again since time of Schiaparelli's own publication in 1927.

Keywords: Archaeology, Museography, Egypt (Deir el-Medina), 18th Dynasty, Tomb, Egyptian Museum in Turin.

* Este texto es una adaptación de la conferencia que la autora presentó en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de Lenguas y Culturas del Mediterráneo y Oriente Próximo, en septiembre de 2009, durante su estancia como investigadora invitada, en el ámbito del Programa Bellevue, financiado por la Fundación Robert Bosch.

El entorno histórico y social: Kha y los faraones de la Dinastía XVIII

El ajuar funerario de Kha procede de su tumba, la n.º 8 de la necrópolis tebana (fig. 1)¹ en el cementerio de Deir el-Medina, que fue descubierta por Ernesto Schiaparelli en 1906.

Su propietario fue un funcionario que vivió en la época de Amenhotep II (1427-1401 a. C.), Tutmosis IV (1401-1391 a. C.) y Amenhotep III (1391-1353 a. C.). En las inscripciones de su capilla fue borrado el nombre de Amón; esto hace pensar que Kha conoció el reinado de Amenhotep IV/Akhenaton (1353-1335 a. C.) y que fue enterrado en sus comienzos² o, al menos, poco antes³. De hecho, N. Cherpion propone, por razones estilísticas, datar la decoración de la capilla en este reinado, en torno al año 1350 a. C.⁴.

La tumba

La peculiaridad arquitectónica de la tumba de Kha consiste en que, por primera vez, una tumba privada de la Dinastía XVIII dispone de una capilla separada del lugar de enterramiento y, además, que la misma capilla estaría coronada por una pequeña pirámide, según la reconstrucción de J. Vandier d'Abbadie⁵. El mismo autor, en la publicación de los resultados de las excavaciones, no proporcionó las dimensiones ni la inclinación de la construcción, lo que llevó a F. Kampp⁶ a poner en duda su reconstrucción. Por el contrario, se puede considerar que la superestructura de la TT 8 tenía una forma de tronco de pirámide con una cornisa en gola (como parecen confirmar las escenas de su *Libro de los Muertos* hoy en Turín, figs. 2-3)⁷ y que el *pyramidion* con su nombre⁸, pertenecía a otro contexto arquitectónico de la estructura funeraria⁹.

Los títulos

Los títulos administrativos que ostenta Kha fueron «Jefe en el Gran Lugar» (la necrópolis real) [Hry (m) st aAt] y «Director de trabajos en el Gran Lugar» (mr kAt st aAt). El primer título es mencionado tanto en las inscripciones de la capilla, especialmente en la inscripción vertical del techo abovedado¹⁰, como en las inscripciones de la estela de Kha perteneciente a la co-

¹ PORTER, B. Y MOSS, B., *Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts, Reliefs and Paintings*, I-VII, Oxford, 1927-52, nueva edición: 1960 sq., I/1, 16-18 (= PM); SCHIAPARELLI, E., *Relazione sui lavori della missione archeologica italiana in Egitto (anni 1903-1920)*. II. *La tomba intatta dell'architetto Cha nella necropoli di Tebe*, Turín, 1927, nueva impresión: Turín 2007.

² VALBELLE, D., «Les ouvriers de la tombe»: *Deir el-Médineh à l'époque ramesside* (Bibliothèque d'Études 96), El Cairo, 1985, p. 12 n.ºs 6-7.

³ TOSI, M. Y ROCCATI, A., *Stele ed altre epigrafi di Deir el Medina* (Catalogo del Museo Egizio di Torino-Serie II-vol. I), Turín, 1972, p. 39.

⁴ CHERPION, N., «Quelques jalons pour une histoire de la peinture thébaine», *Bulletin de la Société Française d'Égyptologie*, 110, 1987, pp. 35-37 (=BSFE).

⁵ VANDIER D'ABBADIE, J., «La chapelle de Kha», en VANDIER D'ABBADIE, J. Y JOURDAIN, G. (eds.), *Deux tombes de Deir el-Médineh* (MIFAO 73), El Cairo, 1939, p. 2.

⁶ KAMPP, F., *Die thebanische Nekropole. Zum Wandel des Grabgedankens von der xviii. bis zur xx. Dynastie*, Maguncia, 1996, pp. 104, 188.

⁷ SCHIAPARELLI, 1927, p. 35 (LdM 1); p. 50 (LdM 92).

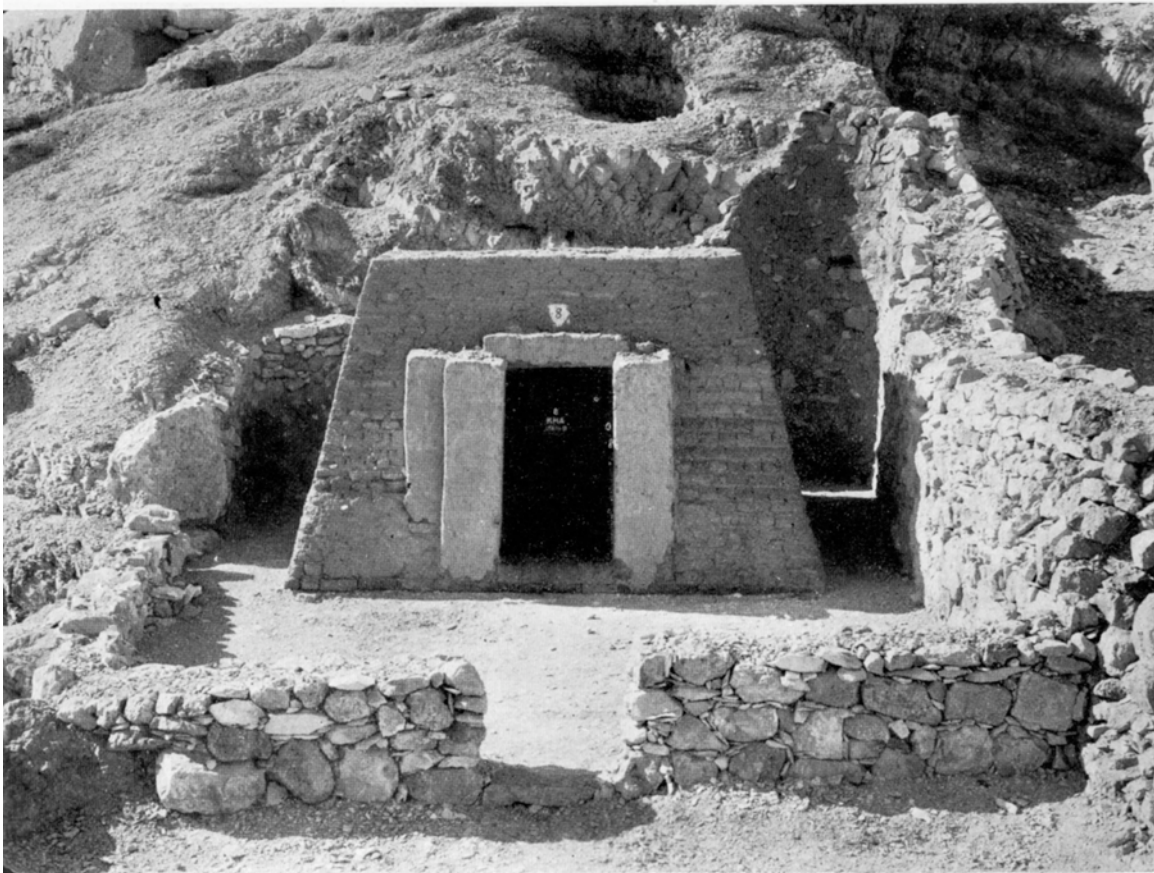
⁸ Ahora guardado en el Museo del Louvre (E. 13988).

⁹ KAMPP, 1996, p. 188.

¹⁰ Para las inscripciones de las paredes de la capilla, véase VANDIER D'ABBADIE, 1939, pp. 8-13; CERNÝ, J., *Répertoire onomastique de Deir el-Médineh* (DFIFAO 12), El Cairo, 1949, pp. 66-68.



1. — La chapelle n° 8 avant sa restauration.



2. — État actuel.

Clichés B. Bruyère.

Fig. 1

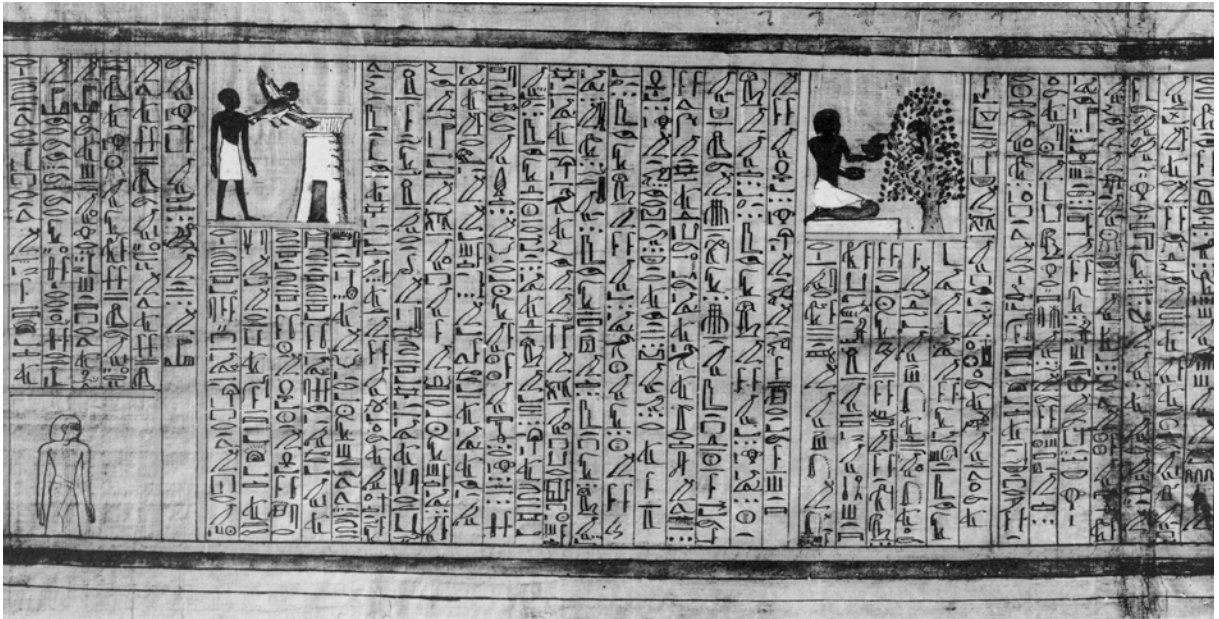


Fig. 2

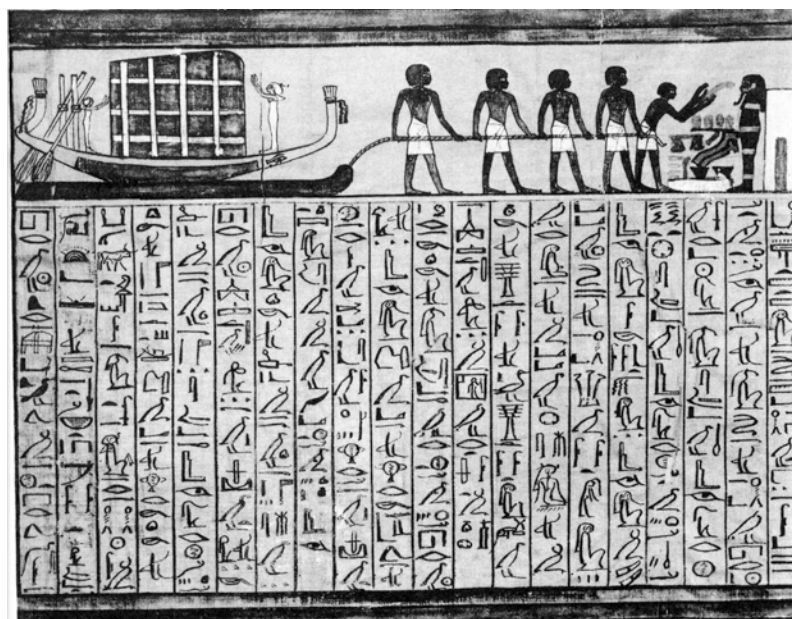


Fig. 3

lección Drovetti (C. 1618 = CGT 50007)¹¹. Además de Kha y Merit, en la estela son representados su hijo Nekhteftaneb y una hija, que lleva el mismo nombre que su madre¹².

El título *Hry st aAt* se encuentra también en la estatuilla de madera que forma parte del equipamiento funerario (S. 8429). Por el contrario, en la gran mayoría de los objetos del ajuar Kha ostenta el título *mr kAt st aAt*.

¹¹ Publicada in ROCCATI Y TOSI, 1972, pp. 38-39.

¹² VANDIER D'ABBADIE, 1939, pp. 13-15.

En una estela expuesta en el British Museum, de Londres (inv. N. 515)¹³, Kha es representado de rodillas en el registro inferior llevando el título «Jefe en el Gran Lugar» (Hry (m) st aAt)¹⁴, mientras que, en el registro superior, el rey Tutmosis IV aparece realizando ofrendas a Amón en su trono. Sin embargo, la atribución de la estela a Kha es dudosa por razones estilísticas y por aparecer mencionada como su esposa, una mujer llamada Henutdjuu. El editor de la estela, I. E. S. Edward¹⁵, la dató en las Dinastías XX-XXI (1196-1070 a. C.) por su estilo, y T. H. James propuso que «Kha» era abreviatura de Inherkhai, el nombre del Capataz del Señor de las Dos Tierras en el Lugar de la Verdad, propietario de la TT 299. El nombre de su mujer era precisamente Henutdjuu y había vivido en la Dinastía XX (1196-1070 a. C.)¹⁶. M. Eaton-Krauss¹⁷ últimamente ha sugerido que la estela fue encargada por Kha en la Dinastía XVIII (1550-1307 a. C.) y se reutilizó posteriormente por Inherkhai. Añade, además, tras el examen directo del documento, que la imagen del dios Amón, que aparecía antes en el primer registro junto a la reina deificada Ahmosi-Nefertari, no es original, sino una restauración hecha después de un daño probablemente sufrido por la estela en el periodo amarniense. Las últimas dos columnas de texto en el registro inferior fueron añadidas más tarde y están pintadas, no esculpidas, a diferencia de los jeroglíficos inscritos en las columnas precedentes. Es en estas dos columnas añadidas donde se menciona el nombre de Henutdjuu, mujer de Inherkhai y «servidora de la señora del Lugar de la Verdad»; este hecho apoya la teoría de la restauración y de la apropiación de la estela por Inherkhai.

Todos los títulos de Kha están estrechamente conectados con su lugar de actividad, la necrópolis del Valle de los Reyes. Se trata de cargos más bajos en la jerarquía de la administración civil que los de «Supervisor de todos los trabajos del rey» y «Supervisor de los trabajos en el Lugar de la Verdad» (o «en el Lugar de Eternidad», como se llamó la necrópolis real en época Ramésida), ostentados por los visires Paser, Rahotep y Ta, los dos primeros contemporáneos de Seti I (1306-1290 a. C.), Ramsés II (1290-1224 a. C.), y el último del reinado de Ramsés III (1194-1163 a. C.)¹⁸.

Algunos objetos del ajuar funerario llevan los cartuchos de los reyes bajo cuyo reinado Kha realizó su actividad. Los vasos de alabastro hallados en la tumba muestran sellos con los nombres de Tutmosis IV (vaso globular S. 8324; vaso con cuerpo en forma de saco S. 8448; vaso ovoide S. 8443) y de Amenhotep II (*situla* S. 8444)¹⁹. La cerámica, por el contrario, no menciona ningún nombre real; entre los vasos de metal (bronce, plata o electro), una copa con asas (S. 8355) lleva el cartucho de Amenhotep III. También varios objetos del equipamiento profesional de Kha llevan el nombre de este rey, como el codo recubierto de lámina de oro (S. 8647), un objeto muy prestigioso, cuya inscripción alaba la valentía del faraón en la batalla y celebra sus victorias en Mitanni y en Nubia. Entre los útiles de escritura, una paleta de escriba (S. 8333) tiene inscritos los cartuchos de Tutmosis IV.

¹³ EDWARD, I. E. S. (ed.), *British Museum Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae, etc.*, part VIII, Londres, 1939, lám. XLV.

¹⁴ VANDIER D'ABBADIE, 1939, p. 16.

¹⁵ EDWARD, 1939, p. 53 n.º 1.

¹⁶ JAMES, T. H., «Le prétendu 'Sanctuaire de Karnak' selon Budge», *BSFE*, 75, 1976, p. 21.

¹⁷ EATON-KRAUSS, M., «The Fate of Sennefer and Senetnay at Karnak Temple and in the Valley of the Kings», *Journal of the Egyptian Archaeology*, 85, 1999, pp. 128-129 (= JEA).

¹⁸ HELCK, H., «Zur Verwaltung des Mittleren und Neuen Reiches» (*Probleme der Ägyptologie* 3), 1958, pp. 23-24, 450 y 453 (= PÄ).

¹⁹ En esta última el sello fue puesto al revés.

En el *pyramidion* ya mencionado Kha tiene sólo el epíteto «justificado»²⁰.

La familia

No tenemos mucha información sobre el padre de Kha: según S. Whale²¹, podría tratarse del mismo Neferhebef cuyo nombre aparece inscrito en uno de los bastones de ceremonia (S. 8625) encontrado en la tumba de Kha y en la escena representada en la estela de su capilla. En esta escena Neferhebef tiene el título de «Supervisor de los trabajos del Gran Lugar» (mr kAt n st aAt), mientras que en el bastón ya citado ostenta los títulos «Jefe» (Hry) y «Supervisor de las tierras extranjeras» (mr xAswt). La teoría de la estrecha relación entre los dos procede (según la autora) de la posición importante que Neferhebef y su esposa Tuiun tienen en el conjunto de pinturas de la capilla de Kha; ambos son representados en la pared del fondo (fig. 4) al oeste del lugar

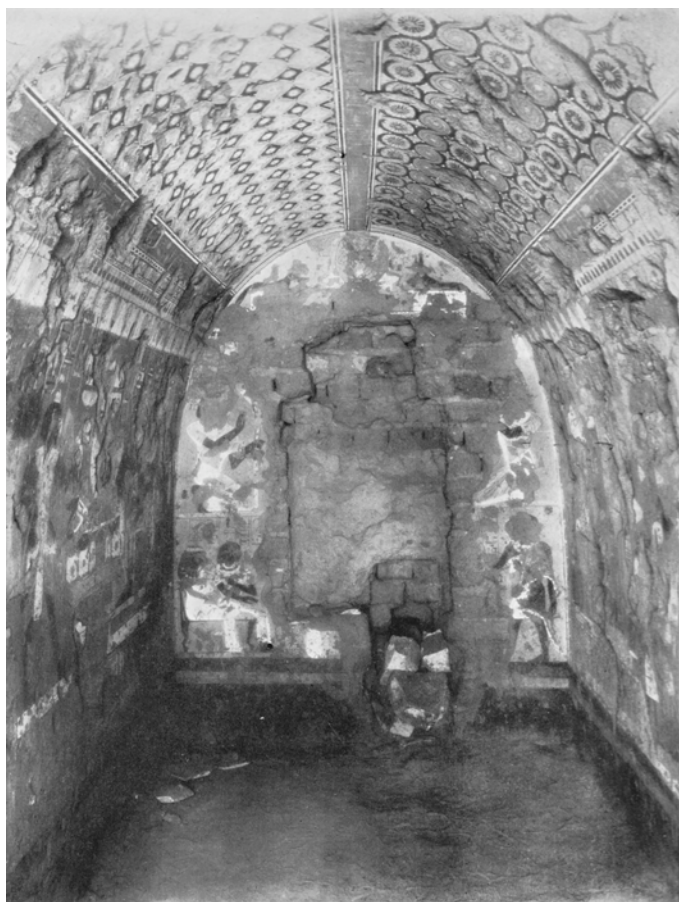


Fig. 4

que en un principio ocupaba la estela, sentados y recibiendo ofrendas de su hijo, que lleva una piel de pantera y cuyo nombre se ha perdido. Esta escena es similar a la representada en el lado posterior del juego-*senet*, con la única diferencia que aquí Neferhebef no lleva la piel de pantera, emblema característico del sacerdote-*sem*. Además, Kha y Neferhebef tienen títulos muy similares: uno «Supervisor de los trabajos en el Gran Lugar» (mr kAt m st aAt) y el otro de «Supervisor de los trabajos en la tumba real» (mr kAt m Hrt).

En cuanto a los hijos de Kha, en las inscripciones de la capilla y en la estela aparecen atestiguados tres: Imenemipet, que tiene el título «Servidor en la necrópolis real»; Nakhteftaneb, que no ostenta ningún título; y una hija Merit, que lleva el epíteto «alabada de Amón-Re». Whale atribuye a Kha otro hijo, Userhat, sacerdote-*wab* de la reina Mutnofret, madre de Tutmosis II (1493-1479 a. C.), y propietario de la *situla* de bronce (S. 8231) guardada en el ajuar funerario; sin embargo, esta identificación parece difícil de demostrar, debido a que en la *situla* Userhat es mencionado como el «hijo del escriba de la contabilidad del grano Sau».

²⁰ Cf. VANDIER D'ABBADIE, 1939, pp. 14-15, lám. XI, 1-4; RAMMANT-PETERS, A., *Les pyramidions égyptiens du Nouvel Empire* (Orientalia Lovaniensia Analecta 11), Lovaina, 1983, doc. 61 (= OLA).

²¹ WHALE, S., *The Family in the Eighteenth Dynasty of Egypt*, Sidney, 1989, pp. 181-183.

Los objetos simbólicos

El examen radiográfico de la momia de Kha (S. 8431-8316/02)²², hecho en los años 60, los exámenes TAC hechos en los últimos años, y las restauraciones de las dos momias de Kha y de Merit (S. 8471/01)²³ mostraron la presencia de joyas en los cuerpos tanto de Kha como de su esposa, una de estas consistente en un único hilo de discos lenticulares bastante grueso²⁴. La momia de Merit (S. 8471/1) lleva una máscara funeraria en lino estucado y dorado, piedras semipreciosas y pasta vítrea, que ha sido restaurada últimamente (S. 8473). Gracias al TAC, en el perfil de Merit se observa un collar-wsx compuesto de ocho bandas de placas en piedras semipreciosas, dos anillos entre las vendas de la momia y cuatro pequeños círculos hechos de dos o tres finas bandas que debieran de ser pendientes (fig. 5). En el momento de la restauración de la momia, entre la máscara funeraria y las vendas, se encontró un anillo de oro con la imagen de la diosa Hathor en forma de vaca (S. 8471/02-fig. 6)²⁵. En el cuerpo de la momia se observa un cinturón colgando en la pelvis, consistente de once placas de oro, en forma de conchas bivalvas, en el frente, y de tres bandas de perlas detrás.

El collar que lleva Kha se puede reconocer como un collar-Sbyw u «oro de la alabanza», una recompensa que el faraón daba a los funcionarios que habían destacado a su servicio. La ceremonia de recompensar con el «oro de la alabanza»²⁶ se grabó o

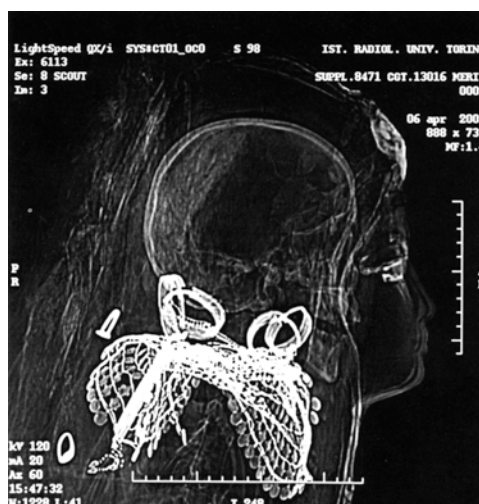


Fig. 5. ...



Fig. 6



Fig. 7

²² CURTO, S. y MANCINI, M., News of Kha' and Meryt, *JEA*, 54, 1968, p. 77.

²³ FIORE MAROCHETTI, E. ET AL., The Mummies of Kha and Merit: Embalming Ritual and Restoration Work, en RABINO MASSA, E. (ed.), *Proceedings of the Vth World Congress on Mummy Studies. Journal of Biological Research*, 80, n.º 1, Catanzaro, 2005, pp. 243-247.

²⁴ Para un estudio de las joyas y su presentación gráfica, ver CURTO, S. et al., Scavi nel Museo di Torino. X. I risultati d'una rilevazione radiografica e grafica su mummie, *Oriens Antiquus*, 19, 1980, pp. 147-157, láms. XI-XIII (= OA).

²⁵ DONADONI ROVERI, A. M., Deir el-Médineh et le Museo Egizio de Turin, en ANDREU, G. (ed.), *Deir el Médineh et la Vallée des Rois. La vie en Egypte au temps des pharaons du Nouvel Empire*, Actes du colloque organisé par le Musée du Louvre les 3 et 4 mai 2002, Paris, 2003, p. 41; eadem, La tomba di Kha: il ritrovamento, en Moiso, B. (ed.), *Ernesto Schiaparelli e la tomba di Kha*, Turín, 2008, pp. 142-143.

²⁶ Sobre esta ceremonia ver TRAPANI, M., Le 'scene di ricompensa e/o d'investitura' dei funzionari nelle tombe e sulle stele del Nuovo Regno, en PIRELLI, R. (ed.), *Egyptological Studies for C. Barocas*, Nápoles, 1999, pp. 115-149.

pintó en las paredes de las tumbas de los funcionarios desde el reino de Amenhotep III. Sin embargo, en las escenas citadas, este tipo de collar está compuesto de muchos hilos, uno sobre de otro y no de un único hilo como en el caso del de Kha.



Fig. 8

El collar redondo de Kha es muy similar al que lleva Sennefer en su estatua guardada en el Museo Egipcio de El Cairo²⁷ donde aparece junto a su mujer Senay (fig. 7). Sennefer, contemporáneo de Kha durante los reinados de Amenhotep II y Tutmosis IV, fue «Alcalde de Tebas» (hAty-a m WAsT) y «Supervisor del Doble Granero» (mr Snwty) en el templo de Amón en Karnak²⁸. En la estatua lleva unas joyas muy parecidas a las de la momia de Kha: brazaletes en ambos brazos y dobles colgantes en forma de corazón. Se trata de dos corazones de metal, uno en oro y otro en plata, inscritos con el nombre del monarca, Amenhotep II, recibidos como recompensa tal y como aparece en el relato inscrito en tumba, la TT 96²⁹. El collar de la estatua tiene también tres hilos, mientras que el de la de Kha sólo tiene uno. Además, la momia de Turín lleva una larga cadena en la que está colgado un amuleto en forma de escarabeo de corazón, en lugar del característico corazón. En la estatua de Sennefer, el propietario lleva los brazaletes-aa, que las inscripciones privadas de la Dinastía XVIII citan entre las recompensas reales [ver, por ejemplo, la famosa biografía de Ahmose, hijo de Ibana que data del reinado de Tutmosis I (1506-1493 a. C.)]³⁰. Otras estatuas similares y casi contemporáneas³¹ muestran también unas pulseras-msktw, citadas en las biografías de algunos funcionarios, como por ejemplo, la del Alcalde y Supervisor de los Profetas de Tutmosis III, Maya.

En el ajuar funerario de Kha hay dos brazaletes-aa de fayenza (S. 8399-8400 - fig. 8), al igual que en la radiografía de la momia se pueden observar dos brazaletes similares en

²⁷ CG 42126: SALEH, M. y SOUROUZIAN, H., *Catalogue officiel. Musée Egyptien du Caire*, Maguncia, 1987, n.º 140; ver también EATON-KRAUSS, 1999, pp. 113-117.

²⁸ Por el tema de la carrera de Sennefer, ver DER MANUELIAN, P., *Studies in the Reign of Amenophis II* (Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 26), Hildesheim, 1987, pp. 160-162 (= HÄB).

²⁹ Por el texto, ver TRAPANI, 1999, p. 118, n.º 12; PM I² 200; SETHE, K., *Urkunden der 18. Dynastie*, nebst. Übersetzung zu den Heften 1-14, Heften 1-16, *Urkunden des ägyptische Altertums*, begr. von STEINDORFF, G., Abt. IV, Berlin-Graz, 1914, nueva edición: 1961, p. 1432, 6 (= *Urk.* IV).

³⁰ SETHE, K., *Urkunden des Alten Reiches*, *Urkunden des ägyptische Altertums*, begr. von STEINDORFF, G., Abt. I, Leipzig 1903, nueva edición: 1933, p. 139, 15 (= *Urk.* I).

³¹ Ver la estatua de Maya, Alcalde y Supervisor de Profetas (Overseer of Prophets) (Berlín 19286) que data en el reinado de Tutmosis III [ROEHRIG, C. (ed.), *Hatshepsut from Queen to Pharaoh. The Metropolitan Museum of Art*, New Haven-Londres, 2005, n.º 52]; y la del Portador de Abanico a la derecha del Rey (Fan-bearer to the King's right) y Supervisor del Palacio (Real) Mentekhenu (Berlín 19289), del reinado de Amenhotep II (ROEHRIG 2005, n.º 54). En ambos las estatuas, ahora en el Museo Egipcio de Berlín, los funcionarios están representados solos, de otra manera que en la estatua de Sennefer donde él aparece con su esposa.



Fig. 9

metal, mientras que no se ven pulseras-*msktw*. El brazalete-*aa* de fayenza se llevaba probablemente junto con el de oro, de la misma forma que el collar-*Sbyw* aparecía junto al collar de fayenza. A falta de evidencias arqueológicas que confirmen esta teoría, en la tumba de Tutankhamon se encontraron unos collares-*Sbyw* en materiales mixtos, oro y fayenza juntos, similares a los representados en una escena de la TT 181, perteneciente a Nebamun e Ipuky (fig. 9)³².

Probablemente, los pendientes se encontraban entre los regalos reales³³, aunque no están atestiguados en las ya mencionadas estatuas y raramente en las escenas de recompensa.

³² ROHRIG, 2005, p. 196, n.º 109; p. 190, fig. 77.

³³ FEUCHT, E., «Gold, Verleihung des», en ERMAN, A. y GRAPOW, H. (eds.) *Lexicon der Ägyptologie*, I-VII, Wiesbaden, 1975-1992, II (1977), pp. 731-734 (= LÄ).

En el relieve procedente de la tumba del general Horemheb en Saqqara, y hoy guardado en el Rijksmuseum en Leiden³⁴, un par de pendientes son ofrecidos al funcionario además del collar-Sbyw. La momia de Kha lleva un par de pendientes de oro similares, hechos de diferentes bandas soldadas juntas³⁵, al igual que de otro lado, la momia de Merit que lleva pendientes muy parecidos. Tanto Kha como Merit ostentan joyas de tipo honorífico y funerario, junto con amuletos³⁶.

Otros objetos hallados en la tumba de Kha en el momento de su descubrimiento tienen cierto significado simbólico y eran entregados como regalo al «Supervisor de los trabajos en la tumba real» y «Jefe del Gran Lugar» Kha: eran el codo recubierto de lámina de oro (S. 8647), la *situla* en bronce perteneciente al escriba Userhat (S. 8231), la copa con asa realizada en electro con el cartucho de Amenhotep III (S. 8355), el juego-snt, perteneciente originalmente al «servidor de Amon» Banermeret (S. 8451) y dos bastones de ceremonia con los nombres de Neferhebef y Khaemuaset (S. 8625 y S. 8591). Neferhebef, mencionado anteriormente, aparecía representado en la estela, junto a su mujer en el lado izquierdo de la escena³⁷, y en la parte posterior del juego-snt, de nuevo con su mujer Iut, recibiendo las ofrendas de su hijo mayor Banermeret. En esta escena Neferhebef ostenta el título de «Supervisor de los trabajos en la tumba real», mientras que, en el bastón mencionado, tiene los títulos de «Jefe» (Hry) y «Supervisor de las tierras extranjeras» (mr xAswt).

Las inscripciones ubicadas a los lados y sobre la superficie del snt citan una serie de ofrendas hechas a distintas divinidades por el kA de Banermeret.

Como hemos visto, Kha recibió recompensas por su trabajo, junto a algunos regalos de prestigio, unos creados especialmente para él, y otros pertenecientes a sus compañeros. Un análisis social del ajuar de Kha fue llevado a cabo por L. Meskell que se concentró más en la desigualdad social entre hombre y mujer a través del ajuar funerario, en este caso de Kha y Merit³⁸. Se observó una gran diferencia en cantidad y en calidad entre los objetos de Kha y los de Merit hallados en la tumba (196 del hombre y 39 de la mujer)³⁹. La autora no considera algunos elementos importantes, como la presencia de objetos no pertenecientes a Kha en su ajuar o el contexto de las otras tumbas contemporáneas ubicadas en el poblado de los artesanos.

La tumba de Kha muestra su prestigio social en la comunidad de Deir el-Medina y representa una de las evidencias más relevantes de la necrópolis, en la Dinastía XVIII. Las tumbas de Deir el-Medina datadas con seguridad en la Dinastía XVIII son treinta y dos, de las que sólo trece, además de la de Kha, conservan el nombre y los títulos del propietario.

De todas ellas, sólo la TT 354 parece datar de los reinados de Thutmosis IV-Amenhotep III, como la de Kha.

³⁴ Inv. C. 1-3. *Egypt's Golden Age. The Art of Living in the New Kingdom 1558-1085 a.C.* Catalogue of the Exhibition, Boston, 1982, p. 14, fig 1.

³⁵ CURTO y MANCINI, 1968, p. 79 e, fig. 3, lám. XII 1.

³⁶ CURTO y MANCINI, 1968, p. 79 a-b-c, fig. 3, lám. XIII 2-3.

³⁷ VANDIER D'ABBADIE, 1939, pp. 13-14, lám. XI.

³⁸ MESKELL, L., *Intimate Archaeology: the Case of Kha and Merit*, *World Archaeology*, 29, 1998, pp. 363-379.

³⁹ MESKELL, 1998, p. 372.

Criterios de la presentación material

Junto a mis compañeros egiptólogos de la Soprintendenza per i Beni Archeologici del Piemonte e del Museo Antichità Egizie se ha reanudado últimamente el estudio metódico del ajuar funerario procedente de la tumba de Kha. El ajuar está completo [excepto por una lámpara, unos panes, tres formas de sal y diecinueve vasos en terracota (JE 38462-38647) que están ahora en el Museo Egipcio de El Cairo]⁴⁰.

En los límites del presente trabajo, estudié las siguientes tipos de materiales:

- Cerámica.
- Vasos de piedra.
- Vasos de metal.
- Equipo profesional.
- Equipo de escritura.

Aquí quiero dar un adelanto y un resumen de los métodos adoptados para el estudio de los materiales. El estudio verdadero se debería publicar extensivamente en un futuro próximo.

Además del puro estudio arqueológico, los materiales de la tumba de Kha pueden fomentar otras investigaciones y provocar nuevas cuestiones. Entre los temas con los que me he enfrentado en mi investigación y que aún quedan por desarrollar se encuentran:

- El ajuar y su preparación en el museo.
- La base histórica y social: Kha y los faraones de la Dinastía XVIII.
- Cuestiones abiertas: análisis químico y paleo-botánico del material orgánico; restauración de objetos; marcas no textuales de identidad sobre objetos; dibujos.
- Información obtenida del estudio de los materiales.

Los temas y los materiales estudiados por mis compañeros consisten en:

Parte general

- El descubrimiento de la tumba.
- El proyecto y la construcción de la tumba: entre tradición e innovación.

Materiales

- El papiro⁴¹.
- La estela.
- Los bastones.
- Los ataúdes, las máscaras y las momias.
- La estatuilla, los *shabtis* y las herramientas de trabajo en miniatura.

⁴⁰ DONADONI ROVERI, 2008, p. 138.

⁴¹ De Turín (S. 8438). Hay otro LdM de Kha todavía inédito en la Bibliothèque Nationale de París (P. BN 846). Sobre el papiro ver LUCARELLI, R., Kha: il Libro dei Morti, en Moiso, 2008, pp. 167-179.

- Cajas, cestas y esteras.
- Sillas y taburetes.
- Camas y reposacabezas.
- Objetos para la higiene y recipientes (envases de perfume, instrumentos de maquillaje, peluca, pinzas, agujas).
- Comida con sus respectivos recipientes (vasos de mesa, cestas, redes) y collares de flores.
- Telas de lino.
- Joyas.
- Puerta de entrada.
- Soporte de lámpara.

Los criterios de presentación de los materiales son puramente museográficos, ya que los objetos de los que se habla están en el Museo Egipcio de Turín desde principios del siglo xv. De hecho, el ajuar completo entró al Museo como resultado de la Misión Arqueológica llevada a cabo por Schiaparelli, excepto la estela que, como ya se ha dicho, fue adquirida anteriormente, con la colección Drovetti. Todos los objetos tienen los números de inventario dados por el descubridor, excepto la estela que, por el contrario, tiene el número del catálogo de Fabretti-Lanzzone-Rossi⁴².

Para cada objeto considerado se redactó una ficha incorporando las entradas siguientes:

- Material:
- Dimensiones:
- Posición en la tumba (en el descubrimiento):
- Bibliografía:
- Fotografías:
- Expuesto/Sala 3 - Tumba de Kha - Vitrina

Este método sigue el modelo de presentación desarrollado en el libro de J. Baines (ed.), *Stone Vessels, Pottery and Sealings from the Tombs of Tut'ankhamun*, Oxford, 1993, para los hallazgos procedentes de la tumba de Tutankhamon. Al final de cada ficha, se añadieron unas abreviaturas para explicar la función del objeto, según la leyenda siguiente:

OF = OBJETOS FUNERARIOS
 At = ATAÚDES
 P = PURIFICACIÓN
 Pa = PAPIRO
 F = FLORES
 J/A = JOYAS/AMULETOS
 R = RITUAL
 Sh = SHABTIS
 Est = ESTATUILLA

⁴² FABRETTI, A., ROSSI, F. Y LANZONE, R., *Regio Museo di Torino. Antichità Egizie. Parte I e II*, Turín, 1882-1888.

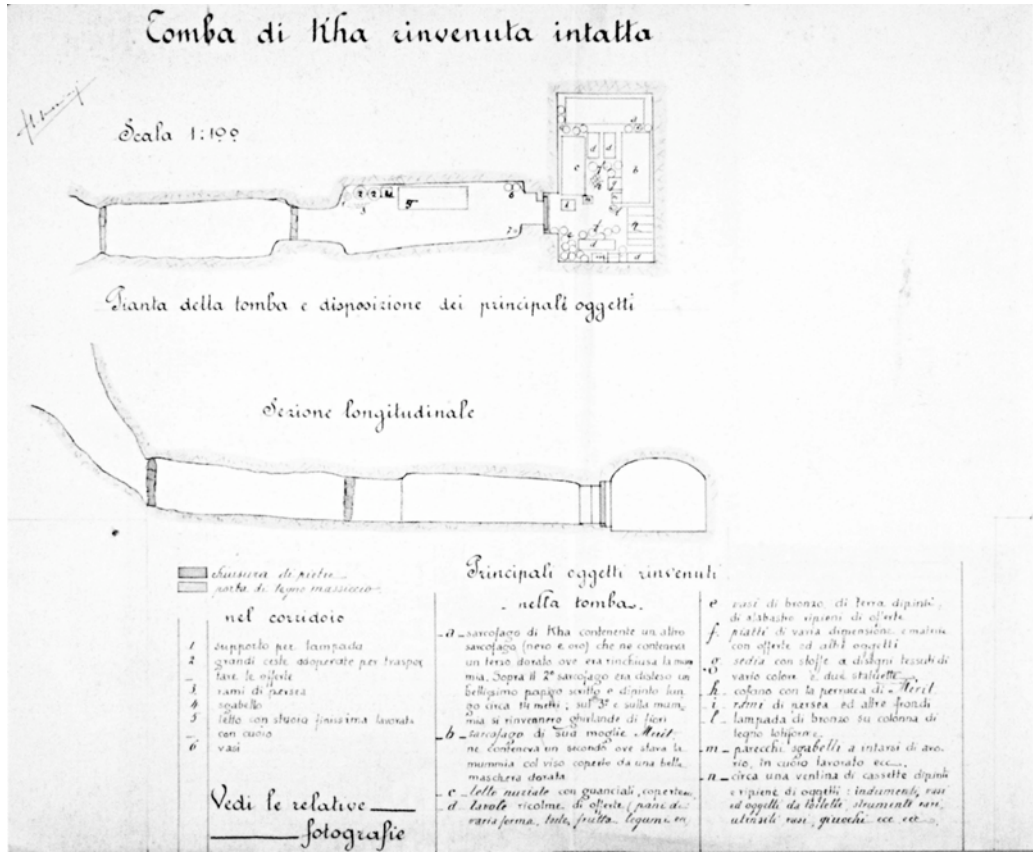


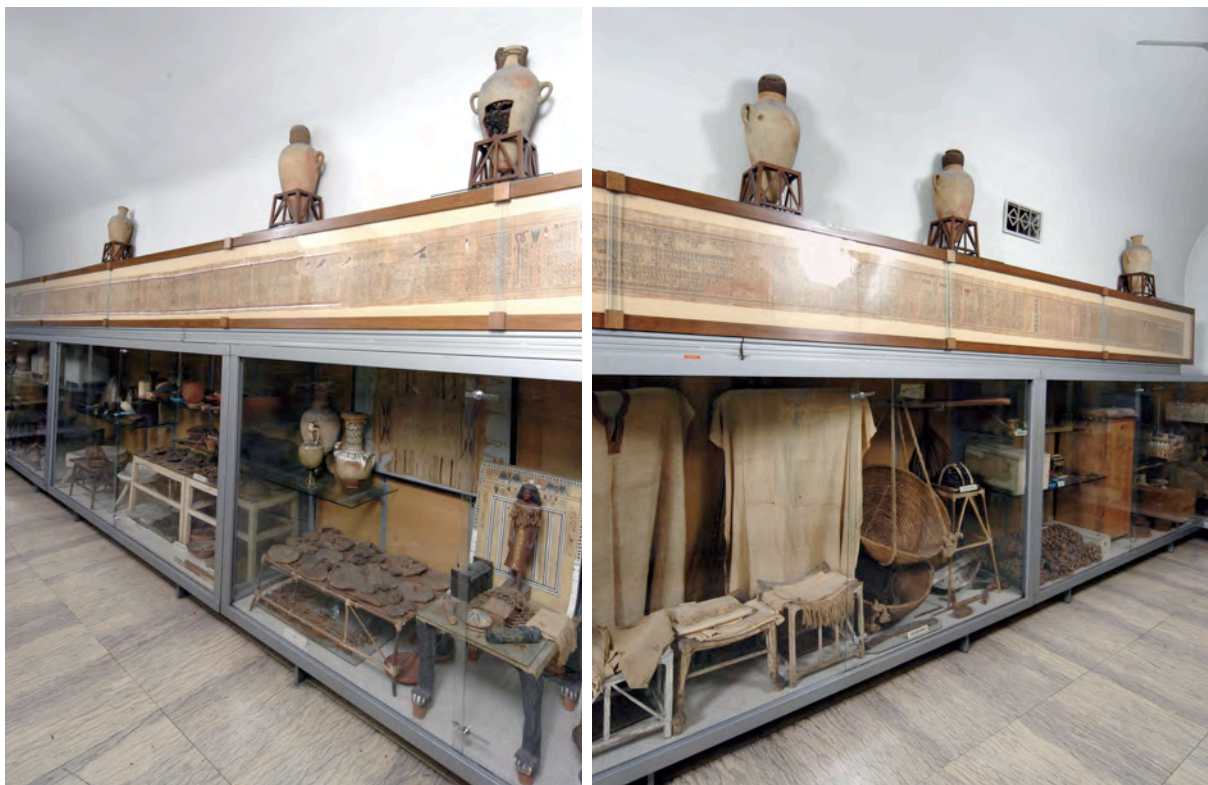
Fig. 10

- VC = OBJETOS DE VIDA COTIDIANA
- C = CESTERÍA
- Ca = CAJAS
- R = ROPAS
- M = MOBILIARIO
- E = ESTERAS
- P/A = EQUIPO PROFESIONAL/AFICIONES
- B = BASTONES
- OH = OBJETOS PARA LA HIGIENE

- EC = EXISTENCIAS Y CONTENEDORES
- A = ALIMENTOS
- V = VAJILLAS
- S = SOPORTES

Cuando fue posible, se reprodujo la posición original de las piezas en la tumba, en base a las referencias algunas veces sólo indicadas por Schiaparelli en su publicación de la tumba de Kha⁴³, del dibujo hecho por su asistente Ballerini (fig. 10)⁴⁴, de las reconstrucciones

⁴³ La tomba intatta dell'architetto Cha.
⁴⁴ DONADONI ROVERI, 2008, p. 141.



Figs. 11 y 12

realizadas por S. T. Smith⁴⁵ y por J.-L. Podvin⁴⁶. En muchos casos la posición original de los objetos era sólo una suposición.

El ajuar y su exposición en el Museo

Después de la publicación de Schiaparelli en 1927, la tumba no fue nunca publicada de manera exhaustiva. Entretanto, nuevos conocimientos y nuevos descubrimientos han ocurrido en el campo de la arqueología egipcia y es por esta razón que nos parece útil reanudar el estudio de estos materiales según estándares modernos, en previsión de una nueva exposición que va a afectar a los objetos del ajuar durante los próximos años. La exposición actual de los bienes de Kha en el Museo (figs. 11-12) respondía a unas necesidades en cierto sentido forzadas, principalmente debido a la falta de espacio; además, esta colocación proporcionaba al visitante la visión de la entrada a la tumba tal como estaba en el momento de su descubrimiento. Al final, razones estéticas tuvieron también su papel para crear «a pleasant effect in combination for different forms and colours», según las palabras del profesor Curto, director del Museo en los años 60-70⁴⁷.

⁴⁵ En *Intact Tombs of the Seventeenth and Eighteenth Dynasties from Thebes and the New Kingdom Burial System*, *Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts Abteilung Kairo*, 48, 1992, fig. 4 (= MDAIK).

⁴⁶ En su tesis *Composition, position et orientation du mobilier funéraire dans les tombes égyptiennes privées du Moyen Empire à la Basse Époque*, defendida en Lille en 1997, vol. I, lám. 9.

⁴⁷ CURTO y MANCINI, 1968, p. 77.



Fig. 13

Estos criterios de presentación pudieron ser válidos antes de los años 60, cuando se concebía el museo como un lugar estático, sencillamente usado para guardar objetos preciosos, históricos o científicos. Hoy en día, estos motivos ya no existen y con el paso del tiempo se ha difundido la idea del museo como algo dinámico al servicio del público. El museo tiene como objetivo hacerse asequible al público, para acogerlo de la manera más agradable e instructiva posible. Todas estas funciones del museo deben ir acompañadas de unas cuantas emociones en la mente del visitante, de manera que la experiencia de la visita quede más tiempo retenida en su memoria.

Se pide a los museos «producir entretenimiento y no solo una experiencia educativa»⁴⁸, según las palabras de D. Jallà, presidente del ICOM Italia, en *Progettare il museo*. Él afirma:

«viviamo una fase di transizione positiva verso il pieno riconoscimento del museo come istituto, non più solo ‘oggetto’ passivo: collezione da valorizzare o spazio deputato alla conservazione di beni, ma ‘soggetto’ attivo di politiche di tutela e di attività di mediazione culturale, luogo di incontro tra pubblico e patrimonio, cui si riconosce –non importa come e con quali motivazioni– un ruolo socialmente significativo»⁴⁹.

Por esta razón, con la ocasión de la nueva estructura de gestión de la Fundación y con los espacios nuevos que el Museo Egipcio va a adquirir, se ofrece la oportunidad de dar al ajuar funerario de Kha y de su esposa Merit un sitio adaptado a su apreciación y exposición al público. De hecho, el ajuar es uno de los más importantes del mundo por su carácter completo y por la certidumbre de su procedencia.

Cuestiones abiertas

Aún quedan varias cuestiones abiertas en el tema del estudio de este ajuar: en muchos casos, los contenedores de alimentos, las ánforas y los envases para la higiene todavía conservan restos de las sustancias contenidas en origen. No se hicieron estudios químicos sistemáticos

⁴⁸ JALLÀ, D., Funzioni e ragioni del museo contemporaneo: una proposta di riflessione, en BALDIN, L. (ed.), *Progettare il museo. Atti della V Conferenza Regionale dei Musei del Veneto. Padova, 24-25 settembre 2001*, Treviso, 2002, p. 99.

⁴⁹ JALLÀ, 2002, p. 101.

de estos materiales, sino sólo análisis científicos ocasionales, a menudo solicitados por especialistas individuales que, a lo largo de los años, pidieron análisis de muestras a la que fue la «Soprintendenza Speciale al Museo delle Antichita' Egizie». Cuando estos resultados estuvieron disponibles, a través de publicaciones o comunicaciones directas, se han incluido en la ficha correspondiente.

La cuestión de la restauración también queda abierta, especialmente en lo que se refiere a los tejidos, los manufacturados en piel y los bronces que están en el ajuar. En los tejidos, e incluso en unos vasos de cerámica, aparece una marca de identidad que es típica sólo del contexto de esta tumba y que podría indicar la propiedad, así como aparece el nombre de Kha (fig. 13). En las fichas se hace hincapié en la presencia de esta marca, al parecer una marca de equipo como las halladas en Deir el-Medina o en los graffiti de Tebas oeste. Parece interesante profundizar en el problema de estas marcas en su relación con los textos jeroglíficos.

Este nuevo estudio sistemático sería muy importante porque a partir de ello sería posible obtener información que pueda confirmar o corregir las noticias ya conocidas por las publicaciones de Schiaparelli y por los artículos posteriores.

Un fragmento de inscripción real aqueménide

Raimon Griñó

Resumen: El presente artículo trata de una interesante inscripción aqueménide, adquirida por el Estado Español a don Francisco de Rivadeneira en 1878, procedente de una columna de Susa. El texto está escrito en el silabario derivado del sumerio-akkadio. Formaba parte de una larga inscripción real relativa a Artajerjes II.

Palabras clave: Inscripción, aqueménide, Susa, Rivadeneira, sumerio-akkadio, Artajerjes II.

Abstract: The present paper is about an interesting Achaemenid inscription, purchased to Francisco de Rivadeira by the Spanish Government at 1878, from a column of Susa. It formed a part of a long inscription on the king Artajerjes the second.

Keywords: Inscription, achaemenid, Susa, Rivadeneira, sumer-akkadian, Artajerjes the second.

Entre el material cuneiforme que guarda el Museo Arqueológico Nacional (abreviado en MAN) se halla un pequeño fragmento de piedra con el número de inventario 16.745. Este lo define así:

«Fragmento de columna de Susa (piedra) con parte de una inscripción cuneiforme, afecta forma irregular, plana pulimentada en la cara de la inscripción. Adq. por compra del Ministerio de Fomento a D. Fco. Rivadeneira¹. R. O. de 14-11-1878. Long. 0,14. Lát. 0,12.»

El inventario no indica que se trata de un texto en persa antiguo o aqueménide, pero aporta, en cambio, el interesante dato de que procede de una columna de Susa. Como veremos más adelante, esta especificación tiene una especial importancia.

¹ El nombre del coleccionista es, en realidad, Adolfo Rivadeneyra (véase Apéndice y nota 20). Por otro lado copio exactamente la descripción del inventario (véase mis observaciones al comienzo del Apéndice).



Fig. 1

El texto aparece escrito, efectivamente, en el silabario empleado por los aqueménides, que deriva del sumero-akkadio mucho más complejo. El fragmento en cuestión formaba parte, asimismo, de una larga inscripción real como espero demostrar a lo largo del presente artículo.

Descripción de la pieza

De piedra caliza margosa, pulimentada por la cara que contiene la inscripción y de un color grisáceo muy superficial², pues basta arañarla suavemente para que aparezca el color negrozco propio de la segunda cara (fig. 1). Esta última es muy irregular, mostrando claramente que la pieza fue arrancada de una masa pétreo. Long. 14 cm, Anch. 12,3 cm.

La cara labrada tiene cuatro registros horizontales más restos de un quinto, separados entre sí por cuatro líneas. De estos cinco registros, sólo tres se hallan actualmente inscritos: 2.º, 3.º y 4.º; el 1.º jamás lo estuvo, pues pertenecía, de hecho, a la porción de la columna sin inscripción, a diferencia del 5.º (del que no se conserva prácticamente nada), al que seguía un 6.º, también con texto si mis suposiciones son correctas (véase p. 4). La inscripción tuvo, pues, en principio cinco líneas inscritas.

² El color original de la piedra es negro. Con el paso del tiempo, los materiales arcillosos se modifican, absorben agua y cambian de color.

Los signos son de hermosa factura, pero, pese a la sensación de regularidad que procuran las inscripciones aqueménides, ésta es más aparente que real. Determinados signos se presentan más comprimidos que otros (compárese, por ejemplo, en la fotografía los registros 2.º y 3.º) con lo cual se llega, en el caso de textos relativamente largos, a una diferencia sensible en cuanto al número de signos para una superficie dada. Esto es importante cuando se trata de restituir el texto original.

El texto

Una primera transcripción, sin restituciones, nos da el texto de la fig. 2, cuya transliteración es:

m: X Š
 xšaça
 puça

Amén de los signos completos, hay restos de otros suficientemente claros que nos permiten restituir el texto tal como se indica en la fig. 3, cuya transliteración es:

am: XŠ: DH
 xšaçaḥ
 a: puça³

Tal como está concebido el texto, se trata, indudablemente, de una inscripción real : XŠ =rey, DH = país, etc. Como las inscripciones de los soberanos aqueménides siguen un *esquema muy rígido*, cabe restituir con seguridad tal como indico en fig. 4. La transliteración varía acorde con ello:



Fig. 2



Fig. 3

³ Los dos puntos (:) equivalen al signo utilizado en los textos aqueménides para separar las palabras. Puede ser un ángulo ◀ o bien una cuña ↘, como en el presente caso. Sobre tales signos, conocidos como «divisores de palabras», véase R. G. Kent, *Old Persian*, New Haven (Connecticut), 1961 (reimpresión de la 2.ª edición), \$44, p. 19.



Fig. 4

[Xšyān] ām: XŠ : DH[yūnām]

[Arta] xšaçaḥ [yā]

a : puça

Su traducción no ofrece problemas:

[de rey] es, rey de país [es]

De [Arta] jerjes

hijo

La restitución *Artajerjes* es segura dado que:

- a) como acabo de indicar, el esquema de las inscripciones reales aqueménides es estereotipado. Viene en primer lugar el nombre del soberano que mandó grabar la inscripción seguido de sus títulos, casi siempre los mismos, y de los cuales el fragmento del MAN conserva todavía uno y el final del precedente: [rey de reyles, rey de país[es];
- b) sigue luego la genealogía del soberano en cuestión. Ahora bien, en el caso del registro 3.º no puede tratarse de la palabra xšaça⁴ «realeza» porque ésta no termina en ā (o sea a larga), a diferencia de lo que ocurre en el fragmento del MAN, y, asimismo, porque detrás de a no hay ningún divisor de palabras (véase nota 3) como suele suceder en la inmensa mayoría de textos aquemenides;
- c) xšaçā corresponde, pues, a *parte de un nombre*. Y dado que, según el esquema de las inscripciones persas antiguas, detrás de los títulos del soberano viene su genealogía y que de entre los nombres reales aqueménides sólo el de Artajerjes presenta el elemento -xšaçā, restituímos con seguridad [Arta]xšaçā.

Hasta aquí la parte segura del texto, con y sin restituciones. A partir de este punto, entramos en el terreno de la hipótesis.

⁴ Digo *xšaça* y no *xšaçaḥ* porque la h corresponde claramente a la desinencia del genitivo (véase infra).

Identificación del soberano

Se trata de averiguar qué rey, innominado en el fragmento del MAN, mandó grabar la inscripción. Una ojeada a la lista de tales soberanos⁵ nos permite ver que cinco de ellos no pudieron ser su autor habida cuenta que ningún antecesor suyo se llamó Artajerjes (indicado en el 3.^{er} registro con la expresión de [Artal]jerjes: Ciro el Grande, Cambises, Darío I el Grande, Jerjes I y Artajerjes I Longimanus).

De los siete restantes, cuatro no nos han legado inscripción alguna y sería sorprendente que este pequeño fragmento correspondiese a uno de ellos. Podemos, pues, asumir con cierta seguridad que no es tal. Son: Jerjes 1, Sogdiano, Arses y Darío III Codomannus.

De los otros tres soberanos, hay que eliminar a Darío II Nothus por las razones siguientes:

- a) solo se conservan dos textos de este monarca, procedentes ambos de Susa y muy cortos, aspecto este último que va en contra de lo que parece indicarnos el fragmento del MAN, o sea que se trataba de un texto relativamente largo;
- b) de ambas inscripciones de Darío II (D²Sa y D²Sb según la nomenclatura empleada por Kent⁶, solo la segunda puede ser tenida en cuenta en las comparaciones. Ahora bien, mientras allí el Artajerjes de la genealogía aparece escrito *Artaxšaçabyā* en el fragmento del MAN se indica expresamente [Artal]xsāçah[ya];
- c) los espacios (cuestión ésta importante en toda reconstrucción) que median en dicha inscripción de Darío II entre *Xšyānam : Xš : Dhyūnām* y *Artaxšaçabyā*, es de unos 52, mientras que los existentes entre este nombre y *puça* («hijo», que encontramos, asimismo, en el 4.^o registro del MAN) es solo de 19.

Por contra, en la pieza de dicho Museo el texto de los tres registros que se conservan ocupan idéntica posición en su registro correspondiente (véase las tres figuras y las transliteración). Se sigue de ello que los espacios entre [Xšyan]ām : Xš : DH [yūnām] y [Artal]xsāçab[ya] tienen que ser los mismos que los existentes entre esta última palabra (el nombre del soberano aqueménide) y *puça*.


Así, pues, el fragmento del MAN no puede pertenecer a Darío II, salvo que consideremos que dicho fragmento corresponde a una inscripción suya perdida en la actualidad.

Restan dos reyes por analizar: Artajerjes II y Artajerjes III. Del primero se conservan siete textos: cuatro proceden de Susa (A²Sa, A²Sb, A²Sc y A²Sd) y tres Hamadan (antigua Ecbatana): A²Ha, A²Hb y A²Hc. De Artajerjes III, en cambio solo existe uno: A³Pa (de Persépolis).

Tras una minuciosa comparación, creo que el fragmento del MAN formaba parte de una inscripción de Artajerjes II por las razones siguientes:

⁵ Ciro el Grande (559-529 a. J. C.), Cambises (529-522), Darío el Grande (521-486), Jerjes I (486-465), Artajerjes I Longimanus (465-425), Jerjes II (425-424), Sogdiano (424), Darío II Nothus (424-405), Artajerjes II Mnemon (405-539), Artajerjes III Ochus (359-338), Arses (338-336) y Darío III Codomannus (336-331).

⁶ Véase Kent, *op.cit.*, p. 154. La nomenclatura es muy simple: *D* equivale a Darío, *2* a Darío II, *S* que procede de Susa y *a* una de las inscripciones de Darío II encontradas en dicha ciudad. Este principio se aplica igualmente a los restantes textos. Así *A* equivale a Artajerjes, al que sigue un número arábigo.

- a) procede de Susa, según indica claramente la documentación que obra en poder del MAN sobre la colección Rivadeneyra (véase Apéndice). Este dato es significativo habida cuenta que los restos aqueménides encontrados en la antigua capital elamita⁷ son mayoritariamente de la época de Artajerjes II⁸, y que la única inscripción de Artajerjes III procede de Persépolis;
- b) el expediente indica, asimismo, que procede de una columna. De los cuatro textos de Artajerjes II hallados en dicha ciudad, tres eran inscripciones que decoraban la base de una o más columnas : A² Sa, A² Sb y A² Sd;
- c) empleo del ideograma⁹ de «rey» (XŠ) en el fragmento del MAN, muy frecuente en los textos aqueménides de Susa¹⁰ y que no se da, en cambio, en la inscripción de Artajerjes III, donde rey(es) se escribe de forma silábica: *xšāya(-)iya* y *xšāya(-)iyānām*;
- d) uso del genitivo¹¹ en los nombres reales: *Artaxšaçāhyā* («de Artajerjes»). En la pieza del MAN se conserva, pese a su estado fragmentario, parte del signo h^a  que en este contexto solo puede corresponder a uno de los elementos del genitivo singular *-ahya*. Ahora bien, en la ya citada inscripción de Artajerjes III no se emplea en caso alguno el genitivo singular unido al nombre de un rey, sino que este va siempre en nominativo¹², mientras que en las de Artajerjes II el uso del genitivo en las genealogías reales es muy frecuente: así en A² Sa, A² Sc, A² Ha y A² Hc, y no, en cambio en A² Sb, A² Sd y A² Hb;
- e) el fragmento del MAN se adapta, tanto por texto como por espacios, a una de las inscripciones de Artajerjes II y no a la de su sucesor. Toda vez que dicho fragmento formaba parte de una inscripción mucho más extensa, resulta lógico intentar adecuarlo a uno de los textos ya publicados y no suponer, en cambio, que perteneció a una inscripción que se perdió posteriormente.

Identificación de la inscripción

Llegados a este punto, la cuestión es: ¿cual es esa inscripción de Artajerjes II?

⁷ Susa era una de las ciudades más antiguas del Elam, reino que debía alcanzar su apogeo en época de Shilhak-Inshushinak (ca. 1165-1151 a. C.). Poco después, el Elam entró en decadencia. Susa fue saqueada y destruida por Assurbanipal en 645-640 a. C. En época persa, se convirtió en la residencia de invierno de los soberanos aqueménides. Las excavaciones de Susa, obra de arqueólogos franceses a partir de 1884, han puesto de manifiesto la existencia de ruinas en cuatro colinas o tells: el de la Acrópolis, el de la Apadana, el de la ciudad real y el tell donde habitaban los artesanos. Véase G. G. Cameron, *Histoire de l'Iran Antique*, París, 1937; y Vanden Berghe, *Archéologie de L'Iran Ancien*, Leiden, 1966, pp. 71-83.

⁸ Véase C. Harcourt-Smith, *Photographs of Casts of Persian Sculptures of the Achaemenid Period mostly from Persepolis*, Londres, 1932, 12 láms. y un pequeño panfleto de 4 páginas, p. 1.

⁹ A diferencia del sumero-akkadio, el silabario persa cuenta tan solo con cinco ideogramas: XŠ = *xšāya(-)iya* («rey»), DH = *dahyauš* («país»), BU = *bumitš* («tierra»), AM = *Auramazdā* y BG = *baga* («dios»). Cuando no se añade ningún signo silábico al ideograma, éste va siempre en nominativo. En caso contrario, los caracteres añadidos indican su caso gramatical.

¹⁰ Un cotejo de los textos aqueménides permite sacar las siguientes conclusiones acerca del empleo de ideogramas: a) los textos más tardíos (a partir de Darío II) ofrecen un uso más frecuente y amplio de los mismos; b) los textos de Susa son los que mayormente recurren a ellos y c) por lo general, los textos son regulares en su empleo, de forma que una inscripción que utilice XŠ por *xšāya(-)iya* lo sigue empleando a lo largo de la misma cuanta veces se repita el término en vez de escribirlo ora con un ideograma, ora de forma silábica.

¹¹ Véase Kent, *op.cit.*, \$170, \$172 y \$172, pp. 58-59.

¹² Explicaciones muy detalladas en Kent, *op. cit.*, \$313 («The Artaxerxes Genealogies») p. 98.

Creo que se trata de A² Sa, publicada en repetidas ocasiones¹³ y cuya transliteración da Kent en su obra. He aquí los escasos datos que poseemos acerca de ella:

«Inscripción trilingüe (en persa, elamita y babilónico) repartida en 5 líneas. Decoraba la base de 4 columnas o pilares de Artajerjes»¹⁴

Opino que el fragmento del MAN corresponde a una de esas cuatro bases por los siguientes motivos:

- a) procede de Susa, lo que concuerda con el origen de A² Sa (y elimina a A² Ha, A² Hb y A² Hc que provienen de Hamadan);
- b) fue arrancado de una columna, coincidiendo así con A² Sa, y, también, con A² Sb y A² Sc pero no, en cambio, con A² Sc, inscrita en una tablilla de piedra;
- c) restan, pues, en liza A² Sa, A² Sb y A² Sd. Ahora bien, las dos últimas dan una genealogía demasiado breve, por lo que es imposible adecuar el texto que da el fragmento del MAN al de ambas inscripciones¹⁵.

En resumen, A² Sa cumple, a mi entender, todos los requisitos:

- a) procede de Susa
- b) decoraba cuatro columnas
- c) la distribución en líneas y los espacios coinciden con lo que nos deja entrever el fragmento del MAN
- d) el texto, ortografía y gramática de A² Sa se adecuaba perfectamente a los del fragmento objeto de estudio.

¹³ La bibliografía es la siguiente: H. C. Tolman, *Ancient Persian Lexicon and Texts*, Nashville, 1908, pp. 47-50; F. H. Weissbach, *Die Keilinschriften der Achämeniden*, Leipzig, 1911, pp. 122-5; V. Scheil, *Inscriptions des Achéménides à Suse*, Paris, 1929, pp. 94-95, n.º 29 (Mémoires de la Mission Archéologique de Perse, tome XXI, Mission en Susiane); *Wiener Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft*, 39 (1932), pp. 88-9; Sukumar Sen, *Old Persian Inscriptions of the Achaemenian Emperors*, Calcuta, 1941, pp. 166-7; R. G. Kent, *op. cit.*, p. 154 (transliteración tan solo del texto cuneiforme persa). Desgraciadamente, no he podido consultar ninguna de estas obras, salvo la de Kent. Por fortuna, su transliteración es eminentemente científica, lo que me ha permitido retransliterar su transliteración al cuneiforme persa con todas las garantías.

¹⁴ Artajerjes II (404-358 a. C.), llamado Mnemon («el que recuerda») debido a su gran memoria. Su nombre era, en realidad, Arsaces, pero al subir al trono adoptó el de Artajerjes. El pleito que le oponía a su hermano Ciro el Joven, gobernador del Asia Menor estalló abiertamente en 401. El ejército de Ciro, integrado por 100.000 asiáticos y 13.000 griegos, fue derrotado en Cunaxa. Los griegos iniciaron entonces la famosa «retirada de los Diez Mil» (Jenofonte, *Anábasis*). Artajerjes II no pudo evitar la independencia de Egipto, que tuvo lugar el mismo año de su ascensión al trono, bajo Amirteo (404.398), fundador de la Dinastía XXVIII egipcia. Este acontecimiento puso fin a lo que se ha venido a llamar «l Dominación Persa», que corresponde a la Dinastía XXVII (525-404). Sobre este período, G. Posener, *La première domination perse en Égypte*, el Cairo, 1936.

Los asuntos de Asia impidieron a Artajerjes II lanzar una nueva campaña contra Egipto. Una vez solventada esta problemática, Artajerjes II se propuso reconquistarlo, para lo cual aprestó un ejército muy numeroso dirigido por el general Farnabazes, quien se enfrentó a las tropas egipcias de Nectanebo I (378-360), fundador de la Dinastía XXX. La campaña, iniciada en 373, terminó en fracaso, pues la crecida del Nilo obligó a los persas, estacionados en la región de Menfis, a retirarse. Con anterioridad, Artajerjes II había firmado la paz de Antálcidas (387) con los Estados helénicos.

A diferencia de Darío I, Artajerjes I y Darío II, enterrados en Naqš i-Rustam, Artajerjes II, Artajerjes III y Darío III lo fueron en Persépolis. Sobre las tumbas aqueménides, véase F. Sarre-E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, Berlín, 1910, pp. 57-66. E. Herzfeld, *Archeological History of Iran*, Londres, 1935 (Schweich Lectures, 1934, pp. 36-39 y Vanden Berghe, *op. cit.*, p. 24. Artajerjes II resucitó el culto a Mithra y a Anahita, a quienes invoca en unión de Auramazda. Asimismo, con él la antigua religión de los magos cobró nueva vida (véase Herzfeld, *op. cit.*, p. 40).

¹⁵ Las figuras que ilustran este artículo son obra de José B. Escárate.

Apéndice

Juzgo interesante dar a continuación el expediente Rivadeneyra que se guarda en el Archivo del MAN (1878, N.º 1)¹⁶.

Cabe formular, previamente, tres observaciones:

- He respetado en todo momento la ortografía, sintaxis y puntuación de los documentos, en ocasiones muy deficientes.
- Cuando se trata del borrador de una carta, no reproduzco las tachaduras; me limito a copiar la palabra que reemplaza a las suprimidas.
- Sitúo al comienzo de la transcripción diversas particularidades (remitente y destinatario, fecha y categoría del escrito), que suelen ir al final del documento.

Los documentos

1. Del Director General de la Instrucción Pública, Agricultura e Industria al Jefe del MAN.
23 de mayo de 1878. Comunicación oficial.

C. Del Gob.º, f.º 210

Excmo. Sr.

Esta Dirección General ha acordado remitir a V. E. La adjunta instancia en que Don Adolfo Rivadeneyra solicita que se adquiriera por el Estado una colección que reunió en Persia, de armas, utensilios y monedas, a fin de que en unión con Don Eduardo Saavedra y Don Juan de Dios de la Rada y Delgado¹⁷, se sirva V. E. examinar los objetos ofrecidos é informe con devolución del expediente, cuando la comisión estime oportuno acerca del mérito de la colección y del precio en que pudiera tasarse.

*Dios guarde á V. E. muchos años
Madrid 23 de mayo de 1878
El Director General
José de la (ilegible)*

¹⁶ Se trata de D. Antonio García Gutiérrez (véase documento 7), nacido en Chiclana (Cádiz) en 1813 y muerto en Madrid en 1884. Autor dramático (*El trovador*, *Simón Bocanegra*, etc.), miembro de la Real Academia de la Lengua en 1865 y Director del MAN de 1872 a 1881. Amplia biografía en *Espasa*, XXV (1924), pp. 801-803.

¹⁷ Juan de Dios de la Rada y Delgado nació en Almería en 1827 y murió en 1901. Acumuló gran número de cargos científicos, entre ellos el de Director del MAN (1891-1900). Autor de un sinnúmero de obras, entre ellas muchas literarias, siendo una de las más conocidas *Viaje a Oriente de La Fragata «Arapiles» y la comisión científica que llevó a su bordo*, Barcelona, 1876-1882. Véase *Espasa*, XLIX (1923), p. 118.

2. Del Jefe (?) del MAN a la Dirección General (?) de la Instrucción Pública
13 de julio de 1878. Borrador de carta.

Exmo. Sr.

*Cumpliendo con lo preceptuado por V. E. los individuos que suscriben nombrados para examinar los objetos que ofrece en venta al Estado con destino al Museo Arqueológico Nacional, D. Adolfo Rivadeneyra objetos recogidos por este Sr. en su viaje á Persia, tienen el honor de elevar al superior conocimiento de V. E. el catalogo científico que han formado de dichos objetos debiendo manifestar á V. E. que tanto por la casi imposibilidad de volver á encontrar en España otra colección semejante, como por la rareza e importancia de los objetos que la componen, importancia de la cual puede formar juicio la ilustración de V. E. por las noticias individuales de cada uno de ellos que en dicho catálogo se contiene, la comisión opina no solo que dicha colección debe adquirirse (ilegible) para el Museo Arqueológico Nacional, po-
brísimo y desprovisto de objetos de esta procedencia y arte, sino que el precio de doce mil quinientas pesetas que su dueño pide, no es exagerado, pudiendo asegurarse (?) que si estos objetos se encuentran en poder de un comerciante de anti-
guüedades, no se obtendrían sino por mucha mayor suma.
V. E. sin embargo (una línea ilegible).*

3. Del Ministro de Fomento¹⁸ al jefe del MAN.
14 de noviembre de 1878. Comunicación oficial.

C. del Gob.º, F.º 210

Excmo. Sr.

De conformidad con lo propuesto por V. E. el Rey (qDg) se ha servido resolver que se adquieran por el Estado con destino á ese Museo Arqueológico Nacional la colección de antigüedades ofrecida pr D. Adolfo Rivadeneira¹⁹, compuesta de armas, utensilios y monedas; por la cual le será satisfecha la cantidad de doce mil quinientas pesetas en que la ha tasado la comisión de anticuarios que V. E. ha presidido,

¹⁸ Lo era a la sazón el Conde de Toreno, llamado Francisco de Borja Queipo de Llano (1840-1890). Al ser proclamado rey Alfonso XII, fue nombrado alcalde de Madrid. En 1875, pasó a ocupar la cartera de Fomento en el Gobierno presidido por Cánovas; en 1879, fue Ministro de Estado; en 1880, Presidente del Congreso; en 1884, se le reeligió para dicho cargo y ese mismo año fue nombrado gobernador civil de Madrid (véase *Espasa*, XLVIII (1922), pp. 890-91. Su nombre no aparece en el escrito, pero sí su firma.

¹⁹ La grafía del nombre es, ciertamente, *Rivadeneira*, porque así lo escribe su poseedor. Los documentos 1 y 2 la respetan (2 porque copia a 1, el cual debe seguir un escrito del vendedor). Pero a medida que transcurre el tiempo, los organismos oficiales lo escriben *Rivadeneira* (documentos 3, 5 y 7), pese a que la persona en cuestión sigue firmando *Rivadeneira* (docs. 4 y 6). Adolfo Rivadeneyra nació en Santiago de Chile (1841) y murió en Madrid (1882). Era hijo del editor Manuel Rivadeneyra, pero él se dedicó preferentemente a la diplomacia: En 1861, fue agregado del consulado de España en Beirut; en 1866, pasó a Jerusalén en calidad de cónsul; en 1867, fue vicedcónsul en Beirut y, en 1873, el Gobierno español le nombró cónsul en Teherán. Durante su estancia en Persia, emprendió un largo viaje, que le llevó a Kirmanshah, Shiraz, Kirmán y Yezd. Era miembro de la Real Academia de la Historia. Entre sus obras, se cuenta *Viaje al interior de Persia*, Madrid, 1880-1881, 3 vols. Sobre su biografía, véase *Espasa*, LI (1926), p. 883.

luego que conste la entrega en ese Establecimiento, con cargo al cap.º e.º(j) del presupuesto vigente, partida señalada para adquisición de objetos artísticos y arqueológicos y retratos de personajes célebres.

De Real Orden lo digo á V. E. para su conocimiento y efecto correspondientes. Dios guarde á V.E. muchos años.

Madrid 14 de noviembre de 1871

C. Toreno

4. De D. Adolfo Rivadeneyra al Director del MAN
23 de noviembre de 1878. Carta autógrafa.

Exmo. Señor.

Muy Señor mío: en vista de la comunicación dirigida á V. E. por el Señor Ministro de Fomento el 14 del corriente, y de la cual tengo traslado, referente a la entrega que he de verificar al Museo Arqueológico Nacional, de una colección de antigüedades, ruego á V. E. se sirva señalar el día y hora que tenga por conveniente, a fin de presentar dicha colección en el Departamento de su digno cargo.

Dios guarde á V. E. muchos años.

Madrid 23 de noviembre de 1878

Adolfo Rivadeneyra

5. Del MAN a D. Adolfo Rivadeneyra
26 de noviembre de 1878. Borrador de carta.

Museo Arqº. Nacional

Al Sr. D. Adolfo Rivadeneira

Madrid 26 de noviembre de 1878

I(j).S.

Recibida una atenta comunicación fecha (j) 23 de corriente, en la cual pide día y hora para verificar la entrega de los objetos que de su propiedad han sido adquiridos por el Gobierno con destino á este Museo, puede verificarlo todos los días hábiles de una á tres de la tarde.

Dios &

6. De D. Adolfo Rivadeneyra al Director del MAN.
27 de noviembre de 1878. Carta autógrafa.

Exmo. Señor

Muy señor mio: conforme a la indicación que V. E. se sirve consigar en el oficio del 26 de los corrientes, tengo el honor de pasar a sus manos la coleccion de objetos a que se refiere la Real Orden de fecha 14 de Noviembre, cuya enumeracion consta en el departamento a su cargo, y es como sigue:

– Mesa y dos sillas - mosaico de Shiraz

- *Puñal esmaltado del siglo XI*
- *Media armadura del siglo XVII*
- *Tejido antiguo*
- *Sopera y dos botellas de hierro con incrustaciones de oro*
- *Dos botellas de cobre grabadas*
- *Caja y cucharas de limonero - industria de Abadeh*
- *Tintero del siglo XV.*
- *Agata con inscripción arábiga.*
- *Plato de celada - mutilado*
- *Vaso de metal grabado - industria de Kerman.*
- *Cuatro cilindros babilónicos*
- *Dos pebeteros de cobre, calados y con turquesas.*
- *Dos ladrillos de la torre de Babel - en cajas.*
- *Otro, roto, de los alrededores de Bushir, con inscripción cuneiforme de la primera época.*
- *Azulejo con reflejo metálico, del siglo XI.*
- *Ladrillo árabe, arrancado de un templo zoroastriano en Turumpush.*
- *Fragmento de columna de Susa, con inscripción cuneiforme²⁰.*
- *Monedas persas antiguas y modernas*
- *Azulejo en forma de estrella.*

Dios guarde a V. E. muchos años
Madrid 27 de Noviembre de 1878
Adolfo Rivadeneyra

7. Del Jefe del MAN al Ministerio de Fomento
 27 de Noviembre de 1878. Borrador de la comunicación oficial.

C. del Gob.º, f.º 210
Adquisiciones f.º.34
Museo Arq.º Nacional

Al Exmo. Sr. Ministro del Fomento
Madrid 27 de Nov. De 1878
I(¿).S.

Tengo el honor de participar a V. E. que en el día de hoy ha entregado en este Museo D. Adolfo Rivadeneira, la colección de antigüedades adquirida por el Estado Rorr²¹ del 14 del actual.

Lo que pongo en conocimiento de V. E. para los efectos consiguientes.

Dios &

El Jefe

G. Gutierrez

²⁰ El subrayado es mío.

²¹ Rorn es abreviación de Real Orden.

Las arquetas de «trovadores»

Ángel Galán y Galindo[†]

Resumen: La poesía de corte amoroso, compuesta e interpretada por trovadores, juega un importante papel en los ámbitos cortesanos de la Europa de los siglos XI al XIV. Dicha importancia tiene su reflejo en diversos objetos suntuarios cuya función tiene estrecha relación con su propia iconografía, primando los temas galantes y lúdicos propios del universo trovadoresco. Se analizan las piezas conocidas más destacadas, tales como cajas amatorias y arquetas, elaboradas en diversos materiales como la madera policromada o forrada de láminas de metal repujado, así como las más suntuosas piezas obradas en marfil, entre las que también encontramos otros importantes objetos como los espejos.

Palabras clave: Trovadores, iconografía cortesana, cajas y arquetas amatorias, eboraria.

Abstract: Courtesan poetry composed and performed by troubadours, plays an important role in the European courts of the 11th to 14th centuries. This is reflected in various luxury objects whose function is closely related to his own iconography, showing gallant troubadour's own universe. The most outstanding known pieces are analyzed, such as amatory caskets and boxes, made of different materials like painted wood or wood covered with metal plates, as well as the most sumptuous ivory pieces, among which we also found other important objects like mirrors.

Keywords: Troubadours, courtesan iconography, amatory caskets and boxes, ivory.

Trovadores y juglares

Desde finales del siglo XI y hasta entrado el XIV, tienen un especial relieve en varios países de la Europa Medieval un tipo especial de cantores-aventureros, que reciben el nombre de «trovadores», derivado del provenzal *trobairitz* o del occitano *trobar*, hallar.

Se cree que el primer «trovador» fue un duque de Aquitania, Guillem de Poitiers (1071-1127), cuya lengua, el occitano de Toulouse, fue básica en sus composiciones. Los trovadores componían sus propias canciones e incluso música, que luego recitaban en actos cortesanos o en sesiones privadas, dedicadas por lo general a determinadas damas.

Los trovadores procedían habitualmente de la baja nobleza y dotados, por ello, de un nivel de formación más elevado del promedio de la población, aunque se han dado casos de trovadores de extracción de las clases menestrales e incluso campesinas. También nobles de rango y hasta reyes han practicado la «*troba*». Las invenciones literarias versificadas y acompañadas de música en su recitación, se realizaban en lenguas romances y solo muy ocasionalmente en latín: el occitano (*lengua de oc*), especialmente en su variante provenzal era la más utilizada, pero también el catalán, las lenguas romances (*romanche*) del norte de Italia y hasta el antiguo francés (*lengua de oie*) tuvieron sus propios intérpretes¹.

Semejándose en parte a los «trovadores» se encontraban los «juglares»². Eran éstos, sin embargo, gentes de extracción más popular, que se ganaban la vida divirtiendo con sus ocurrencias y ejercicios a nobles y plebeyos. Entre sus actividades estaba, por supuesto, cantar canciones compuestas muchas veces por los primeros. Alcanzarían los juglares su propia cualificación «profesional» en los «*mester de juglaría*», conjuntos de canciones populares en lenguas romances ideados por los juglares y denominados «*mester...*» (maestros), en contraposición a los «*mester de clerecía*», maestros cantores religiosos en latín.

En muchos casos ambas actitudes confluyen en virtud de aspectos comunes que se van desarrollando en el tiempo, especialmente en los siglos XII y XIII: la variabilidad de su asentamiento en busca de un «protector» o patrón que le mantuviese, su especial apetencia por una vida tan alejada de los trabajos físicos, como de los avatares guerreros o las excesivas preocupaciones de los religiosos; aunque no faltan ejemplos de individuos que llegaron a destacar en la Religión o en la Milicia.

Otra de sus características comunes es su especial interés por las mujeres, tanto dueñas como doncellas, a las que dedican sus solicitudes, muchas veces con éxito, ya que la época abundante en guerras, cruzadas y otros motivos de largo alejamiento de los varones³, era propicia a las aventuras amorosas, bien en las mansiones regias o nobiliarias, bien en modestas casas o chozas. La habilidad de los cantores en estos menesteres era, por demás, notoria recordando que el propio Duque (IX) de Aquitania y trovador, Guillermo de Poitiers era apodado «*trichador de Domnes*»⁴.

El reino de Castilla, quizás más austero, no sería tan importante en este aspecto, aunque no faltaron practicantes de estas artes. Las *cántigas*, inicialmente trobas galaicas, serían especialmente desarrolladas por el monarca Alfonso X que las hizo adquirir un carácter religioso.

En Alemania también surgen sus equivalentes: los «*Minnesänger*»⁵ (Cantores del Amor), con especial relieve en Baviera y Austria en los siglos XII y XIII, que entroncan con las tradicionales *Frauenlied* (canciones de mujeres) preexistentes.

¹ La palabra «oca» aplicada a la no siempre simpática anátida, fue la clave distintiva del romance franco del Sur, donde se denominaba «oc» o del Norte, «oie», como en el francés actual. Ambas formas derivan del latín *avis* a través de la forma popular *auca* en el bajo latín.

² Derivación del latín *iocularis* (divertido, gracioso, chistoso) a través de la forma bajo latina de *joglar* con el mismo significado.

³ Entre ellos cabe señalar, aunque algunos no sean exclusivos de aquél tiempo: peregrinaciones, destierros, viajes, embajadas, condenas de prisión, secuestros y cautiverios.

⁴ Deriva probable del verbo antiguo *trechier* (empleado por Chr. de Troyes en 1175), que procede del bajo latín *tricare*, de *tricare*, «resolver las dificultades».

⁵ Procede esta palabra del nombre de una antigua Diosa germana del Amor, *Minne*, que llegó a adquirir el propio significado de «Amor».

El tipo de amor practicado por los cantantes es básicamente el denominado «*Amor cortés*», derivado del término Corte (sede de reyes y nobles), con una concepción originalmente platónica y aún mística, partiendo de la filosofía provenzal del «amor» en el siglo XI, aunque no excluye la consumación carnal dadas las circunstancias expuestas. En este tipo de amor, la paciencia y la discreción son esenciales para conseguir la rendición de la dama a quien le presta un homenaje de bellas palabras, música y canciones.

En el ámbito del Languedoc, hasta la Provenza, hubo trovadores famosos: además de Guillem de Poitiers (*de Peiteus*), IX Duque de Aquitania (participó en la I Cruzada y en España, apoyando a su cuñado Alfonso I de Aragón); habría que citar a Bertrán de Born Vizconde de Hautefort, Peire d'Auvergne, Aimerich de Péguillon de St. Gaudens, Bernat de Ventadorn, Uc de Saint Circ, Bertrán Carbonel, Aldrics de Vilar, Adam de la Halle (amigo de Carlos de Anjou) y sobre todo a Chrètien de Troyes que actuó en la Corte de Borgoña y fue autor de gran parte de las *Historias del Rey Arturo*. No faltarían religiosos como el Monje de Montaudor, plebeyos como el famoso gascón llamado Marcabrú (mediados del siglo XII) e incluso mujeres cual Beatriz de Dia, hija del conde Isaldo de Dia (Provenza). Hasta monarcas: Ricardo I de Inglaterra⁶, Alfonso II y Pedro III de Aragón y un Papa, Clemente IV, Guy de Folquois (1265-1268), fueron especialmente aficionados a la «troba».

En Cataluña destacaron: Matfre Ermangaud, Jofre de Foixa, Lluís de Averçó, Ramón Vidal de Besalú. Guillem de Berguedá, Aunaut David, el «*cerverí de Girona*» Guillem de Cervera (quien cantó en las cortes de Jaime I y Pedro III), Bernat de Bonaval, Girault de Bornelh, Bernat Martí y tantos otros.

En Castilla fue famoso por sus *cántigas*, un gallego de Vigo: el juglar Martín Codax y en Italia Sordello de Goito.

En Alemania los «*Minnesänger*», todos del siglo XII y XIII, más famosos serían: el holandés Heinrich van Veldike que estuvo en la Corte del emperador Barbarroja (Federico I), y los alemanes Wolfram von Eschenbach autor del «Parsifal» y el ciclo del Santo Grial, Gottfried von Strassburg, Ulrich von Lichtenstein, el judío Süßkind von Trimberg y sobre todo Walther von Vogelweide («*del prado de los pájaros*») al parecer de origen austríaco, que vivió entre 1170 y 1228, y fue patrocinado por el emperador Federico II que le asignó una pequeña propiedad cerca de Würzburg⁷. Uno de los primeros «*Sänger*» conocidos fue Friedrich von Hansen que tras viajar por Provenza, importó los modos de los «trovadores» aquitanos.

Se ha discutido los orígenes provenzales de toda la lírica románica, que partía de las canciones del duque de Aquitania (finales del siglo XI y principios del XII), contraponiéndoles la existencia, además de la poesía culta de origen latino, de otros tipos de composiciones populares anteriores a la canción provenzal o con ella coexistentes: las *cántigas de amigo* galaicas y los «*villancicos*» castellanos.

⁶ Es fama que sufriendo prisión, al regreso de la III Cruzada, el monarca inglés fue localizado en el castillo de Dürnstein, gracias a un cantor, Blonde de Nesle de Amiens, cuya canción reconocida por Ricardo desde su habitación, fue contestada por éste con una estrofa consecutiva.

⁷ Este famoso cantor fue tomado como modelo por Wagner que lo menciona en su obra «*Los maestros cantores de Nuremberg*» donde se reconstruye el ambiente de las Corporaciones de Cantores alemanas. Una de sus obras más destacadas, con música incluida, que nos ha llegado, es el famoso *lieder* «*Under der Linden*» («*Bajo los tilos*»), cantado por voz femenina.

La influencia árabe

En la cultura árabe, desde épocas preislámicas, existían largas canciones que narraban poéticamente hechos o cuentos inventados. Las sesiones, *maqamah*, en que se recitaban constituían el solaz preferido de los personajes del mundo islámico y obviamente, también en la España musulmana.

Recordemos que Al-Andalus se extendió hasta el sur de Francia durante tiempo suficiente para que algunas costumbres se incorporasen al acervo local. Las invasiones árabes alcanzan Narbona en el año 715 y desde allí atacan reiteradamente Toulouse hasta el 721 en que fueron rechazadas por el conde Eudes. Sin embargo, ocupan Nimes y Carcasonne en 725, remontan el valle del Ródano hasta alcanzar el Sena. Toulouse y Burdeos fueron ocupadas en 732 tras vencer los árabes al conde Eudes. Serían derrotados los sarracenos en 732 cerca de Poitiers con lo que se cierra a las invasiones árabes el centro y norte de Francia, aunque las fuentes árabes consideran esta batalla una simple escaramuza. Mantuvieron su base de Narbona, desde la que atacaron permanentemente la Provenza. Solamente en 768 pudo considerarse Aquitania al resguardo de sus ataques y hasta entrado el siglo IX, con la consolidación de los Condados catalanes no pudo considerarse libre de ellos la región del Languedoc. En cuanto a Cataluña debemos recordar que Barcelona fue conquistada en 712 y por lo menos hasta 813 no sería reconquistada por los francos, Tarragona, destruida en 714 no lo fue hasta 1120, Tortosa tras ser cabeza de una Taifa lo sería en 1148 y Lérida, también importante sede de reino taifa, tuvo su reconquista en 1149, apenas dos años antes de la integración de Cataluña en el Reino de Aragón.

Las canciones hispanoárabes medievales, acompañadas con música, generalmente por esclavas de hermosa voz, consistían en poemas de versos cortos, dispuestos en estrofas denominadas *moaxajas*, muchas veces de contenido erótico, que contrastaban con las largas composiciones clásicas monorítmicas. Las *moaxajas*, formaban rimas de dos versos (*qufl*) y otras partes de tres versos (*gusn*), que alternaban basando el ritmo en el acento. El último *qufl* se denominaba *markaz* o *barsba* (jarcha), salida, que ocasionalmente se decía en lengua romance, mientras el grueso del poema estaba escrito en árabe clásico. La *moaxaja* se desarrolla desde finales del siglo IX por poetas como el «Ciego de Cabra», o el Ramadí e incluso por poetas hebreos que sustituyeron en ocasiones el árabe por el hebreo (Ibn Gabirol, Ibn Ezra o el visir granadino Ibn Nagrela).

Esta interacción o dualidad entre árabe y lengua romance, constituía todo un símbolo de la propia sociedad hispanoárabe. Pero no era el único: otra dualidad poética, ahora entre el árabe vulgar y el romance era el *zéjel*, especialmente difundido en el siglo XII por un poeta llamado Ibn Quzman y no solamente en la España cristiana sino que alcanzó la Provenza e Italia. A diferencia de la *moaxaja*, el *zéjel* no utiliza la lengua romance solamente en la *barsba* final, sino que alterna ambas lenguas en formas de gran variabilidad.

Castilla, en cierto modo simbiótica con la cultura árabe, vive una evolución del tema trovadoresco muy diferenciada de Cataluña, próxima cultural, geográfica y lingüísticamente al Languedoc. Sufrió, además, el repliegue de la influencia borgeña que había propiciado Alfonso VI, como consecuencia de las invasiones de almorávides y almohades, que contribuyen a desconectar la cultura y necesidades del Reino castellano de la evolución europea, para aproximar su devenir a la evolución de sus vecinos del sur. La larga subsistencia del

Emirato granadino también favorece profundamente esa desconexión. Hasta el siglo XIII no alcanzan desarrollo las obras de juglares, que comienzan extrayendo sus composiciones de las obras cultas del *Mester de Clerecía*, para transmitir sus contenidos a las clases populares, aunque con libertad compositiva e irregularidad métrica. Su contenido, sin embargo, es por lo general moralizante en base a historias religiosas. Avanzado el siglo XIII comienzan a registrarse influencias provenzales en poemas amorosos, a veces resucitando viejas *cántigas* gallegas que aún subsisten como lírica culta. Pero la plena liberación de los moldes poéticos religiosos no llega hasta mediados del siglo XIV con el «Libro de Cantares del Arcipreste de Hita» (posteriormente rebautizado como «Libro del Buen Amor» por Menéndez Pidal en 1898) con episodios cercanos al estilo juglaresco.

El mundo trovadoresco reflejado en marfil

Uno de los aspectos más singulares de la vida de los trovadores es la atracción, diría que recíproca, que ejercen en la mujer, más sensible a los encantos de éstos frente a la reciedumbre que la vida medieval impone a los varones. Ha de valorarse también que las múltiples situaciones violentas que éstos han de afrontar implican frecuentes y prolongadas ausencias, incluso la pérdida de la propia vida, incomparable con el mayor sosiego que, por lo general, disfrutaban las féminas. Este hecho se traduce en un desequilibrio estadístico de géneros que se suple: en el mundo islámico mediante la poligamia⁸, pero en la rígida normativa sexual del cristianismo, únicamente lo irregular, fuese continuo o meramente esporádico, produce idéntico efecto. Por ello los deseos de aventura de los trovadores se ven colmados, sin duda en gran medida, pues las técnicas amatorias que desarrollan son muchas veces, por lo que parece, irresistibles.

Entre estas técnicas figura el regalo, materializado en ocasiones por atractivos objetos susceptibles de incorporarse al tocador personal de las mujeres. De algunos de ellos, claramente identificables, nos ocuparemos seguidamente.

Las «*Minnekätschen*» o cajitas de amor

Surgen en Alemania como objeto dedicado a las damas que pretenden conquistar, por los «*Minnesänger*». Son, generalmente, de madera y están pintadas con escenas y personajes relacionados con la vida de aquéllos. En esas pinturas se observan figuras de danzantes, músicos, damas y caballeros en actitudes lúdicas y presentan vivos colores. En imágenes, dos ejemplares de estas cajitas (fig. 1) y un detalle de otra (fig. 2), todas ellas del Museo Diocesano de Ratisbona (Regensburg).



Fig. 1. Arquetas. Museo Diocesano de Ratisbona (Alemania).

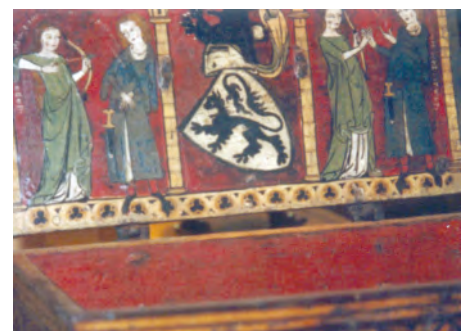


Fig. 2. Arquetas. Detalle. Museo Diocesano de Ratisbona (Alemania).

⁸ La poligamia está autorizada en el Corán (4.3 y 4.129), aunque limitada y condicionada a la justicia, igualdad de trato e imparcialidad (Corán 4.127 y 4.129).



Fig. 3. Arqueta. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

Cajas amatorias catalanas

De sentido equivalente son las denominadas «cajas o arquetas amatorias» que se construyen en Cataluña con madera, revestida de latón estampado de las que presentamos un ejemplar del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 5261) (mi n.º 81081) (fig. 3), procedente de la colección Plandiura y fechada entre 1370 y 1450. En sus diferentes escenas aparecen diversas actitudes relacionadas con su denominación.



Fig. 4. Arqueta. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

También, en el mismo Museo (MNAC 110) (81076) (fig. 4), hay otra arqueta donde mezcla motivos caballerescos con temas religiosos (historia de san Jorge).

Otros ejemplares de técnica y arte similares tienen un contenido menos específico, empleando a veces estaño o plomo en lugar del latón. En ellas se graban motivos religiosos o guerreros.

La más antigua (81090) de las equivalentes en material y técnica (fig. 5), es propiedad también del Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC 114). Se considera de origen chipriota, está revestida de plomo y estaño estampados. Su datación se sitúa a finales del siglo XIII y muestra una serie de guerreros portando escudos catalanes, franceses y provenzales, asociada sin duda al recuerdo de las Cruzadas y la reconstitución en Chipre del perdido Reino de Jerusalén. Procede del monasterio leonés de Nogales.



Fig. 5. Arqueta. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

Hay finalmente, otras arquetas similares pero de contenido religioso como la de Pere Ermengol en plomo estampado, del Museo Diocesano de Tarragona (MD 5) o la de la Catedral de Girona (Museo catedralicio n.º 74).

Un ejemplo de la expansión transpirenaica de este tipo de arquetas catalanas lo encontramos en la que posee la Catedral de Saint Bertrand de Comminges, de madera cubierta con latón estampado con escenas caballerescas, cual es la forma habitual, y que además lleva una inscripción en caracteres góticos que dice: *«Por amor a mi dama combato este dragón...»*, presentando una imagen de san Jorge en el episodio correspondiente, como es también usual en las mismas (81091) (fig. 6).



Fig. 6. Arqueta de la catedral de Saint Bertrand de Comminges.

Cajas, arquetas y valvas de espejo de marfil

Típicos productos de la abundante eboraria francesa del siglo XIV, especialmente de los talleres de París, son cajas (de tapa plana), arquetas (de tapa troncopiramidal) y valvas, es decir la parte trasera de los espejos destinada a sostener la superficie receptiva de los mismos. Tratándose de un producto próximo a la imagen (el espejo) o a las manos (cajas y arquetas) de la amada, serían a pesar de su elevado coste, productos de gran calidad, solamente costeable por amantes o pretendientes (no cabe excluir a los esposos) de cierta posición económica.



Fig. 7. Valva de espejo, 71042, Juego del ajedrez, Louvre (OA 717).

Estos objetos están decorados con escenas de vida social (juegos, danzas) o con representaciones de temas literarios, musicales o poéticos en boga: unas veces leyendas, como las relacionadas con el «Ciclo artúrico», la «Vida de Alejandro Magno», o con temas novelescos del tiempo: la Castellana de Vergy (Gemma de Vergy), Tristán e Isolda o el Parsifal.

Hay temas muy específicos y significativos: el simbolismo del juego del ajedrez (fig. 7) en que el amante conseguía la dama si lograba el triunfo o se suicidaba (teóricamente quizás) si era derrotado; el asalto al «Castillo del Amor», defendido por las damas, simbolizando las dificultades de lograr el fin pretendido (fig. 8); la coronación con «laureles» del bardo triunfador; escenas de suicidio, incluso de ambos amantes atravesados con la misma espada.



Fig. 8. Valva de espejo, 71108, una escena novelesca con el caballero Galwain, Museo Cívico de Bolonia (697).



Fig. 9. Placa de una caja francesa que muestra la caza del «unicornio», 71037. British Museum (1856.6-23.166).



Fig. 10. Placa lateral de otra caja, que nos ofrece el rescate de un niño secuestrado por un hombre «salvaje» atravesado por una lanza, siendo la criatura devuelta por el caballero a su madre. 71066, Museo del Bargello (123c), Florencia.



Fig. 11. Caja francesa del siglo XIV con la representación del tema «La castellana de Vergey», 71034, Museo del Louvre (MRR 77).



Fig. 12. Un lance caballeresco en honor de una dama que corona al vencedor. 71087, placa del Museo Nacional de Rávena (1034).

Otras escenas son las cacerías (especialmente abundante la de «cetreería»), cabalgadas, despedidas o recibimientos del caballero que parte o regresa, escenas de torneos caballerescos y no falta la caza del mítico «unicornio» (fig. 9), también de claro simbolismo sexual o la liberación de la dama secuestrada o acosada por peludos y monstruosos «hombres salvajes» (fig. 10).

Tales productos están atribuidos a la segunda mitad del siglo XIII o todo el siglo XIV, en que la afluencia de marfil a los talleres europeos es particularmente abundante. No solo los talleres parisinos o del norte de Francia elaboran estos productos, sino que hay algunos ejemplos realizados en Alemania y posiblemente en Flandes. No son estos objetos, sin embargo, característicos del sur francés, de Italia o de los Reinos Hispánicos.

La talla suele ser cuidada y meticulosa, con numerosos detalles perceptibles, lo que muestra la profesionalidad de los talleres eborarios (fig. 11), distinguiéndose muchas veces algunos de ellos por la composición o realización e incluso por la repetición sistemática de escenas o imaginarios personajes, como ocurrió siglos atrás en Bizancio.

Se ha comentado la ausencia, en los productos anteriores, de las regiones del sur europeo. Italia se centra casi exclusivamente, en la producción de marfiles religiosos, siguiendo la antigua tradición bizantina o elaborando marfiles pintados, continuando otra tradición, la siciliana, sin que la temática (claramente gótica) aborde temas únicamente profanos como se ha visto en el caso anterior, reflejo también de la mayor libertad de costumbres imperante en la Francia del siglo XIV. Esta libertad de costumbres y el acceso de la baja nobleza a bienes, como el marfil, hasta hacía poco reservados al clero, los monarcas o los grandes señores, es un fenómeno muy centrado en la región parisina, apenas desbordada ocasionalmente por algún tallista germano.



Fig. 13. Escena del «Tristán e Isolda» en que se ve a los protagonistas en el lecho, en tanto que la doncella les sirve un «elixir de amor» en vez del veneno que pensaban tomar. Procede de una arqueta alemana, probablemente de Colonia, del siglo XIV. 70334, British Museum (1947.7-6.1).

Las cajas «provenzales» de trovadores

Además, aparece una serie de cajas o arquetas, en hueso, registrándose principalmente la forma de caja plana, de más sencilla elaboración, y ningún ejemplar de formas complejas como las valvas de espejo. En ellas la talla es muy simple, manteniendo relieves poco profundos como corresponde al material utilizado, sin grandes alardes técnicos, utilizando elementos decorativos sencillos (rayas, puntos, etc.) para perfilar detalles. Los personajes no forman, por lo general, escenas complejas como en los productos parisinos sino que son simples presentaciones de personajes, en la mayoría de las ocasiones uno solo encerrado en un recuadro y en posición un tanto hierática. Pocas veces se forman escenas con más de un personaje: el caso más abundante es el combate con lanza al jabalí que acomete un hirsuto individuo.

A diferencia, también, de los productos parisinos, aquí aparecen con frecuencia músicos que tocan el tamboril, el harpa o la flauta, bufones cascabeleros y danzantes de ambos géneros. Es frecuente la presencia de árboles y ocasionalmente fuentes que suelen separar a dos personajes: hombre y mujer, quizás como evocación de los campestres lugares de encuentro. Entre los animales representados, además del citado jabalí hay bastantes perros de caza y no falta el mítico «unicornio» y algunos asombrosos monstruos. La presencia del olifante refuerza, por demás, la idea de caza mayor en montería.

Hay objetos de este tipo que ofrecen representaciones religiosas: santos, frailes o la Virgen, habitualmente en arquetas de tapa piramidal truncada a diferencia de las de contenido festivo que son de tapa plana. Alguna de ellas presenta el solero con ajedrezado, posiblemente por haber contenido piezas de este juego o del más sencillo de «damas».

La traza popular y el material (hueso) mucho más barato, sugieren su alejamiento de los productos eborarios arriba comentados. Además, la ausencia de equivalente en marfil, nos hace pensar en el área provenzal-catalana como origen de esta serie. Descartamos también la Italia del Norte por el predominio en la misma de productos venecianos, casi monopolizados por los talleres de los artistas Embriachi, de origen genovés, asentados en Florencia, Milán y finalmente en la capital adriática, quienes aunque también utilizan plaquitas, tanto de hueso como de marfil, elaboran productos muy complejos con soportes de madera taraceaada y gran variedad de formas.

La Italia sometida al Pontificado no es concebible como origen de objetos que mayoritariamente son de pura raigambre y destino profanos.

Los autores que los han estudiado citan entre sus orígenes: Países Bajos, Alemania, Italia, Francia, Provenza, Cataluña... es decir prácticamente toda Europa. Sin embargo, la profunda unidad conceptual y técnica que presentan, parecen obligar a buscar un área común y resulta más apropiada la que se sugiere: Provenza, con sus extensiones limítrofes, el Languedoc y particularmente Cataluña, con tantos vínculos culturales, lingüísticos y políticos. La temática apunta, también indefectiblemente, a una relación trovadoresca.

Veamos los principales ejemplares:

70401, Caja Martí Estany, Museo de Artes Decorativas (37956), Barcelona (fig. 14)

Madera placada de hueso. De unos 12 cm de longitud y 6 de altura. Ofrece en la tapa 12 cuadritos formados por placas de hueso que representan animales o flores de indudable traza gótica. En los laterales están tallados también animales (leones, leones alados, ciervos, aves o dragones) alternados con flores y arbolillos. Procede del legado Martí Estany.



Fig. 14. Caja Martí Estany. Museo de Artes Decorativas

70402, Caja de la colección March (n.º 100), Palma de Mallorca (fig. 15)

Madera con placas talladas en poca profundidad y policromadas. Mide 17 por 10 cm y 7,5 de altura. La tapa tiene tres placas con dos personajes danzantes y un pavo real. En los laterales: perros que persiguen al jabalí, árboles que forman el paisaje y dos animales monstruosos, uno con barbada cabeza humana. La colección la cataloga como Italia siglo xv.



Fig. 15. Caja de la colección March (Palma de Mallorca).

70403, Caja chapada, Colección privada, Játiva

Mide 26,5 por 21 y 7,7 cm. Con representaciones de damas y galanes. Fue expuesta en la Exposición de Barcelona 1929 (n.º 66).

70404, Arqueta del Museo Catedralicio, Ávila (fig. 16)

La tapa rectangular presenta tres placas longitudinales con escenas de caza: perros, el cazador que alancea al jabalí y los consabidos árboles. Dos placas laterales de la tapa con imágenes del barbudo cazador. Los laterales del cuerpo 10 placas cuadradas con cabezas de santos y mártires. Mide unos 17 cm de largo por 12 de altura. Las placas están coloreadas en rojo, verde y negro. Lleva cerradura en la cara delantera.

Atribución del Museo, siglo xv.

70405, Arqueta de Santa Lucía, iglesia de N.ª Señora, Onze Liebe Vrouwe (n.º 33. 18 BMV), Maastrich

Dedicada a santa Lucía y san Willibrodius, mide unos 25 cm y 17 de altura. Suelo ajedrezado (8 por 5 cuadros), posiblemente reaprovechado (fig. 17). La tapa y los laterales presentan tallas con escenas de caza con los consabidos árboles, ciervos y varios cazadores, uno de los cuales hace sonar un olifante. Considerada en la Basílica en los siglos XII-XV, sin especificar origen. Posiblemente albergó reliquias de los santos mencionados. Tiene cerradura de latón, sin llave.

70406, Caja de hueso, Victoria & Albert Museum (4660/59), Londres (fig. 18)

Mide 17,5 por 14 y 5,5 de altura. Seis placas en la tapa con figuras danzantes, uno de ellos un bufón, dos damas y tres caballeros. En los laterales damas y caballeros en actitud de encuentro. Esta caja presenta en sus laterales temas diferenciados de las restantes: hay una lid entre dos caballeros, paseo de parejas por el campo, ofrenda de flores a una dama y un curioso intercambio de palomas mensajeras entre una dama y un bufón.

Atribución: Italia del Norte o Flandes siglo xv.



Fig. 16. Arqueta. Museo Catedralicio (Ávila).



Fig. 17. Arqueta de Santa Lucía.



Fig. 18. Caja de hueso. Victoria & Albert Museum (Londres).



Fig. 19. Caja de hueso. Museo Arqueológico Nacional.

70407, Caja de hueso, Museo Arqueológico Nacional (52220), Madrid (fig. 19)

Atribuida a Italia, siglo xv, se considera una caja de juego. Mide unos 15 cm y 5 de altura. La tapa nos presenta un caballero y una dama en posible actividad musical, separados por un árbol encerrado en un gran cesto. Los laterales con escenas de caza del jabalí, con perros y el lancero barbado. Completan, en la placa frontal, a los lados de la cerradura dos posibles dragones. El árbol evoca, sin duda, un jardín cercado.



Fig. 20. Caja de Ambel.

70408, Caja de Ambel, Obispado, Tarazona (fig. 20)

Atribuida al siglo xv. La tapa presenta doce plaquitas de hueso con personajes músicos o danzantes. Cuatro caballeros, dos damas, un bufón y un tamborilero.

La imagen corresponde a la tapa, desconociendo dónde se encuentran las piezas del contorno del cuerpo.

70409, Caja Harry G. Friedman, Museo Metropolitano (1954.135). Nueva York (fig. 21)



Fig. 21. Caja Harry G. Friedman.

Mide unos 17 cm y 6,5 de altura. Tallada y pintada está atribuida a Italia o Saboya en el siglo xv. Seis placas en tapa con figuras danzantes y en los laterales la caza del jabalí, entre árboles, como en otros ejemplares. Un cazador toca el olifante.

70410, Arqueta Sommerard, Museo Cluny (CL 431), París (fig. 22)

Con una medida de 20 cm y 13 de altura, perteneció a la colección de Mr. Sommerard, fundador del Museo. Atribuida a Francia y siglo xv, presenta 12 cuadrillos en tres series en la tapa, otros 12 rectangulares en el cuerpo y dos piramidales en los laterales de la tapa. Todos ellos con representaciones de santos y apóstoles.



Fig. 22. Arqueta Sommerard. Museo Cluny (París).

70411, Caja Wasset, Museo Cluny (CL 15348), París (fig. 23)

Mide unos 10 cm y 4 de altura. Entró en el Museo en 1906, procedente del legado Wasset. La talla, que ha perdido los colores originales, ha adquirido un tinte oscuro. En la tapa tres placas con personajes (dama y caballero a los lados de un gran árbol), los laterales con la consabida caza de jabalí a lanza. Cerradura.



Fig. 23. Caja Wasset. Museo Cluny (París).

70414, Caja de hueso, Museo Episcopal de Vic (MEV 4159), Vic (fig. 24)

Placas de hueso sobre madera. En la tapa seis plaquitas con dos parejas de dama y caballero, tocando instrumentos musicales y entre ellos un pavón y una fuente. Es notoria la presencia del pavo real visto en perspectiva frontal y la fuente, que responde a modelos propios del gótico. Atribución, Italia siglo xiv.



Fig. 24. Caja de hueso (detalle). Museo Episcopal de Vic.

70415, Caja de hueso. Museo del Louvre (MRR 80), París (fig. 25)

Mide unos 15 cm y 6 de altura. Seis placas en la tapa con personajes que danzan. En los laterales del cuerpo árboles y escenas de caza. Atribución Italia del Norte siglo xv.



Fig. 25. Caja de hueso. Museo del Louvre (París).

70416, Caja de hueso, Victoria & Albert Museum (176/66), Londres (fig. 26)

Caja sobrealzada, con 8 placas en la tapa y 12 en los laterales con escenas de la Vida de la Virgen. Atribuída a Flandes siglo xv. Mide aproximadamente 25 cm y 16 de altura.



Fig. 26. Caja de hueso. Victoria & Albert Museum (Londres).

70417, Caja Schevitch (n.º 160 de la venta en Galeria Petit en 1906), París

Mide 18,5 por 7,5 de altura. En la tapa seis placas con pavones, danzarines, fuente del amor, mujer con arpa y hombre con corneta. A los lados de la cerradura, en el frente, halconero y tocador de caramillo; en el resto de los laterales: caballos, molinos de viento y un hombre y una mujer separados por el árbol. Arte de Piamonte siglo xv según atribución. No dispongo de fotografía.

70418, Placa Schevitch (n.º 161 de la venta antes citada), París

Era una placa de 30 por 14,5 cms. Muestra al Padre Eterno entronizado al estilo oriental con cetro y corona. A los lados ángeles trompeteros arrodillados y más allá dos ángeles músicos (harpa y laúd). Tallada en bajo relieve. No estaba atribuída. Se ha sustituido la imagen por un sucinto dibujo propio, realizado a mano alzada.

70419, Caja de hueso, Museu Nacional d'Art de Catalunya (37923), Barcelona (fig. 27)

Mide unos 18 cm y 6 de altura. Procede del legado Martí Estany (1945). Placas de hueso pigmentado en dorado, sobre madera. Seis placas en la tapa: pavo real de frente, dos danzarinas, dama con arpa, trovador con laúd y torre o fuente con ave de dos cabezas. En los laterales escenas galantes, arquero en cacería de ciervo, y recogida de fruta vareando los árboles con damas sentadas que lo contemplan. Atribución: Cataluña siglo xv.



Fig. 27. Caja de hueso. Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona).

70420, Caja de hueso con fondo negro, Museu Nacional d' Art de Catalunya (37944), Barcelona

Mide unos 10 cm y 7,5 de altura. El fondo de las figuras está tintado de negro. En la tapa placa de dama con Unicornio. En los cuatro lados: cazador con lanza y perro y dos liebres, dos centauros, unicornio atacado por jabalí y esfinge junto a un posible elefante. Procede también del legado Martí Estany. Atribuido a Francia siglo xv.

70421, Caja de hueso con escenas religiosas, Museo Cluny (CL 436), París (fig. 28)

Mide algo más de 30 cm y unos 17 de altura. Doce placas en el cuerpo y 8 en la tapa, con escenas de la Pasión. Tintado en dorado. Casi idéntica a la 70416, del The Metropolitan Museum of Art de Nueva York.



Fig. 28. Caja de hueso. Museo Cluny (París).

70422, Caja de juegos, Colección particular (Luis Elvira †) (fig. 29)

Mide 18,7 de largo y 7 de altura. El solero es un ajedrezado de 8 x 8 cuadros. Seis placas en la tapa con árbol y figuras de damas y caballeros. La fuente es idéntica a la que aparece en la del Museo Episcopal de Vic, antes presentada.



Fig. 29. Caja de juegos. Colección particular.

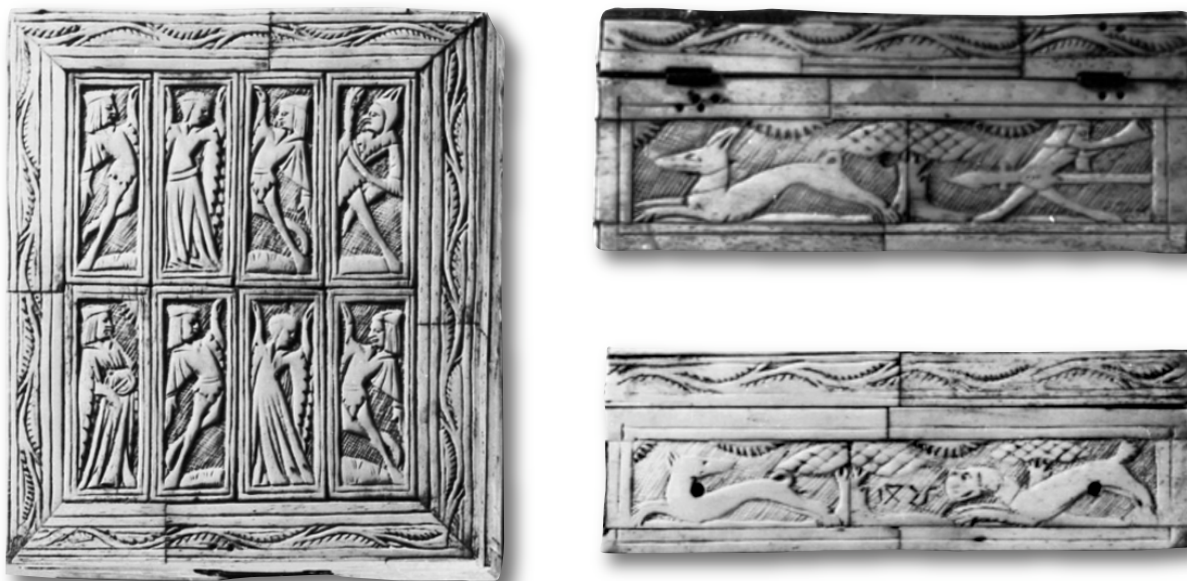


Fig. 30, 31 y 32. Caja de hueso. Germanisches National Museum (Nuremberg).

70423. Caja de hueso, Germanisches National Museum (HG 290), Nuremberg
(figs. 30, 31 y 32)

Mide 18,3 cm y 6,8 de altura. En la tapa ocho placas con danzantes, damas y caballeros. En el cuerpo escenas habituales de caza del jabalí.

70424. Caja de hueso, Museo Bode, Berlín (fig. 33)

Madera placada en hueso con escenas galantes. La pose y vestuario de los personajes es más cuidado y de tipo nobiliar. Conserva pigmentación en varios colores.



Fig. 33. Caja de hueso. Museo Bode (Berlín).

70425. Caja de hueso, Musée du Moyen Âge (CL 89?), París

Tapa con seis figuras de danzantes, músicos y un bufón. En los laterales escenas con árboles. Todo ello idéntico a otros ejemplares ya examinados.

70426. Caja placada de hueso. Palacio de los Duques de Gandía, Gandía (fig. 34)

Ejemplar excepcional que no dudo en clasificar en esta serie de objetos. Probablemente inédito, se desconocen antecedentes. Mide unos 16 por 6 cm de plano rectangu-



Fig. 34. Caja placada de hueso. (Gandía).

lar y una altura aproximada de 12 cm. Tapa a dos vertientes, con lo que se con figuran seis planos. Decorados con motivos religiosos: en el lateral izquierdo la Visitación, en el derecho la Anunciación y en la placa frontal Natividad y Presentación. En la cubierta frontal el escudo barrado del Reino de Aragón y dos medallones, de gusto plateresco, con retratos que pienso puedan corresponder a los Reyes Católicos, lo que otorgaría a este ejemplar un carácter único.

Ejemplares asimilados

A continuación se presentan dos ejemplares atípicos que muy probablemente no corresponden a esta serie, pero que por su falta de referencias he incluido aquí por algunas similitudes observadas.

70412, Caja del Museo Catedralicio (n.º 25), Zamora (fig. 35)

Mide 18,5 cm de largo y 7,5 de altura. De madera chapada en hueso. Las 11 placas que la componen son excepcionales en la serie, ya que están trabajados con similitud de red de calado (en panal de abeja) y aves en ella enzarzadas, con notoria influencia musulmana. Placa del pie en madera dorada. Se atribuye a los siglos XII al XIV. Presentada en «Las Edades del Hombre, Zamora», fue atribuida por el autor de la ficha al siglo XIX (Catálogo, pp. 639-640).



Fig. 35. Caja. Museo Catedralicio (Zamora).

70413, Caja de hueso con apliques, Museo Episcopal (MEV 4195), Vic (fig. 36)

Mide 12 cm y 5 de altura. Tiene en los laterales cuatro placas labradas, posiblemente de marfil viejo, rodeadas por otras de hueso pintadas con motivos florales neutros. Las placas de marfil presentan talla con ligeros calados y representan un motivo habitual en el arte musulmán: un felino (guepardo) o perro persiguiendo a una gacela o liebre. Tapa desaparecida. La modificación parece, efectivamente, del siglo XVIII cuando se produjo una reconstrucción agregando las placas de hueso pintadas con motivos anodinos.



Fig. 36. Caja de hueso con apliques. Museo Episcopal (Vic).

Observaciones

Los autores o conservadores que las han mencionado no son acordes con su lugar de atribución, así, se observan las siguientes:

- Schlosser, al Piamonte
- Longhurst (Museo V&A) a Francia, sin especificar
- Koechlin, a Alsacia o al Alto Rin
- Randall (Galería Walters), a Flandes
- Estella, a España sin especificar
- Galán, a Provenza
- Otros, a Italia del Norte, Cataluña o Saboya

No conozco bibliografía específica, de este conjunto de ejemplares, aunque algunos han sido mencionados por diversos autores, como los antes citados, al tratar de pasada algún determinado caso. Predomina en estas asignaciones, como puede observarse, el área subalpina norte, en un amplio espectro geográfico centrado precisamente en la Provenza. Las representaciones, el material empleado y la técnica, al contrastar con las de los talleres de París, orientan hacia regiones precisamente alejadas de la Corte.

En cuanto a la datación, la mayoría de los autores las sitúan en el siglo xv, otros, yo entre ellos, en el xiv. Ciertamente el vestuario e instrumental exhibido pueden corresponder a uno u otro si se tiene en cuenta que son personajes en actitudes lúdicas o en ámbitos campesinos y no cortesanos. Incluso algunas actividades, como la caza del jabalí a lanza podrían retrasarse hasta el siglo xiii o antes. Independientemente de la técnica y acabado ya comentadas, la diferencia principal con las piezas francesas del siglo xiv es la temática: en los talleres parisinos o sus imitadores, son motivos novelescos bien conocidos y admirados en las clases cultas de la época o temática amorosa recurrente en los mismos ambientes, a veces con imaginaria retrospectiva como los torneos o el asalto al simbólico «Castillo del Amor». En los ejemplares que ahora nos ocupan, son exclusivamente temas populares o campesinos, como el instrumental musical, el vestuario y las actitudes muestran, más la habitual presencia de árboles muy característicos y de escenas de cacería montaraz y popular (montería) y nunca cortesano (cetrería) como ocurre en los marfiles franceses. La presencia de juglares, bufones y trovadores nos mueven a considerar esta serie como continuadora de las *Minnekätschen* alemanas, es decir «cajas de trovadores». Así lo confirma la continuada presencia de músicos (tamboril, caramillo, harpa) y danzas de tipo popular o escenas sugerentes de encuentros al lado de árboles o fuentes que muestran ambientes al aire libre frente a las escenas cortesanas, predominantemente en interiores palaciegos y cuando lo son en el exterior, en ambientes nobiliarios (encuentros o cetrería a caballo). Cabe algún detalle común, como la «justa» de caballeros, aunque el tratamiento en el ejemplar de esta serie que lo presenta es mucho menos elaborado y más se parece a un combate singular en campo abierto que a un torneo.

Analizando los 25 ejemplares que, con más o menos amplia descripción, hemos localizado, encontramos la siguiente temática:

- Atípicos: 3 ejemplares, dos con calados (Vic y Zamora) y la placa Schevitch.
- Vestuario atípico, más propio de clases nobles (1 caja) la del Museo Bode.
- Temas religiosos, vidas de Cristo o la Virgen, en 2.

- Animales fantásticos, aparecen en 4 ejemplares.
- Árboles, aparecen en 8 piezas (simbolizan escenas de campo).
- Ajedrezado, en 3 (2 con cuadros completos).
- Bufones, en 4 (relacionados con danzantes y en un caso con palomas mensajeras).
- Caza del jabalí, en 9 (casi siempre a lanza).
- Combate de caballeros, 1.
- Danzantes, en 6.
- Encuentros hombre-mujer, en 11 (8 entre árbol, 2 con fuente y uno mediante palomas mensajeras).
- Fuentes, en 3. La fuente es conceptualmente la «fuente del amor» o de «la juventud».
- Músicos, en 4 (no siempre en relación con danzas).
- Olifantes, en 3 (relacionados con la caza-montería).
- Palomas mensajeras, 1.
- Paseos campestres de parejas, 1.
- Pavo real, en 2 (siempre en posición frontal).
- Perros, en 5 (relacionados con la caza del jabalí).
- Santos, en 2 (en uno como tema complementario y en otro principal).
- Unicornio, en 2.

Tres ejemplares tienen forma de arqueta, uno de placa y el resto son cajas de tapa plana.

Conclusión

Resumiendo, existe predominio de una temática de danzantes con músicos y bufones en la tapa, motivo festivo por su propia naturaleza. Los encuentros, por cierto siempre en posiciones muy honestas, entre hombre y mujer, lo son en ambientes de campo (árboles) o jardín (fuentes). Hay un curioso caso de intercambio de misivas con palomas mensajeras.

Como complemento, en las placas estrechas que conforman el cuerpo de las cajas, se desarrollan escenas de caza, predominantemente de jabalí, con perros y árboles que conforman un paisaje genuinamente montaraz.

Se adivina un número reducido de tallistas, quizás un único taller, dada la extrema similitud que se aprecia en la mayoría de los ejemplares.

Nada pues permite afirmar, al contrario de las cajas francesas, la existencia de una historia subyacente, sino la preponderancia, casi excluyente, del componente festivo en un entorno reiteradamente reflejado como campesino. Por consiguiente cabe atribuirles un origen juglaresco, situado en el área subalpina, por otra parte desde antiguo especializada en trabajos sobre hueso, y que denominaremos «provenzal», aunque posiblemente irradie más allá del mero ámbito de esta región.

En cuanto a su datación y a falta de pruebas de carbono 14 u otro sistema analítico fiable, prefiero situarlas, provisionalmente, en el siglo XIV.

Tesoros de Oviedo y León. Problemas estilísticos, liturgia e iconografía

Ángela Franco Mata

Museo Arqueológico Nacional

Resumen. En ocasiones los títulos de estilos se prestan a confusión y determinan errores difíciles de erradicar. Es el caso del tesoro de San Isidoro de León, que aunque ha llegado muy menguado a nosotros, en su origen representó un conjunto de obras artísticas de gran calidad y belleza. Fue donado por el rey Fernando I y doña Sancha a San Isidoro en 1063, es decir, cuando se hallaba en plena vigencia la liturgia hispánica, vinculada con la tradición. El arte no debe de adscribirse al estilo románico, que en los reinos hispánicos se relaciona fundamentalmente con las obras posteriores a 1080, año del Concilio de Burgos, que impuso el uso de la liturgia romana. El tesoro de Oviedo, como la propia monarquía asturiana, remite a la antigua monarquía visigoda. El reino visigodo de Toledo fue un referente continuo en los proyectos, artísticos y políticos, emanados de la corte ovetense. La pervivencia de tipos iconográficos, como la cruz griega de brazos patados, en las más variadas artes, así como la continuidad de determinadas ofrendas no es otra cosa que una manifestación de respeto a la tradición más que un interés por introducir nuevas modas. La costumbre de donar coronas votivas del tipo de las del tesoro de Guarrazar pervive durante el reinado de Fernando I. Igualmente ha de entenderse como pervivencia el encargo de un Beato por parte del mismo monarca, que constituye la manifestación más genuina de la liturgia monástica hispánica. El arte románico se refleja en algunas obras posteriores, particularmente relevantes, como el Arca Santa, en la catedral de Oviedo.

Palabras clave: Tesoro de Oviedo, Tesoro de León, liturgia hispánica, liturgia romana, Beato, Cruz de los ángeles, Cruz de la victoria, Cruz de don Fernando y doña Sancha, marfil, iconografía.

Resumé. Parfois les titres de styles provoquent confusion et déterminent des erreurs difficiles de extirper. C'est le cas du trésor de St. Isidoro de León, lequel malgré est arrivé très diminué à nous, en son origine a représenté un ensemble d'oeuvres artistique de gran calita et beauté. Il fut donné par le roi Fernando I et Sanche, son épouse à St. Isidoro en 1063, c'est à dire, quand on observait le rite de la liturgia hispanique, liée avec la tradition. L'art ne doit pas être adscrit à le style roman, lequel dans le royaumes hispaniques est en rapport fondamentalement avec les oeuvres posterieures à 1080, an du concile de Burgos, qui imposit l'use de la liturgie romaine. Le trésor d'Oviedo, comme la même monarchie asturienne remet à l'antique monarchie wisigotique. Le royaume wisigotique de Tolède fut un continu point de référence dans les projets, artistiques et poliques, émanés de la court d'Oviedo. La survivance

de types iconographiques, comme la croix grecque de bras *patados* [les extrêmes plus larges], dans les plus variées arts, comme la continuité de déterminées ofrendes n'est pas une autre chose qu'une manifestation de respect à la tradition plus qu'un intérêt pour introduire de nouvelles modes. La coutume de donner de couronnes votives du type des du trésor wisigothique de Guarrazar survit pendant le royaume de Fernando I. Également il est besoin de comprendre comme survivance la commande d'un codex Beato par le même roi, lequel constitue la manifestation la plus genuine de la liturgia monastique hispanique. L'art roman on reflète dans quelques unes oeuvres postérieures, avec des exemplaires d'une relevance special, comme la exceptionnelle Arca Santa, de la cathédrale d'Oviedo.

Mots-clés: Trésor d'Oviédo, Trésor de Leon, Liturgie hispanique, liturgie romaine, Beatus, Croix des anges, Croix de la victoire, Croix de D. Fernando et Sancha, ivoire, iconographie.

Introducción

Como premisa de este artículo, conviene precisar algunos extremos relativos al término *arte románico*, ya que su periodización no es coincidente en los diversos países europeos¹. Si en el arte románico se integra una idea de filiación y continuidad del arte ottoniano, el arte mozárabe ha de entenderse como una manifestación artística de los reinos hispánicos, cuyo sentido litúrgico es fundamental, para entender no sólo el arte, llamado asturiano, sino también el leonés hasta los años 1080. El título *Arte asturiano, arte «mozárabe»* que J. Yarza, adoptó en el lejano 1983, es indicativo del interés suscitado por la adecuación de denominaciones y contenido en uno y otro arte². Etiquetar el tesoro de San Isidoro de León con la denominación de arte románico es en mi opinión inexacto, ya que en la metodología ha de tenerse en cuenta la realidad histórica y litúrgica en que está inscrito. Dos de las obras más relevantes, la Cruz de marfil y el Beato de Fernando I, se han calificado de románicas, denominación en mi opinión forzada, como el resto de piezas de marfil salidas del mismo taller isidoriano en el siglo XI. Así se expresa J. Harris en defensa de dicha denominación: «Estas piezas, cuyas figuras se caracterizan por expresivos ojos con incrustaciones de otros materiales, grandes manos y pies, y plegados arqueados, marca una transición entre el arte mozárabe y el estilo románico en el arte leonés»³.

Creo importante remontarnos a la liturgia hispana, para explicar muchos conceptos sobre el arte asturiano y mozárabe. La liturgia hispana recibió su codificación más importante durante los siglos VI y VII y se practicó durante las centurias siguientes hasta la implantación de la liturgia romana a partir del Congreso de Burgos en 1080. En el IV Concilio de Toledo de 633 tiene un papel destacado la lectura del Apocalipsis en tiempo de Pascua⁴, obligatoria en los centros monásticos bajo pena de excomunión. Aunque el año 1080 es un punto de

¹ Gaborit, Jean-René, «Introduction», *L'art roman au Louvre*, dir. Jean-René Gaborit, París, Fayard/Musée du Louvre, 2005, pp. 8-9.

² Yarza Luaces, Joaquín, *Arte asturiano «arte mozárabe»*, Cuadernos de Historia del Arte, 5, Salamanca, Universidad de Extremadura, 1985.

³ Harris, Julie, «Redating the Arca Santa of Oviedo», *Art Bulletin*, LXXVII, 1, 1995, pp. 83-93, sobre todo p. 89.

⁴ Yarza Luaces, Joaquín, *Arte asturiano «arte mozárabe»*, cit. p. 12. González Ruiz, Ramón, «Los orígenes de la liturgia hispano-mozárabe», *Anales Toledanos*, XXXV, Toledo, Diputación Provincial, 1998, pp. 33-54; Id., «La obra de unificación litúrgica del Concilio IV de Toledo», *Hispania Gothorum. San Ildefonso y el reino visigodo de Toledo*, catálogo exposición 23 enero-30 junio 2007, Museo de Santa Cruz, Toledo, pp. 269-283.

inflexión, sin embargo no es taxativo⁵. En el monasterio de Silos se abandona la liturgia hispánica entre 1073 y 1088, aunque ignoramos las reacciones producidas en el seno de la comunidad de monjes⁶. Pervivencia de excepción hasta el momento actual es dicha liturgia en el ámbito de Toledo, incentivada a su vez por Cisneros, con la creación de la capilla mozárabe en la catedral. Durante la monarquía astur y los siglos x y xi se observan testimonios claros de la voluntad política de su continuidad e independencia respecto a la Europa carolingia. De hecho, las similares fórmulas litúrgicas a uno y otro lado de los Pirineos han provocado confusiones en el sentido de quién influyó sobre quién; J. Janini⁷, por ejemplo, considera que fue la liturgia carolina la inspiradora de la hispánica, mientras I. Bango estima lo contrario, al menos en parte, ya que ambas son herederas de un pasado común⁸. La arquitectura de la monarquía astur es una restauración de las formas hispanovisogodas⁹.

Con la denominación liturgia hispánica, término más adecuado que el de mozárabe¹⁰ [de *musta* y *rab*, que significa cristiano sometido al yugo de los musulmanes], se designa la liturgia que estuvo en vigor un tiempo en Hispania mucho antes de su invasión por los árabes –concretamente es obra exclusiva de hispano-romanos– y que dejó de practicarse después del siglo xi. En 924 el pontífice envió al presbítero Zanello como legado, recomendando al menos la adopción de la fórmula romana de la consagración. Una nueva legación, ahora de Alejandro II, representado por Hugo Cándido (1064), pedía la supresión del rito autóctono. Tres años más tarde la liturgia romana se introducía en el monasterio de Leire, siendo reseñado el sacrificio del antiguo rito hispánico con solemnidad dramática en el monasterio de San Juan de la Peña: la *lex romana* hacía su entrada a la hora sexta del 22 de marzo de 1071. En el año 1068, el cardenal le Blant, legado de Alejandro II en el concilio de Barcelona, obligó a adoptar los ritos romanos en toda Cataluña, sustituyendo a los mozárabes. Una bula de Gregorio VII, fechada en 1073 y dirigida a los *principes Hispaniae*, preparaba una nueva legación efectuada por el abad Ricardo de Marsella (1079)¹¹, quien conseguía finalmente que en 1080 el concilio de Burgos decretase la adopción del rito romano en todo el reino de Castilla. En Toledo se impuso el nuevo rito a la caída de la ciudad en manos de Alfonso VI (25 de mayo de 1085), si bien continuaron el uso de la liturgia hispánica las seis parroquias de la ciudad, hasta el momento actual, aunque prohibía su uso en las nuevas

⁵ González, Ramón, «The Persistence of the Mozarabic Liturgy in Toledo after 1080», *Santiago, Saint-Denis and Saint Peter: The Reception of the Roman Liturgy in León-Castle in 1080*, ed. Bernard F. Reilly, Nueva York, Fordham University Press, 1985, pp. 157-186; Id. González Ruiz, Ramón, «La persistencia del rito hispánico o mozárabe en Toledo después del año 1080», *Anales Toledanos*, XXVII, Toledo, Diputación Provincial, 1990, pp. 9-33.

⁶ Vivancos, Fray Miguel, «Liturgia hispana y liturgia romana: el cambio de rito en el monasterio de Silos», *El Medioevo en el Duero Oriental. Historia y Arte románico*, Biblioteca. Estudio e Investigación, Aranda de Duero, Ayuntamiento, 2008, pp. 237-245, sobre todo p. 242.

⁷ *Liber Ordinum Sacerdotal* (Cod. Silos, Arch. Monástico, 3), ed. Dr. José Janini, Abadía de Silos, 1981, pp. 31-33; *Liber Ordinum Episcopalis* (Cod. Silos, Arch. Monástico, 4), ed. Dr. José Janini, Abadía de Silos, 1991, pp. 51-52, analiza la influencia de la liturgia hispana en la galicana primero y en la renovación litúrgica carolingia después. Fernández de la Cuesta, Ismael, «El canto viejo hispano y el canto galicano», *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, Madrid, 1992, pp. 438-456.

⁸ Bango, Isidro, «El arte asturiano y el Imperio carolingio», *Arte prerrománico y románico en Asturias*, Villaviciosa, Asociación de Amigos del Paisaje de Villaviciosa (CUBERA), 1988, pp. 31-88; Id. «De la arquitectura visigoda a la arquitectura asturiana: los edificios ovetenses en la tradición de Toledo y frente a Aquisgrán», *L'Europe héritière de l'Espagne Wisigothique*, Madrid, 1992, pp. 303-313.

⁹ Bango, Isidro, «L'«Ordo Gothorum» et sa survivance dans l'Espagne du Haut. Moyen Age», vol. 70, n.º 1; *Revue de l'Art*, 1985, pp. 9-20.

¹⁰ Brou, Dom Louis, «Liturgie "mozarabe" ou liturgie "hispanique?"», *Bibliotheca Hispana. Ephemerides Liturgicae*, 63, 1949, pp. 66-70.

¹¹ Rivera Recio, Juan Francisco, «Gregorio VII y la liturgia mozárabe», *Revista Española de Teología*, 2, 1942, pp. 3-33.

iglesias. El rito hispánico se mantuvo todavía en algunos lugares y en las iglesias sometidas al régimen islámico, pero en decadencia progresiva¹². Llega hasta varios años después de celebrado el Concilio de Burgos, que supuso una inflexión en la liturgia: se trataba de unificar la liturgia occidental en la denominada liturgia romana, y eliminar las liturgias locales.

La consideración del arte románico como vertebrador de una expresión artística común en Europa durante los siglos XI y XII no puede entenderse como un axioma, pues en los reinos hispánicos no es hasta los últimos veinte años cuando se impone.

Un aspecto a considerar en el marco de las preseas en las iglesias es el de las coronas votivas, que conocemos a través de las conservadas, como los menguados tesoros de Guarrazar y Torredonjimeno en España¹³. Coronas que recuerdan las componentes de dichos tesoros que se hallan en otros lugares de Europa, como en el tesoro de Monza, y en el mundo oriental, como en una iglesia de Trebizonda, donde se les ha supuesto adorno de iglesias. En Bizancio eran frecuentemente donación litúrgica. Como signo de piedad se ha considerado la cruz de Suintila, en base al apelativo del rey como «padre de los pobres»¹⁴. También se ha pretendido entenderlas como signo de autoridad¹⁵. No me parecen sin embargo explicaciones convincentes ni satisfactorias. El texto de Ibn al-Kardabus desvela el sentido de la donación de las coronas. Así se expresa en su *Kitab al-Iktifa* refiere que cuando Tariq siguió su camino hacia Toledo y conquistóla..., encontró en la más grande de sus iglesias, la Mesa de Salomón cita «veinticinco coronas todas ellas guarnecidas de perlas y piedras preciosas, porque cada vez que moría uno de los reyes dejaba allí] su corona, tras inscribir en ella su nombre, atributos, cuánto vivió y alcanzó», referencia evidente a coronas votivas como las visigodas¹⁶. Es decir, se trata de coronas votivas que los monarcas dejaban como legado de sí mismo como rey (fig. 1). No eran privativas de los reyes. M. Gómez Moreno recoge varios testimonios referentes a personajes de distinta clase social, no faltando evidentemente los referentes a personajes regios. Ordoño, en 911 dona a la catedral de Santiago de Compostela «coronas ex auro obtimo prefulgentes III cum lapidibus preciosis ornatas». Don Fernando y doña Sancha incluyen en la donación de 1063 a San Isidoro de León «coronas tres aureas; una ex his cum sex alfás in gyro et corona de alaules intus in ea pendens, alia est de anem-

¹² Righetti, Mario, *Historia de la Liturgia. I. Introducción General. El Año Litúrgico. El Breviario* (1944), Madrid, BAC, 1955, vol. I, pp. 155-159; Pinell, Jorge M., «Liturgia hispánica», *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, dir. Aldea, Quintín, Marín, Tomás y Vives, José, Madrid, CSIC, 1972, II, pp. 1303-1330; Martimort, Aimé-Georges, *La Iglesia en Oración. Introducción a la liturgia* (1961), Madrid, nueva versión española actualizada y aumentada, Barcelona, Herder, 1992, pp. 82-83; Fernández Rodríguez, Pedro, «Testimonio de la comunión eclesial en la historia de la liturgia mozárabe», *Liturgia y Música Mozárabes, I Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, Toledo*, Instituto de Estudios Visigótico-Mozárabes de San Eugenio, 1975, pp. 163-212.

¹³ *El Tesoro visigodo de Guarrazar*, ed. Alicia Perea, Madrid, CSIC/Ministerio de Educación y Cultura, 2001; *Torredonjimeno. Tesoro, monarquía y liturgia*, catálogo exposición, Museu d'Arqueologia de Catalunya, Barcelona; Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Museo Arqueológico Nacional, Madrid; Museo de Jaén, noviembre 2003 / febrero 2005, Barcelona, 2003; *El tesoro visigodo de Torredonjimeno*, Alicia Perea (ed.), Madrid, CSIC, 2009. Sobre la liturgia y las coronas vid. Gros i Pujol, Miquel, «Aspectos litúrgicos en torno a las coronas votivas visigóticas», *Torredonjimeno. Tesoro, monarquía y liturgia*, catálogo exposición, cit. pp. 69-75; Molina Gómez, José Antonio, «Las Coronas de donación regia del tesoro de Guarrazar: la religiosidad en la monarquía visigoda y el uso de modelos bizantinos», *Sacralidad y Arqueología (Antigüedad y Cristianismo)* (Murcia), XXI, 2004, pp. 459-472.

¹⁴ Arce, Javier, «El conjunto votivo de Guarrazar: función y significado», *El Tesoro visigodo de Guarrazar*, ed. Alicia Perea, Madrid, CSIC/Ministerio de Educación y Cultura, 2001, pp. 347-354, sobre todo pp. 353-354.

¹⁵ Ripoll, Gisela, «Symbolic Life and Signs of Identity in Visigothic Times», *The Wisigoth*, ed. P. Heather, The Boydell Press, San Marino, 1999, pp. 403-431.

¹⁶ Ibn al-Kardabūs, *Historia de Al-Andalus*, estudio, traducción y notas de Felipe Maíllo Salgado (1986), Madrid, Akal, 2008, pp. 64-65.

nates cum olovitreo aurea, tertia vero est diadema capitis mei auream», es decir, se han incluido dos coronas votivas y otra real, una diadema usada por la reina Adosinda, que dotó en 1019 el monasterio de San Martín de Lalín, incluye entre otras preseas, «coronas duas argenteas». En el testamento del fundador del monasterio de Abeliare (Asturias), su fundador el obispo Cixila, lega en 927 «coronas argenteas III unam ex eis gematam et deauratam». En el concepto de «ministeria altares» de los inventarios se aglutinan: cruces, capsas, díptacos, coronas, lucernas, candelabros, ciriales y candeleros, cálices, aquamaniles, turíbulos o incensarios, signos y campana, cátedras, analogios, velos principales, alhailas o alhagaras, acitaras o cítaras, frontales, pallas, ornamentos, servicios de mesa y códices litúrgicos. Las coronas eran frecuentísimas; tal vez no haya ningún inventario de iglesia donde no figuren en número de dos o tres, a veces de oro, sobre todo las donadas por reyes, pero generalmente eran de plata, de 120 a 33 sueldos algunas de ellas; otras iban doradas, y ostentando piedras preciosas y gemas pendientes. También se citan de bronce, de azófar, de cobre y de vidrio¹⁷. Era frecuente la disposición de los dones sobre una viga, pergula, como lo acreditan distintas fuentes, entre otras su representación en los Beatos¹⁸ (fig. 2). Concretamente, en la ilustración correspondiente a las almas de los mártires en forma de palomas consignan la disposición de las coronas colgando de una viga. En Santullano, iglesia que las pinturas interpretan como apocalíptica –figuran las siete iglesias: Éfeso, Esmirna, Pérgamo, Tiatira, Sardes, Filadelfia y Laodicea– permanecen los agujeros donde iba la pergula que sostenía coronas, cruces y todas las donaciones.



Fig. 1. Corona de Recesvinto (Tesoro de Guarrazar). MAN, n.º inv.: 72202.

¹⁷ *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI* (1919), reed. con estudio preliminar de Isidro G. Bango Torviso, Madrid, Centro de Estudios Históricos/ Granada, Universidad, 1998, pp. 326-329.

¹⁸ Íñiguez Almech, Francisco, «La liturgia en las miniaturas mozárabes», *Archivos Leoneses*, XV, León, 1961, pp. 49-76; I. Bango Torviso, «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico», *VII Semana de Estudios Medievales, 29 de julio al 2 de agosto de 1996*, coord. José Ignacio de la Iglesia Duarte, 1997, p. 61-120, sobre todo p. 89; Klein, Peter K., *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*, Madrid, Patrimonio, 2002; Franco, Angela, «Las ilustraciones del Beato de San Pedro de Cardeña/The Illustrations in the San Pedro de Cardeña Beatus», *Beato de Liébana. Códice de San Pedro de Cardeña*, Barcelona, Moleiro, 2001, pp. 115-274.



Fig. 2. Apertura del quinto sello o Las almas de los mártires en forma de palomas, Beato de Cardeña, The Metropolitan Museum, Nueva York, fol. 76.

El Credo Trinitario y la Cruz, como síntesis del mismo, como símbolo material de la pasión de Cristo, la segunda persona de la Trinidad [el Hijo], conforman la sustancia del cristianismo. El Credo es un concepto abstracto que conforma la fe y la Cruz se halla en la sustancia del mismo: es la expresión material del sacrificio de Cristo. La confección del Credo sufrió multitud de avatares, dudas y vacilaciones hasta conformar los doce artículos que lo forman, en el Credo Apostólico y en el Nicenoconstantinopolitano, que no son los únicos¹⁹. En España se conoce el primer texto del Credo epigráfico visigótico en Toledo, aparecido en dos fragmentos en las excavaciones practicadas junto a la iglesia de Santa Leocadia, una de las parroquias donde pervive el rito mozárabe²⁰. El Credo nicenoconstantinopolitano era recitado por todos los asistentes a la misa, según postula el canon II del III Concilio de Toledo del 589, mandato que vino a ruegos del rey Recaredo, así como por circunstancias doctrinales, consistentes en la promoción de su aprendizaje por medio de su memorización por los fieles con el fin de eliminar los residuos del arrianismo. El modelo es oriental y tiene la peculiaridad de recitarse en un lugar insólito en la misa, es decir, al comienzo del rito preparatorio para la comunión, antes del Padre Nuestro. La situación en este lugar es uno de los signos más distintivos de la liturgia hispánica, pues en la bizantina la recitación se hace entre el signo de la paz y el prefacio, en la ambrosiana, entre el ofertorio y la oración *super oblata*, y en la romana al final de la liturgia de la palabra. De donde se deduce que en la liturgia romana es una respuesta a la fe proclamada, mientras en la hispánica es un testimonio externo de ortodoxia y una purificación del corazón antes de la recepción del cuerpo y sangre de Cristo (canon II: *fides vera manifestum testimonium habeas et ad Christi corpus et sanguinem praelibandam pectora populorum fide purificata accedant*²¹). Ignoro si existieron en origen otras representaciones epigráficas o en imagen del Credo. Es a fines del siglo XII cuando se halla en imagen, en la Cámara Santa de

¹⁹ Kattenburch, I., *Das apostolische Symbol*, I, 1984, II, 1900 (reimpreso, Darmstadt, 1962); Ghellinck, G. de, *Patristique et Moyen Age*, I, París, 1949; Trillaas, W., *Das apostolische Glaubekennntnis. Geschichte, Text, Auslegung*, Witten, 1953; Kelly, J. N. D., *Primitivos Credos cristianos*, Salamanca, Secretariado Trinitario, 1980; Ratzinger, Joseph, *Introducción al cristianismo. Lecciones sobre el credo apostólico* (1968), Salamanca, Sígueme, 2005, p. 73, nota 1; Gordon, James D., «The articles of the creed and the apostles», *Speculum*, XV, 1965, pp. 634-640; Buhler, Curt P., *The apostles and the creed*, *Speculum*, XXVIII, 1953, pp. 335-339.

²⁰ Jorge Aragoneses, Manuel, «El primer Credo epigráfico visigodo y otros restos coetáneos, descubiertos en Toledo», *Archivo Español de Arte*, 30, Madrid, 1957, pp. 255-323.

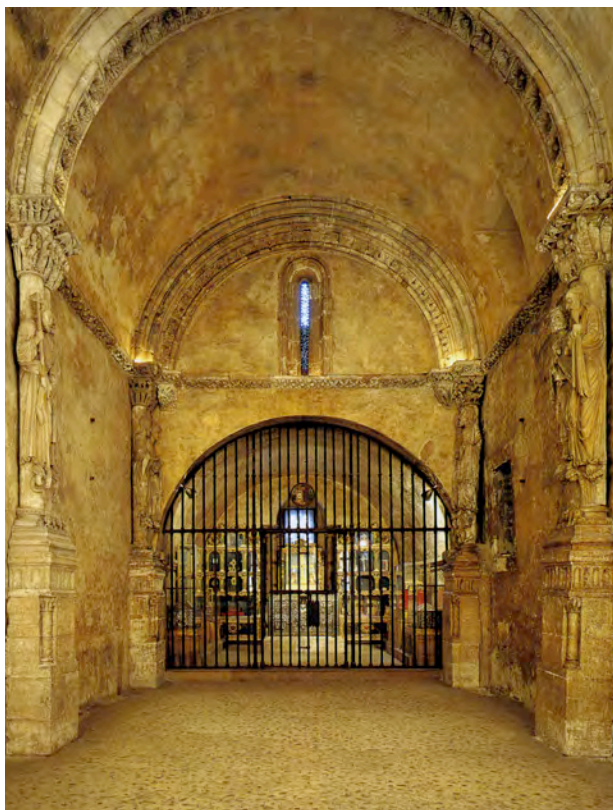


Fig. 3. Catedral de Oviedo. Cámara Santa, estado actual.
Foto: Lorenzo Arias.



Fig. 4. Catedral de Oviedo. Cámara Santa, original.
Foto: Lorenzo Arias.



Fig. 5. Catedral de Oviedo. Cámara Santa, reconstruida. Foto: Lorenzo Arias.

la catedral de Oviedo (figs. 3-5), componiendo el Credo Apostólico²². Casi al mismo tiempo, y algo posterior a las representaciones del arte mueble mosano, es el Doble Credo del coro de Maestro Mateo en la catedral de Santiago de Compostela.

El descubrimiento de la Vera Cruz constituyó un acicate para promover las peregrinaciones a Tierra Santa. Según la tradición, santa Elena visitó los Santos Lugares, y aunque las lecturas del Breviario están tomadas de escritores tardíos, como san Ambrosio y Sulpicio Severo, sus alusiones sin embargo coinciden en el interés de los fieles de peregrinar a determinados santuarios²³, el fundamental de los cuales, es obviamente el Santo Sepulcro, en Jerusalén²⁴. Reliquias de la Vera Cruz se veneran desde época temprana y, aunque incompletos, resultan ilustrativos los repertorios de Frolow, donde España queda pobremente representada²⁵. En España, concretamente, los dos brazos de la cruz visigoda del tesoro de Guarrazar, conformaban con los otros dos perdidos una cruz griega, en cuyo centro se disponía un receptáculo circular con una reliquia de la Cruz del Salvador (fig. 6). Este tipo de cruz es, según H. Schlunk, de origen oriental²⁶, y aunque opina que llevaba tres *pendilia* – colgantes de piedras preciosas– suspendidas de los brazos horizontales, esto no se cumple en la amplia serie de relieves de piedra y miniaturas. La cruz de Santo Toribio de Liébana albergaba una Vera Cruz. Receptáculo de tipo similar se emplazaba en la cruz de San Millán, para la que he propuesto su hipotética reconstrucción y asimismo en el Cristo «de Nicodemo», custodiado en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo²⁷. La cruz de Mansilla de la Sierra (Burgos), fechada en 1109, es griega, de plata cincelada nielada su labor y plateados los fondos. La teca central es circular rodeada por la inscripción en capitales + *virī eob set avis deus est agnvsq(ue) svavis*, referencia expresa a Dios identificado con el Cordero.

La cruz es el estandarte que preside el inicio de las guerras contra el enemigo infiel. En el cap. XLVIII del *Liber Ordinum Episcopalis* se dedica un capítulo al Ordo [*Incipit Ordo quando rex cum exercitu ad Premium egreditur*]. Dos diáconos vestidos con albas blancas inciensan al rey. Todos los diáconos están en el coro, salvo los que *cum cruce [Lignum Crucis] ante rege(m) processuri sunt*. Cuando el rey penetra en la iglesia y se postra en oración, en el momento de ponerse en pie, recibe el deseo de ser conducido por Dios para obtener la victoria sobre los enemigos por medio de un ejército fuerte, y la bendición del *spiritus bonus dei*. A continuación el diácono se dirige al altar *et lebat crucem auream, in qua lignum beate crucis inclusum est que rege in exercitu properat, et adducit eam ad episcopum... Mox tamen episcopus et eandem crucem in manu regis tradiderit... [...] Accipe de manu domini*

²¹ González Ruiz, Ramón, «Los orígenes de la liturgia hispano-mozárabe», *Anales Toledanos*, XXXV, Toledo, Diputación Provincial, 1998, pp. 33-54, sobre todo p. 49.

²² Franco Mata, «El Credo Apostólico de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo», *El Punto de Artes*, Madrid, 10 al 19 de julio 2001, p. 19.

²³ Casás Otero, Jesús, *Estética y culto iconográfico*, Madrid, BAC, 2003, pp. 173-179.

²⁴ Sáenz, Carlos, López, Teodoro y Martín, Ángel, *Peregrinación a Tierra Santa*, Madrid, EDICEL, 2000, pp. 246-249; Franco Mata, «Fe y relicarios en la Edad Media», *Abrente. Boletín de la Real Academia Galega de Belas Artes de Nosa Señora do Rosario*, n.ºs 40/41, 2008/2009, pp. 371-398.

²⁵ Frolow, Anatole, *La reliquie de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, París, Institut Français d'Études Byzantines, 1961; Id., *Les reliquaires de la Vraie Croix*, París, Institut Français d'Études Byzantines, 1965; Galtier Martí, Fernando, *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III hasta el Concilio Quinisexto (691-692)*, Zaragoza, Editorial MIC, 2005, 83-98.

²⁶ Schlunk, Helmut, «Arte asturiano en torno al año 800», *Actas del simposio para el estudio de los Códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid, Joyas Bibliográficas, 1980, I **, p. 141.

²⁷ Yarza, Joaquín, «Cristo de Nicodemus», *De Limoges a Silos*, catálogo exposición, Madrid, SEACEX, 2002, pp. 171-172.



Fig. 6. Brazos de la cruz del tesoro de Guarrazar, MAN, Madrid.

*pro galea iudicium certum et armetur criatura ad ultionem inimicorum tuorum...*²⁸, referencia concreta a los enemigos.

Aunque los textos citados provienen de la liturgia toledana, el sentido de conquista al enemigo musulmán impregna la misión del reino asturiano, con la idea de reconstruir el reino visigodo. Las dos cruces asturianas, la de los Ángeles y la de la Victoria, contienen la idea de victoria sobre los enemigos. Esta última es denominada también de Pelayo, extremo bastante significativo. La Cruz de los Ángeles es también llamada cruz de Oviedo, como Oviedo es la referencia para el lábaro de la reconquista. En ella figuran los dos últimos versos de la inscripción HOC SIGNO TVETVR PIVS / HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS [Con este signo se protege el piadoso / con este signo se vence al enemigo],

resonancia de las palabras oídas por el emperador Constantino, según el relato de Lactancio; el emperador vio en el cielo junto HOC SIGNO VICTOR ERIS, que en paráfrasis aparecen en varias inscripciones, como la de Calama en Túnez *–[in hoc signum vincimus inimic]–*. Estas expresiones devinieron lema de los reyes asturianos. Advierte Gonzalo Menéndez Pidal que las últimas frases están relacionadas con las que el obispo de Toledo dirigía al rey de los visigodos al comenzar una campaña, cuando hacía entrega de la cruz con las reliquias de la Vera Cruz: *ad ultionem inimicorum tuorum*²⁹. Este extremo ha sido matizado por Schlunk, aquilatando que la palabra *inimicus*, aunque excepcionalmente alude al enemigo exterior, la mayoría de las ocasiones se refiere al adversario de los cristianos, el mal, el Demonio, que es lo que sucede en la cruz asturiana³⁰. No obstante lo cual, la idea de recuperación del territorio por medio de la guerra contra los infieles, como enemigos de la religión, ha trascendido a la mentalidad del siglo x, el de mayor florecimiento de los Beatos, y el propio reino asturiano se considera ideológicamente una continuación del reino visigodo.

²⁸ *Liber Ordinum Episcopalis* (Cod. Silos, Arch. Monástico, 4), ed. José Janini, Abadía de Silos, 1991, pp. 146-148.

²⁹ Menéndez Pidal, Gonzalo, «El lábaro primitivo de la reconquista», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 136-137, Madrid, 1955, pp. 275-296; Bischoff, Bernhard, «Kreuz und Buch im Frühmittelalter und in den ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista», *Biblioteca docet. Festgabe für Carl Wehmer*, Ámsterdam, 1963, pp. 19-34, reimpr. Id. *Mittelalterliche Studien II*, Stuttgart, 1967, pp. 284-303; Fernández Pajares, José M.^a, «La Cruz de los Ángeles en la miniatura española», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 66-68, Oviedo, 1969, pp. 281-304; Cahn, Walter, *Romanesque Bible Illumination*, Ithaca, Nueva York, Cornell University Press, 1982, p. 66; Fernández de Avello, Manuel, *La Cruz de los Ángeles y la Caja de las Ágatas*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1986; Cid Priego, Carlos, «Inventario iconográfico medieval de la Cruz de los Ángeles de la Cámara Santa de Oviedo», Homenaje al Profesor Dr. Don José María de Azcárate y Ristori, *Anales de Historia del Arte*, 4, Madrid, 1993-1994, pp. 731-746.

³⁰ Schlunk, Helmut, *Las Cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el Reino Asturiano*, Oviedo, IEA/Consejería de Educación y Cultura del Gobierno del Principado, 1985, p. 21-22; Id., «Las cruces de Oviedo. Contribución a la historia de la orfebrería en el norte de España en los siglos ix y x», en Id. y Elbern, Victor H., *Estudios sobre orfebrería del Reino de Asturias*, ed. de C. García de Castro Valdés, Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias KRK Ediciones, 2008, p. 37-117; Id. «Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano», *Estudios sobre orfebrería del Reino de Asturias*, cit. p. 119-175.

El tesoro de Oviedo

El tesoro de la Cámara Santa de Oviedo y el de San Isidoro de León se corresponden con la liturgia hispánica, con raíz en el mundo visigodo. Tanto el arte de la monarquía asturiana desde Alfonso II (791-842), Ramiro I (842-850), Ordoño I (850-866) hasta Alfonso III el Magno (866-910)³¹ como el de la leonesa de Fernando I (1037-1065) y su esposa doña Sancha y la hija de ambos, Urraca († 1101), es un arte áulico. Los tesoros de Asturias y León están indisolublemente ligados a la monarquía, y los dos se inscriben en el marco de donaciones a la Iglesia. Son, pues, conjuntos de preseas surgidos de los intereses y munificencia de los reyes, que ponen de relieve eventualmente sus nombres en inscripciones sobre los propios objetos. En mi opinión es un axioma que contradice o cuanto menos desvirtúa los tópicos estilísticos. Tal vez sea el arte que se ha venido denominando arte ramirensis, que asume tal categoría personalizadora, el que podría entenderse como un tópico, por más que su reinado es sumamente importante desde el punto de vista de realizaciones artísticas. El reino visigodo de Toledo fue un referente continuo en los proyectos, artísticos y políticos, emanados de la corte ovetense. Toledo es la ciudad de los concilios hispanovisigodos, la fuente del derecho, la expresión de la Hispania tardoantigua, capital de una monarquía que llegó a tener una unidad legal y confesional dentro de un marco territorial³².

La veneración de la cruz, atestiguada desde los siglos VI y VII, encuentra directa continuación en el arte asturiano. Adoptada como primitivo *labarum* de la reconquista, los reyes asturianos la adoptan como símbolo de permanencia y continuidad del reino, y evidentemente como «legitimación política»³³. La primera iglesia, levantada por Fáfila y su mujer Froiliuba, en 737, estaba dedicada a la Santa Cruz. Las cruces visigodas llevaban ya letreros, pero muy diferentes y de letras sueltas colgantes; se limitaban a IN NOMINE o a OFFERET, seguido del nombre del donante. Esto cambia cuando las cruces asturianas de orfebrería incorporan largos textos con invocaciones, fórmulas condenatorias contra los ladrones, nombre de los oferentes, fechas. etc. IN HOC SIGNO TVETVR PIVS. HOC SIGNO VINCITVR INIMICVS figuran en las cruces de los Ángeles y de la Victoria. Dicho letrero lo tiene el Antifonario de León y el Beato de San Millán; en el de Valcavado comienza la segunda parte por IN HOC, recuerdo claro de la fórmula constantiniana, y en el de Gerona sólo se escribió la primera. Estas palabras ya aparecen en lápidas de la época de la monarquía asturiana³⁴. De hecho, dicha fórmula apotropaica final [HOC SIGNO TVETVR PIVS/HOC SIGNO VINCITVR IN-

³¹ García Cuetos, M.ª Pilar, «Los Reyes de Asturias. La Cámara Santa de la Catedral de Oviedo», *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, exposición, Real Colegiata de San Isidoro, 18 diciembre 2000 al 28 de febrero de 2001, catálogo, Caja España/Junta de Castilla y León/Cabildo Colegial de San Isidoro/dir. científica Isidoro G. Bango, pp. 205-217; Franco Mata, «Le trésor d'Oviedo, continuité de l'église wisigothique. Aspects stylistiques, iconographie et fonction», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XLI, 2010, pp. 163-173.

³² Bango, Isidro, «El neovisigotismo artístico de los siglos IX y X: la restauración de ciudades y templos», *Revista de Ideas Estéticas*, 1979, pp. 319-338. En este artículo se aborda la problemática artística del Reino astur, y su dependencia frente a lo que significaba la capital del Tajo, cfr. Ruiz Souza, Juan Carlos, «Capillas Reales funerarias catedrales de Castilla y León: Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vol. XVIII, 2006, pp. 9-29, sobre todo p. 16, nota 40.

³³ Menéndez Pidal, Gonzalo, «El lábaro primitivo de la Reconquista. Cruces asturianas y cruces visigodas», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 136, Madrid, 1955, pp. 275-296, recogido por L. Arias *Prerrománico asturiano. El arte de la monarquía asturiana* (1993), Gijón, TREA, 1999, pp. 121-130.

³⁴ Cid Priego, Carlos, «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa de Oviedo y el inicio de la arqueología medieval en la época humanística», *III Congreso de Arqueología Medieval Española. Actas*, Oviedo, 27 marzo-1 abril, 1989, Universidad de Oviedo, 1992, p. 36.

IMICVS], está inspirado en la frase constantiniana IN HOC SIGNO VINCES. En cuanto a la fórmula *famulus* de la cruz regalada por Alfonso III a la catedral de Santiago de Compostela, es una adopción de los monarcas asturianos, entre ellos el propio rey donante³⁵, a diferencia de Alfonso II, que utilizaba el término *Adefonsus humilis servus Christi*, tomada de los obispos españoles. Por dicha razón, podría sentirse el primer obispo asturiano³⁶. Como en la Cruz de los Ángeles, aparecían aplicadas unas crucecitas que debían tapar los clavos que sujetaban la hoja de oro al alma de madera³⁷.

Existen suficientes datos para conjeturar la existencia de abundante y rica orfebrería en el periodo de la monarquía asturiana comprendido entre los años 718 al 910. Sin embargo, al siglo actual han llegado, y maltrechas algunas de las preseas, que en orden cronológico son: la Cruz de los Ángeles, donada por Alfonso II (791-842) a la basílica de San Salvador de Oviedo en 808; una copia de la anterior, que Alfonso III (866-910) y su esposa Jimena regalaron en 874 a la basílica de Santiago de Compostela, sustraída en 1906, de la que nada se ha vuelto a saber, conociéndose su estructura original gracias a fotografías antiguas y a la reproducción de que ha sido objeto con motivo de la exposición *Luces de peregrinación*³⁸. La Cruz de la Victoria, ofrenda de los citados monarcas al Salvador en 908, como la caja donada a la catedral de Astorga en fecha imprecisa, aunque cercana a la cruz anterior, y la caja de las ágatas, donada a la iglesia del Salvador en 910, cuando todavía no era rey, por Fruela II (924-925), y su mujer Nunilo. Todas son de oro, plata y pedrería, de excelente labor y belleza³⁹.

En el reinado de Alfonso II se construyó la Cámara Santa, sobre cuya finalidad no está de acuerdo la crítica artística. Godoy considera que es la dependencia del tesoro⁴⁰, mientras I. Bango estima que es una capilla privada/palatina con sus características tipológicas propias⁴¹. La planta baja se destina a las reliquias y la superior es el oratorio, que sigue el esquema martirial que configura este tipo de construcciones; adopta un tipo de solución hispana frente a la capilla palatina o privada carolingia⁴². En ella se conservan las cruces de Oviedo, sustraídas y maltratadas por José Domínguez Saavedra en agosto de 1977, y recuperadas y restauradas gracias a la generosidad de diversas instituciones y particulares⁴³, cuyos resultados de la restauración han sido contestados por algunos investigadores⁴⁴.

³⁵ Arias, *Prerrománico asturiano...*, cit. p. 252.

³⁶ Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, p. 21-22.

³⁷ Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. p. 25.

³⁸ *Luces de Peregrinación*, Museo Arqueológico Nacional, diciembre 2003 / marzo 2004; Museo Diocesano. Monasterio de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, abril / junio 2004, catálogo.

³⁹ Cid Priego, Carlos, «Orfebrería prerrománica», *El arte en Asturias a través de sus obras*, Oviedo, 1996, pp. 437-452; Id., «Las narraciones en torno a las dos cruces prerrománicas asturianas», *Príncipe de Viana*, a. LII, n.º 192, Pamplona, 1991, pp. 57-82, sobre todo p. 57. Recoge amplia bibliografía. Vid. también Id. Cid Priego, «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa de Oviedo y el inicio de la arqueología medieval en la época humanística», *III Congreso de Arqueología Medieval Española. Actas*, Oviedo, 27 marzo-1 abril, 1989, Universidad de Oviedo, 1992.

⁴⁰ Godoy Fernández, Cristina, *Arqueología y Liturgia: iglesias hispánicas (siglos IV-VIII)*, Barcelona, Universitat, 1995, p. 101-113.

⁴¹ Bango Torbiso, «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico», cit. p. 116.

⁴² Bango Torbiso, *Introducción al Arte Español: Alta Edad Media, de la tradición hispanogoda al románico*, t. 2, Madrid, Silex, 1988, p. 8.

⁴³ Cid Priego, Carlos, «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 (U.A.M.)*, vol. VII-VIII, Madrid, 1995-1996, pp. 25-43; Id., «La reconstrucción de las joyas de la Cámara Santa», *Jornadas sobre intervención en el patrimonio arquitectónico asturiano, La intervención en la arquitectura prerrománica asturiana*, ed. Jorge Hevia Blanco, Gema Elvira Álvarez, Cursos de verano, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1998, pp. 275-286.

⁴⁴ M.ª Elena Gómez Moreno no está de acuerdo con la restauración llevada a cabo.

En el *Testamentum Regis Adefonsi* (Alfonso II), en el Archivo Capítular de Oviedo, fechado el 16 de noviembre de 812, figura la donación de «ornamentos con oro, con plata y con bronce y varios libros de sagrada escritura. Hago también donación de manteles frontales de altar, palias, acitaras tejidas con oro, casullas con grecas bordadas, de lino grueso y de seda, y distintas clases de ornamentos de lino⁴⁵». En la donación a San Salvador de Oviedo se incluye la relación de objetos: 14 velos principales (vela palleis principalia); 2 velos de seda pura (oloserica); 13 velos de lino bordado (línea vela ornata); 6 frontales para el altar mayor (frontales de altari principali ex palleis); 2 manteles para el altar (pallas ex pallei super altari); 1 velo de lino para el atril del evangelario (ex palleo tunica linea super evangeliare); 25 frontales de altares de reliquias (frontales de reliquia altaria ex palleis); 12 frontales de lino bordado (frontales lineos ornatos); 13 túnicas de altar (tunicas de altaria). Servicios de misa de plata –¿cáliz y patena? (ministeria argentea); 1 cruz de plata 1 jarro de plata (urcium); 1 aguamanil (aquamanile); 1 candelabro de plata con quince luces de cristal (candelabrum argenteum cum lucernas vitreis); 1 candelabro de nueve luces de plata (candelabrum lucernas argenteum); 1 incensario de plata (turribulum hereum); 1 cajita de plata para incienso; 1 bandeja de plata para el incienso (offertarium); 1 cuenco de metal dorado (concum ex auricalco)⁴⁶.

La Cruz de los Ángeles (anverso y reverso), explicitada como *donaria* del monarca Alfonso II⁴⁷, fue labrada en oro en la fortaleza de Gauzón⁴⁸ (fig. 7). Se convirtió en un símbolo religioso y político, simultáneo a la conversión de la ciudad de *Ovietao* en *sedes regia* del reino asturiano. Está formada por un alma de madera de cerezo de brazos iguales ensamblados en el centro⁴⁹. Originariamente, los dos brazos contenían en cada extremo pequeñas cajitas para albergar reliquias. Después del robo de 1977 la cruz de madera ha desaparecido casi en su totalidad. El resto ha quedado muy dañado perdiendo gran parte de la obra primitiva de orfebrería. De ella se han hecho doce reproducciones en piedra o en metal⁵⁰ y es adoptada en multitud de manuscritos medievales, particularmente en los Beatos⁵¹. La cruz central de las tres pintadas en la tribuna de San Salvador de Valdediós del año 893 está influida por la Cruz de los Ángeles, incluyéndose los discos circulares del reverso y las hojas

⁴⁵ Floriano Llorente, Pedro, «El Testamento de Alfonso II el Casto», *BIDEA*, XXIX, 1975, p. 593-617; Fernández Vallina, Emiliano, «Traducciones», *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis*, Barcelona, Moleiro, 1995, pp. 403-443, sobre todo p. 427.

⁴⁶ Bango Torbiso, «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico», p. 113.

⁴⁷ Pita Andrade, José Manuel, *Arte Asturiano*, Madrid, Artes y Artistas, CSIC, 1963, p. 22. Cid Priego, «¿Existió miniatura prerrománica asturiana?», cit. p. 122; Schlunk, *Las cruces de Oviedo...*, cit. pp. 13, 25, 35, Bango, *La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico*, p. 113.

⁴⁸ Para su ubicación vid. Uría Riu, Juan, «El lugar del emplazamiento del castillo de Gozón», *Valdediós*, 10, Oviedo, 1966, pp. 13-18; id., «El emplazamiento del castillo de Gozón en el cerro de Raíces», *Valdediós*, II, Oviedo, 1967, pp. 91-108. También se realiza allí la cruz de la Victoria, Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. p. 14; Arias, L., *Guía del arte prerrománico asturiano*, Gijón, Trea, 1994, pp. 40-43.

⁴⁹ Klein la denomina *formée*, cfr. Klein, Peter K., *Beato de Liébana. La ilustración de los manuscritos de Beato y el códice de Manchester*, Valencia, Patrimonio, 2002, pp. 43-45. Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. pp. 10-15. Vid. también Jülich, Theo, «Gemmenkreuze. Die Farbigeit ihres Edelsteinbesatzes bis zum 12. Jahrhundert», *Aachener Kunstblätter*, 54/55, 1986-1987, pp. 99-258. Para las gemas vid. Álvarez, Carlos, Campón, Enrique, y Moreiras, Dámaso, «Nota sobre las gemas de la cruz de los ángeles», *Trabajos de Geología*, 15, Universidad de Oviedo, 1985, pp. 333-337.

⁵⁰ Cid Priego, «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa en la cultura medieval», cit. p. 26. Id., «Inventario iconográfico medieval de la Cruz de los ángeles de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo», *Homenaje al Profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori, Anales de Historia del Arte*, 4, Madrid, Editorial Complutense, 1993-1994, pp. 731-746.

⁵¹ Cid Priego, «Las joyas prerrománicas...», cit. *Liño*, 10, pp. 20-35; Franco Mata, «Evolución de la cruz visigoda en los Beatos», *Torredonjimeno. Tesoro, monarquía y liturgia*, catálogo exposición, Museo d'Arqueología de Catalunya, Barcelona; Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Museo Arqueológico Nacional, Madrid; Museo de Jaén, noviembre 2003 / febrero 2005, Barcelona, 2003, pp. 109-115.



Fig. 7. Cruz de los Ángeles. Anverso y reverso. Fotos: Lorenzo Arias.

en forma de lanceta, que se repetirán en la Cruz de la Victoria y en multitud de miniaturas, entre ellas el Antifonario de la catedral de León –917–⁵² y algo más tarde en el Beato de Valcavado [970]⁵³. Las tres cruces, del mismo tipo, del muro occidental de la misma iglesia son vinculadas por Schlunk con las del Gólgota⁵⁴, y debajo de ellas el letrero + DNI ET SALVATORIS NSI CVIVS EST DOMUS ISTA, en alusión clara al ámbito del santuario⁵⁵. La Crónica Silense, terminada hacia 1118, es la primera en recoger por escrito la leyenda de los Ángeles⁵⁶. El estilo remite al norte de Italia⁵⁷. Un documento en pergamino fechado en Oviedo viernes 14 de junio de 1465, indica que el licenciado Ruy García de Priendes, deán del Cabildo de Oviedo, en su nombre, publica y relaciona los privilegios de la Cofradía de la Cámara Santa y la leyenda de la fábrica de la Cruz de los Ángeles según la versión más divulgada⁵⁸.

Se han constatado multitud de paralelos europeos con la Cruz de los Ángeles –cruz de Desiderio (Brescia) (anverso) (fig. 8) y Agilulfo (Monza) (fig. 9), el ejemplar de oro en el Kunstgewerbemuseum de Berlín, de origen sirio, y cuya autenticidad está en entredicho– repite la forma de las cruces visigodas. Es una cruz-relicario, y debió de ser utilizada en actos

⁵² Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. pp. 25-26. El Antifonario de la catedral de León ha sido acreedor de numerosos estudios, tanto del texto y música como de las ilustraciones. Para este último aspecto vid. Yarza, Joaquín, Las miniaturas del Antifonario de León, *Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, Universidad de Valladolid*, XLII, 1976, pp. 181-205.

⁵³ Para las ilustraciones de este Beato vid. Ara Gil, Clementina Julia, *El Beato de Valladolid. Contribución al estudio de sus miniaturas*, Valladolid, 2003.

⁵⁴ Cfr. Pita Andrade, *Arte asturiano*, cit., p. 33.

⁵⁵ Schlunk, Helmut y Berenguer, Magín, *La pintura mural asturiana de los siglos ix y x*, Oviedo, Diputación Provincial, 1957, lám. 34; Bango, «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico», p. 85; Cid Priego, Carlos, «Las joyas Prerrománicas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo en la cultura medieval», *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 9, Oviedo, Universidad, 1990, pp. 7-43; 10, 1991, pp. 7-46.

⁵⁶ «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa en la cultura medieval», cit. pp. 31-32; Fernández Pajares, José M.ª, «La cruz de los Ángeles. Origen y formación de la leyenda», *Miscelánea asturiana dedicada a D. Juan Uría Ríu, Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo*, vol. 12, Oviedo, 1962, pp. 102-112.

⁵⁷ «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa en la cultura medieval», cit. p. 33.

⁵⁸ «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa en la cultura medieval», cit. p. 14.



Fig. 8. Cruz de Desiderio (Brescia), anverso.



Fig. 9. Cruz de Agilulfo (Monza), anverso.

litúrgicos de carácter especial. Cruces del mismo tipo, pero sin disco central existen en Oriente, como la Cruz de Moisés, obrada en bronce y donada por el emperador Justiniano al monasterio de Santa Catalina del Sinaí⁵⁹. Como la desaparecida de Santiago, no tuvo empuñadura, ni pie, siendo de suponer que fuera llevada precediendo al obispo en ocasiones solemnes, como se menciona en el Antifonario, y como se representa en un mosaico de San Vital de Rávena, donde el obispo Maximiano en su primera entrada a la iglesia la mantiene apretada contra el pecho⁶⁰. Fuera de las ceremonias litúrgicas, se guardaba en el tesoro de la catedral. El anverso se decora con labor de filigrana interrumpida por piedras preciosas con el significativo número de 48, de las cuales sólo 43 son propiamente cabujones, dos de ellos con figura humana. El número 48 se repite en el reverso de la desaparecida cruz bizantina del tesoro de la catedral de Tournai (fig. 10), datada en el siglo XII o en el IX-X⁶¹ y en el anverso de la cruz de Berengario (fig. 11), de fines del siglo IX a comienzos del X, en la catedral de Monza⁶². El número 48 se compone de dos números sagrados (4 y 8) que, sumados, con otro número sagrado (12) que representa la perfección, por lo que, desde antiguo, ha sido vinculado a los menesteres divinos, a los mensajes de ultratumba, a lo que llega desde el más allá.

⁵⁹ Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. p. 16.

⁶⁰ Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. pp. 23-24, fig. 68.

⁶¹ Chanoine Jean Demoullin y Jacques Pycke, «La disparue croix byzantine du Trésor de la Cathédrale de Tournai», *Signvm Salvts. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, 2008, pp. 88-92; Cuyper, Frédérique de, «Estudio arqueológico de una joya bizantina», id. pp. 93-96, la data entre los siglos VIII y IX.

⁶² De Corato, Luigi, «Cruz relicario de Berengario I, conocida como cruz del reino de Italia, Monza Croce reliquario di Berengario I, conosciuta come Croce del Regno di Italia», *Signvm Salvts. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, 2008, pp. 143-145.



Fig. 10. Cruz de Tournai (desaparecida), anverso.



Fig. 11. Cruz de Berengario, anverso.

Las gemas están repartidas en número de diez, en los brazos laterales y en el brazo superior, y nueve en el brazo inferior y en el disco central. La técnica de la filigrana usada tiene precedentes bizantinizantes procedentes de Italia, como una pequeña fibula circular del siglo VII, de Isola Riza, en el Museo de Verona, según informa Schlunk⁶³.

El término letrero es más idóneo por su carácter general, ya que inscripción se refiere sólo a palabras grabadas en hueco, término aplicable solamente a la arqueta. Llevan letreros la Cruz de los Ángeles, la Cruz de la Victoria y la arqueta de las ágatas, en capitales clásicas. Constan los nombres de los donantes, una fórmula de humildad, la ofrenda a Dios, una imprecación condenatoria contra posibles ladrones, la fecha y otra fórmula sobre el valor profiláctico de las cruces, que procede sin duda del *In hoc signo vinces* constantiniano que falta lógicamente en la arqueta⁶⁴.

Textos de la Cruz de los Ángeles:

«Permanezca esto complacientemente en honor de Dios. Lo ofrece Alfonso, humilde siervo de Cristo. Quienquiera que intentara arrebatarme sin consentimiento de donde lo donó mi voluntad perezca por el rayo divino. Esta obra se terminó en la Era 846 (808 de Cristo). Este signo protege al piadoso. Este signo vence al enemigo»

⁶³ *Las Cruces de Oviedo...*, pp. 17-18, recogido en Arias, *Prerrománico Asturiano...*, cit. p. 124.

⁶⁴ Cid Priego, Carlos, «Las joyas Prerrománicas de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo en la cultura medieval», *Liño. Revista Anual de Historia del Arte*, 9, Oviedo, Universidad, 1990, pp. 7-43, sobre todo p. 9-20; Fontaine, Jacques, «Imagen y texto bíblico en las artes de los siglos IV al X», *Actas del I Congreso de Ephialte, Instituto de Estudios Iconográficos*, Vitoria-Gasteiz, *Lecturas de Historia del Arte*, II, 1990, pp. 7-15; Diego Santos, Francisco, *Inscripciones medievales de Asturias*, Oviedo, Principado de Asturias, 1994.

La autodenominación de SERVVS es un caso único, y término más humilde que el de FAMVLVS [FAMVLI, en plural] usado por los demás reyes.

INIMICVS puede entenderse en sentido religioso a Satanás, pero en la España cristiana podía ser también el invasor musulmán; tal vez se fundieran ambos sentidos en éste.

Durante el reinado de Alfonso III el Magno (866-910) toma cuerpo la idea de Reconquista del antiguo reino visigodo de Toledo –a cuya ciudad llega y de donde trae algunas obras (una modesta y vetusta cruz con las reliquias de la Santa Cruz y dípticos de marfil esculpido, que menciona en su testamento⁶⁵)– a través precisamente de sus acciones bélicas y su acción repobladora. El centro de gravedad del reino asturiano, después de haber pasado de Cangas de Onís a Pravia y tras haberse mantenido durante mucho tiempo en Oviedo, tiende a desplazarse una vez más desde que Ordoño I y sobre todo Alfonso III repueblan los territorios situados más allá de los montes cántabros y toman contacto con la España musulmana. La fuerte inmigración de población mozárabe con sus técnicas traídas de Andalucía, influye en el ámbito artístico. En Asturias, sin embargo, sus efectos son limitados, pero precisos⁶⁶. Claros ejemplos son las ventanas con arcos de herradura y alfiz, así como el tipo de hoja rectilínea de los grandes capiteles de San Salvador de Valdediós⁶⁷. Este templo es el único testigo en pie de la que podría denominarse corriente oficial y rica del arte regio, donde se combinan de forma novedosa las tradiciones de Alfonso II y Ramiro I. El arte de Alfonso III no desarrolla un lenguaje nuevo, sino que continúa y consolida formas y modelos preexistentes. En este sentido hay que entender probablemente el retorno hacia las formas artísticas de la época de Alfonso II⁶⁸, monarca impulsor del neovisigotismo, que se acentúa con Alfonso III. De hecho, éste continúa la tradición, titulándose *imperator*, en el sentido de príncipe de todos los reinos de Hispania. Las intervenciones en la *sedes regia* son prueba de este carácter de continuismo. El proceso expansivo del reino hace que Oviedo pierda el protagonismo alcanzado por aquél, empeñado en dotar de una corte al reino. El arte se institucionaliza, en términos de Victor Nieto, proyectándose en la consolidación de los símbolos⁶⁹. En este sentido hay que entender la construcción de la nueva basílica de Santiago de Compostela y la realización de la Cruz de la Victoria.

La gran obra arquitectónica del reinado de Alfonso III el Magno (866-910)⁷⁰, la iglesia de San Salvador de Valdediós, que formó parte de un conjunto palaciego construido por el

⁶⁵ Schlunk, H., *Arte visigodo. Arte asturiano, Ars Hispaniae*, vol. II, Madrid, Plus Ultra, 1947, p. 407.

⁶⁶ Pita Andrade, *Arte asturiano*, Madrid, cit. p. 30.

⁶⁷ Cid Priego, Carlos, *Arte, Tierras de España. Asturias* (1978), ed. facsímil, Madrid, Fundación Juan March, 1989, p. 184.

⁶⁸ Nieto Alcaide, Víctor, *Arte prerrománico asturiano*, Salinas, Ayalga, 1989, p. 169.

⁶⁹ Nieto, *Arte prerrománico asturiano*, cit. p. 170.

⁷⁰ Según el *Chronicon Laurbanense* y el *Chronicon de Cardeña*, la fecha de su consagración como monarca fue el día de Pentecostés de 866, el 26 de mayo, la víspera de la muerte de su padre, Ordoño I. En cuanto al óbito, no coincide la documentación, que se divide entre el año 912 y el 20 de diciembre de 910, ésta última, que es la tradicional, aceptada por Lucien Barrau-Dihigo (*Historia política del reino asturiano (718-910)* (1921), Gijón, Ed. Silverio Cañada, 1989, pp. 235-236). Con respecto a enterramiento, es tradición que sus restos reposaron temporalmente en el sarcófago tetrárquico de la catedral de Astorga, hoy en el MAN, cfr. Moralejo, Serafín, «La reutilización e influencia de los sarcófagos antiguos en la España medieval», *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo*, Marburg/Lahn, 1984, p. 188, recogido en Castiñeiras, Manuel Antonio, «La reutilización de piezas romanas y medievales en Galicia», *Brigantium. Boletín do Museo Arqueolóxico de a Coruña*, 6, La Coruña, 1989-1990, p. 81. Vid. también *The Art of Medieval Spain, A. D. 500-1200*, catálogo exposición no celebrada, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993; Achim Arbeiter/Sabine Noack-Haley, *Hispania Antiqua. Christliche Denkmäler der frhen Mittelalters von 8. bis 12. Jahrhundert*, Maguncia, Philipp von Zabern, 1999], César García de Castro Valdés, *Arte prerrománico en Asturias*, Nobel, 2002; Id., «La escultura arquitectónica en el área central del Reino

propio monarca, fue el lugar de retiro cuando fue destronado por sus hijos García I, Ordoño II y Fruela II⁷¹. En el campo de las artes suntuarias, Alfonso III siguió la línea de su predecesor Alfonso II. Cien años más tarde de la confección de la Cruz de los Ángeles (808), se concluía por encargo del monarca la Cruz de la Victoria (908), lo cual es realmente significativo. El Silense se limita a consignar la existencia de dicha obra al final del reinado de Alfonso III⁷², y es también mencionada por Alfonso X el Sabio⁷³.

A diferencia de la estructura de cruz latina de la Victoria⁷⁴, más evolucionada y con multitud de referencias en escultura en piedra y pintura mural, dona, en el 874 a Santiago de Compostela, una cruz remedo de la de los Ángeles. Tan valiosa joya desapareció en 1906⁷⁵ (fig. 12). Tenía el mismo tamaño y el mismo número de piedras preciosas –48– y el reverso decorado con filigrana, como el modelo⁷⁶. En el disco del reverso las gemas de la de los Ángeles son sustituidas por una joya rectangular con el



Fig. 12. Cruz de Santiago (desaparecida), reconstrucción.

de Asturias: tipos, tradiciones y tendencias», *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, coord. Luis Caballero Zoreda y Pedro Mateos Cruz, Madrid, Anexos de Archivo Español de Arqueología, 2007, pp. 85-132]; Franco Mata, «En torno al arte asturiano en la época de Alfonso III», *Estudios Mindonienses. Anuario de Estudios histórico-teológicos de la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol*, n.º 25, Mondoñedo, Cabildo de la Catedral, 2009, pp. 105-127.

⁷¹ Berenguer, Magín, «Breves notas sobre San Salvador de Valdediós», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 27, Oviedo, 1956, pp. 35-49, recogido por Arias, *Prerrománico Asturiano...*, cit. p. 217. Alfonso III tuvo seis hijos de su matrimonio con Jimena, los citados, García, futuro rey de León, Ordoño, futuro Ordoño II, Fruela, futuro Fruela II, Ramiro, que según se dice, gobernó Asturias bajo Fruela II y Alfonso IV, Bermudo, que habría muerto muy joven, y Gonzalvo, arcediano de Oviedo. Se pretende que fue también padre de tres hijas, una de las cuales sería Sancha, casada con Conrad, séptimo duque de Suabia, cfr. Barrau-Dihigo, *Historia política del reino asturiano...*, cit. p. 247. Vid. también Fernández Conde, Francisco Javier, *La época de Alfonso III y San Salvador de Valdediós*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1994.

⁷² «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa en la cultura medieval», pp. 33-34.

⁷³ «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa en la cultura medieval», 1991, p. 11

⁷⁴ Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. pp. 28-35.

⁷⁵ López Ferreiro, Antonio, *Lecciones de arqueología sagrada*, Santiago de Compostela, Imp. Enc. Seminario, 1894, pp. 315 y 322; Id. *Historia de la Santa Metropolitana Iglesia de Santiago de Compostela*, II, Santiago, 1899, pp. 169-173; Filgueira Valverde, José, *El Tesoro de la catedral compostelana*, Santiago, 1959, pp. 43-44; Barral, Alejandro, «Las donaciones regias (ss. IX-XIX)», *La Meta del Camino de Santiago*, dir. F. Singul, Santiago, 1995, p. 120; González-Millán, Antonio, «La Cruz de Santiago: una donación del rey Alfonso III al Apóstol y a su Sede Compostelana en el año 874», *Compostellanum*, XXXVIII, 3-4, 1993, pp. 303-335; Id. «Cruz de Alfonso III», *Luces de Peregrinación*, catálogo exposición, Santiago, 2003, pp. 116-121; Arias, *Prerrománico asturiano...*, cit. p. 130; Singul, Francisco, «Réplica de la perdida cruz de Santiago de Compostela», *Signvm Salvts. Cruces de orfebrería de los siglos V al XII*, Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias, 2008, pp. 147-151, n.º 21

⁷⁶ Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. p. 25; Barral, Alejandro, «El ritual de peregrinación medieval: Honores Ecclesiae Compostellanae», *Scandinavia, Saint Birgitta and the Pilgrimage Route to Santiago de Compostela/El Mundo Escandinavo, Santa Brígida y el Camino de Santiago*, *Actas del VIII Encuentro Histórico España-Suecia*, Santiago de Compostela, 18-20 de octubre de 2000, Santiago de Compostela, Universidade, 2002, pp. 411-433, sobre todo pp. 428-429; Pita Andrade, *Arte Asturiano*, cit. p. 37; *Luces de Peregrinación*, Museo Arqueológico Nacional, diciembre 2003 / marzo 2004; Museo Diocesano. Monasterio de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela, abril/junio 2004.

esmalte *cloisonné* de las palomas, con el marco de dos filas de perlas y bolitas de oro y filete de filigrana⁷⁷. En mi opinión la donación a la catedral compostelana debe de entenderse como una idea de continuidad en cuanto a la exaltación del avance de la reconquista, extendida a Galicia y concretamente a su centro fundamental en el marco de las peregrinaciones, la tumba del Apóstol. Además de la insistencia en el uso de discos, en el centro y extremos de los brazos, se incluyen las hojas en forma de lancetas, como en el modelo. En los brazos, por el reverso, como el modelo, había una inscripción de consagración:

OB HONOREM S(an)C(t)I IACOBI AP(osto)LI OFFERUNT FAMULI ADEFONSUS
PRINCEPS ET SCEMENA REGINA. HOC OPUS PERFECTUM EST IN ERA DCCCC
DUODECIMA. HOC SIGNO VINCITUR INIMICUS. HOC SIGNO TUETUR PIUS.

Cruz de la Victoria

Resulta sorprendente que sea la forma de la cruz pintada en el lienzo oriental del transepto de San Julián de los Prados (figs. 16-18), la más antigua de las cruces asturianas, latina con los extremos de los brazos ensanchados, la adoptada en la Cruz de la Victoria. De los brazos laterales penden el alfa y la omega, que se inscriben en la tradición del mundo merovingio y en España se relacionan con la victoria contra el arrianismo, simbolizando la consubstancialidad del Padre y del Hijo⁷⁸. En Oviedo pervive de forma particular dicha significación, ya que es una región que tuvo que soportar secularmente la lucha contra dicha herejía⁷⁹. La Cruz de la Victoria fue realizada en Gauzón⁸⁰. La descripción de la *crucem principales tota, ex purísimo cocto auro fabrecatam, diuersis gemmarum uiridum generebus ornatam a preciosis lapillos insutam* [Cruz principal toda ella chapada de oro puro, con diversos géneros de gemas verdes, ornada e incrustada de piedras preciosas], cuadra perfectamente con dicha cruz. Aunque el documento es un falso del siglo XII, la cruz existe.

La Cruz de la Victoria⁸¹ (figs. 13-14) es la joya más preciada encargada por el citado monarca y realizada por orfebres asturianos y francos, aunque la generosidad del rey y su esposa mostrada con otros templos, como las donaciones de cruces a san Tirso y a santa Leocadia respectivamente⁸² no empaña la de esta donación. La Cruz de la Victoria es grande, de alma de madera de roble, recubierta con láminas de oro y guarnecida con piedras preciosas. Es procesional, con un disco en el centro, elemento que la emparenta con la Cruz de los Ángeles. Los brazos rectos se ensanchan en los extremos adoptando tres pequeñas formas

⁷⁷ Barral, Alejandro, «La Orfebrería sagrada en la Compostela medieval. Las donaciones y la devoción a Santiago en los siglos IX-XV (texto bilingüe en castellano y gallego)», *Pratería e Acibeche en Santiago de Compostela. Obxectos litúrxicos e devocionais para o rito sacro e a peregrinación* (ss. IX-XX)/*Platería y azabache en Santiago de Compostela. Objetos litúrgicos y devocionales para el rito sacro y la peregrinación* (ss. IX-XX), catálogo exposición, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, pp. 55-95, sobre todo p. 63.

⁷⁸ Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. p. 28.

⁷⁹ Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. pp. 26-27.

⁸⁰ Pita Andrade, *Arte Asturiano*, cit. p. 37; Cid Priego, Carlos, *La Cruz de la Victoria y las joyas prerrománicas de la Cámara Santa*, 1997.

⁸¹ Pita Andrade, *Arte asturiano*, cit. p. 37; Bonet Correa, Antonio, *Arte prerrománico asturiano*, Barcelona, Polígrafa, 1967, p. 214; Nieto, *Arte prerrománico asturiano*, cit. p. 174; Manzaneros Rodríguez, Joaquín, *Arte prerrománico asturiano. Síntesis de su arquitectura* (1957), Oviedo, Tabularium Artis Asturianensis, 1964, pp. 12-18; Arias, *Prerrománico asturiano...*, cit. pp. 247-252. Figuró en la exposición *Orígenes...*, cit. catálogo, pp. 246-247, n.º 158.

⁸² Así figuran en el acta de donación de la cruz de la Victoria efectuada el 10 de agosto de 908: «Dedimus igitur imprimes cruces argenteas tres, precesoria, deaurata et gemmata et olouitreata ad altare Sancti Tirsii, tertiam idem ad altare sancte Leocadie deauratam a lapidibus ornatam», cfr. Arias, *Prerrománico Asturiano...*, cit. p. 252.



Fig. 13. Cruz de la Victoria, anverso. Foto: Lorenzo Arias.



Fig. 14. Cruz de la Victoria, detalle del disco central. Foto: Lorenzo Arias.



Fig. 15. Cruz bizantina pendiente de la corona de Recesvinto. MAN, n.º inv. 71203.

discoidales que se asientan en unas estructuras semi-circulares. Los adornos de forma de disco tienen precedentes bizantinos, adoptándose pronto en Occidente. La mayor largura del brazo vertical inferior y las dimensiones superiores del ejemplar con relación a las demás cruces, son elementos que la particularizan entre ellas, así como la decoración. El disco central está decorado con esmaltes, piedras preciosas y plaquitas de almandines formando motivos vegetales, mientras la decoración esmaltada se extiende a los brazos de la cruz y cada uno de ellos llena un campo aproximadamente cuadrado. El resto de los brazos está repartido en tres bandas, más ancha la central y se halla colocada en una cajita, más alta que el campo lateral por el que está encuadrada. Forman las paredes de la caja una cinta de oro soldada de canto, decorada en su borde superior con decoración de perlas de oro. Dentro de la caja se disponen en el borde hilos de oro en espiral, labor que parece autóctona.

Las piedras están engastadas de forma distinta que en la Cruz de los Ángeles, aunque tienen cierta semejanza en los extremos de los brazos del reverso. Consisten en cajitas rodeadas de hilo perlado y en ellos se apoyan hojas de oro de canto de forma de encuadran los cristales. Otros engastes adoptan la forma de plato hondo en el medallón del anverso. Un tercer tipo de engaste repite formas bizantinas como en la cruz que pende de la corona de Recesvinto (fig. 15). La piedra descansa sobre cordoncillos y se monta al aire, de manera que la penetración de la luz por debajo aumenta su luminosidad. En cuanto a las perlas de los brazos de la cruz, montan sobre engastes altos con forma de pequeñas torrecillas, para los que se ha buscado un paralelo en el libro de St. Emmeram. También la filigrana que decora el anillo circular exterior del medallón del reverso es original en la orfebrería española, y sus precedentes hay que buscarlos en otros lugares de Europa –relicario y letra A del Tesoro de la abacial de Conques, salterio de Carlos el Calvo, B. N. de París, ciborio de Arnulfo, en Munich...⁸³. Contactos con el mundo carolingio se infieren a través de la noticia de que Alfonso III mandó traer una corona real de Tours⁸⁴.

⁸³ Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. pp. 32-33.

⁸⁴ Nieto, *Arte prerrománico asturiano*, cit. p. 174.

La estructura de la cruz recuerda bastante a la de las Ardenas⁸⁵ (fig. 17), pero se advierten algunas diferencias. Sobradamente conocidas y estudiadas, remito al lector a los trabajos de H. Schlunk⁸⁶, Cid Priego⁸⁷ así como a la descripción de J. Manzanares⁸⁸.

Las 24 plaquitas de esmalte que adornaban el anillo exterior del medallón del anverso y la inserción de los cuatro brazos de la cruz, así como las más pequeñas que enmarcan la piedra central donde había un hueco para guardar reliquias, muestran motivos escaleriformes de los que brotan blancas hojas de palmera sobre fondo verde. En ellos se ha visto relación con el altar de San Ambrosio de Milán, terminado por Volvinius en 835 y con la corona de hierro de Monza. Los restantes esmaltes tienen representaciones vegetales y animales –cuadrúpedos, pavones, patos, águilas y peces– (cuadrúpedos, aves y peces son las tres clases de animales en la creación pertenecientes a la misma familia que las anteriores). La interpretación iconográfica de aquéllos en torno a la cruz, en cuyo centro había una reliquia de la Vera Cruz, propuesta por Schlunk, resulta coherente y sugestiva.

En el reverso se halla incisa una inscripción con la fecha de la dedicación del año 908, el lugar donde se hizo, Gauzón, el lugar de donación y las consabidas fórmulas apotropaicas. Es la fórmula de invocación usada por la monarquía asturiana, para mantener el Mal (el Demonio) alejado. Traducidas dicen así: «Permanezca esto complacientemente en honor de Dios, que ofrecen los servidores de Cristo Alfonso príncipe y Jimena reina [brazo superior]. Quienquiera que intentara arrebatar este don nuestro, perezca por el rayo divino [brazo derecho]. Esta obra se terminó y concedió a San Salvador ovetense [brazo



Fig. 16. Cruz pintada de San Julián de los Prados.



Fig. 17. Cruz de las Ardenas, anverso.

⁸⁵ Obra franco-oriental, segundo cuarto del siglo IX, Museo Germánico de Nuremberg, cfr. Schlunk, *Las cruces de Oviedo...*, cit. p. 30.

⁸⁶ Schlunk, «Arte asturiano», *Ars Hispanie*, cit. pp. 407-416; Id., *Las Cruces de Oviedo...*, cit.; Arias, *Prerrománico Asturiano...*, cit. pp. 121-130; *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, catálogo exposición, Madrid, Lunberg, 1993, catálogo, pp. 244-246, n.º 157.

⁸⁷ Un análisis de las cruces en relación con la cultura medieval en Cid Priego, «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa de Oviedo en la cultura medieval», *Liño*, 9, Oviedo, 1990, pp. 7-43 y 10, 1991, pp. 7-46.

⁸⁸ *Las Joyas de la Cámara Santa valores permanentes de Oviedo*, Oviedo, 1972.



Fig. 17. Cruz de la Victoria, detalle. Foto: Lorenzo Arias.



Fig. 18. Cruz de la Victoria, reverso. Foto: Lorenzo Arias.

izquierdo]. Este signo protege al piadoso. Este signo vence al enemigo». Y se fabricó en el castillo de Gauzón el año 42 de nuestro reinado, transcurriendo la era 946 (908 de Cristo). Los textos de la Cruz de la Victoria coinciden en muchos aspectos con la Cruz de los Ángeles, aunque cambia el orden de la lectura.

La Cruz de la Victoria, aunque tuvo en el arte posterior un influjo inferior al de la de los Ángeles, dejó huella en obras como la arqueta donada por el propio monarca a San Genadio de Astorga, en la arqueta de las ágatas y en el cáliz de Santo Domingo de Silos. De ella se han hecho catorce reproducciones en piedra o en metal⁸⁹. Aunque los restos conservados son posteriores a la etapa en análisis, es interesante consignar la pervivencia de la representación de la Cruz de la Victoria en tableros tallados a bisel con inscripciones y el conocido texto apotropaico sobradamente repetido en las obras del monarca: «+ HOC SIGNO TVETUR PIVS/OC SIGNO VINCITVR INIMICVS:/ ADEFONSUS FECIT ET / SALVA EVM DEUS:»⁹⁰.

A Alfonso III el Magno se le atribuyen tres donaciones, dos anteriores a la Cruz de la Victoria, que contienen referencias escasas y muy generales a ornamentos sacros, y el *Testamentum* de 10 de agosto de 908. Se cita otra *modica cruce, vetusto opere* (una cruz pequeña de fabricación antigua) que Alfonso III trajo de Toledo junto con dípticos de marfil, es de suponer que era visigoda. Más adelante se catalogan tres de plata, una procesional y dos de plata adornadas con pedrería.

La arqueta de Astorga fue donada por Alfonso III y su esposa [ADEFONSUS REX, SCENENA REGINA] a la catedral, si bien la tradición relaciona la donación con el obispo de Astorga, Genadio (899-919)⁹¹ (figs. 19-20). No resulta ilógica dicha donación toda vez que el rey había restaurado el obispado de Astorga antes de 878, e incluso posiblemente los de Orense, Braga, Oporto, Lamego, Viseu y Coimbra⁹². La arqueta de Astorga ostenta en la base

⁸⁹ «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa en la cultura medieval», cit. p. 26

⁹⁰ Arias, *Prerrománico Asturiano...*, cit. pp. 276-277. También se menciona en Nieto, *Arte prerrománico asturiano*, cit. p. 202.

⁹¹ Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes...*, cit. pp. 379-380; Pita Andrade, *Arte Asturiano*, pp. 37-38.

⁹² Barrau-Dihigo, *Historia política del reino asturiano...*, cit. p. 197.



Fig. 19. Arca de Astorga. Vista general y cubierta.

un lábaro de doble lóbulo con el alfa y la omega pendientes de cadenas y sujetas por un motivo vegetal sobre los brazos, como es habitual en el arte de época de Alfonso III. De estructura prismática tiene cubierta troncopiramidal. Los costados se organizan en dos registros de arquerías, correspondiendo el superior a la tapa, que cobijan individualmente palmeras en el superior y ángeles en el inferior, seis en los frentes mayores y cuatro en los menores. En la parte horizontal de la tapa, el Cordero, sosteniendo con una pata una cruz enmangada del tipo de la de los Ángeles, la más repetida en la orfebrería hispánica. Una inscripción dice: AGNUS DEI. A los lados, discurren los nombres de los reyes en sentido perpendicular al del Cordero. En los derrames menores se representa un ángel en cada lado con las leyen-

das ANGELUS y GABRIHEL, respectivamente. En los mayores, figuraba el Tetramorfos, con los nombres; se conservan LUCAS Y IOHAN, y se ha perdido la placa con Mateo y Marcos. El primero está de medio cuerpo, con cabeza de toro, busto y manos humanas, alas y libro, sobre ruedas de hélices; Juan solamente con el águila. Dicha iconografía funde las visiones de Ezequiel y de Juan en el Apocalipsis, que deriva de san Ireneo, del siglo II.

La arqueta de Oviedo o de las Ágatas fue donada por Fruela, hijo de Alfonso III, a San Salvador de Oviedo en 910⁹³ (fig. 21). La propuesta de una cronología anterior a la arqueta de las Ágatas, me parece correcta⁹⁴, aunque M.^a Angeles Sepúlveda disiente, estimando lo contrario⁹⁵. Se trata de una arqueta de plata repujada y sobredorada, que se conserva actualmente en la catedral de Astorga. De estructura prismática que se prolonga en la cubierta rematada en forma troncopiramidal, tiene en ésta figuras de ángeles, el Cordero místico y los evangelistas Lucas y Juan. Doble fila de arquerías recorre los frentes del cuerpo con figuras de ángeles y temas vegetales inscritos en arcos de medio punto. Se completa la decoración con piedras preciosas e inscripciones, con patente recuerdo de la Cruz de la Victoria⁹⁶.



Fig. 20. Arca de Astorga. Detalle del solero.

Encuadrable en el arte mozárabe, su estructura repite la de la arqueta de San Genadio, en la que se inspira. Ambas coinciden en la disposición de arcos de medio punto, si bien en la de la arqueta de las ágatas unos son más abiertos que otros, y en varios elementos decorativos. Como en la arqueta de Astorga, figura una inscripción con el nombre de los donantes en torno a la figura del Cordero Místico. En la base se dispone una cruz copia de la de la Victoria con los Cuatro Vivientes y los respectivos símbolos afrontados a los lados de cada brazo sobre ruedas con los radios en espiral, donde se ha buscado un sentido de movimiento. Una inscripción en caracteres mozárabes recorre los bordes:

+ SVSCEPTVM PLACIDE MANEAT HOC IN HONRE DI QUOD/ OFFERVNT FAMVLI
XPI FROILA ET NVNILO COGNOMENTO SCEMENA. HOC OPVS PERFECTVM ET

⁹³ Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes...*, cit. pp. 380-381; Manzanares Rodríguez, *Arte prerrománico asturiano...*, cit. pp. 18-20; Pita Andrade, *Arte Asturiano*, pp. 37-38. Figuró en la exposición *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, cit. pp. 247-248, n.º 159

⁹⁴ «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa en la cultura medieval», cit. p. 24; Little, Charles, «Casket», *The art of medieval Spain a.d. 500-1200*, Nueva York, The Metropolitan Museum, 1993, pp. 142-143, n.º 70, la adelanta hacia el año 900. A. Sepúlveda opina a la inversa. E. Fernández se limita a consignar que la arqueta es donación de dichos monarcas, cfr. Fernández González, Etelvina, *Artes suntuarias en la catedral de Astorga: culto y reliquias hasta los inicios del gótico*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», Cuadernos 21, 2004, pp. 29-37.

⁹⁵ Sepúlveda González, M.^a de los Ángeles, «El programa iconográfico de las cajas de Astorga y de las ágatas», *Actas de los Primeros Coloquios de Iconografía de la Fundación Universitaria Española, 1988*, Cuadernos de Arte e Iconografía, t. II, 3, Madrid, 1989, pp. 148-158.

⁹⁶ Acreedora de abundante bibliografía ha sido descrita repetidamente, que consigno en este estudio. B. Velado, *La catedral de Astorga y su museo*, Astorga, Catedral, 1983. Vid. más recientemente Fernández, Etelvina, *Artes suntuarias en la catedral de Astorga: culto y reliquias hasta los inicios del gótico*, Astorga, Centro de Estudios Astorganos «Marcelo Macías», 2004, p. 32.



Fig. 21. Arca de las Ágatas. Vista general, base y detalle de la tapa. Foto: Lorenzo Arias.

CONCES/SVM EST SCO SALVATORE OVETENSIS. QVISQVIS / AVFERRE HOC DONARIA NSA PRESVMERI FVLGINE DIVINO INTEREAT IPSE. OPERATVM EST ERA DCCC XLAVIII.

«Permanezca esto complacientemente realizado en honor de Dios, que [lado corto superior] ofrecen los servidores de Cristo Fruela y Nunilo por sobrenombre Jimena. Esta obra se realizó y concedió a San Salvador ovetense [lado corto bajo] quienquiera que pretendiera arrebatarse este don nuestro perezca por el rey divino. Se fabricó en la Era 948 (“año 910 de Cristo”). Se suprimió la parte profiláctica, porque una arqueta no es, como la cruz, símbolo de Cristo. Fruela no se tituló rey mientras vivió su padre Alfonso III († diciembre 910) lado izquierdo (del observador).

Fruela adopta la misma titulación que su padre, FAMVLVS, pero no se titula todavía rey. La parte más noble es, sin embargo, la placa franca del siglo VIII reutilizada en el centro de la cubierta con decoración esmaltada de aves y peces y una estructura cruciforme par-



Fig. 22. Bolsa relicario de Enger. Staatliche Museem (Berlín).

cialmente coincidente con la llamada bolsa de Carlomagno, en el Kunstgewerbemuseum en Berlín⁹⁷ (fig. 22). Gómez Moreno la considera obra bizantina de oro puro, procedente tal vez del tesoro de los reyes godos⁹⁸.

Tanto la arqueta de las Ágatas como la de Astorga son entendidas por Cid Priego como dos obras que encajan más con el estilo mozárabe que con el asturiano. Su mozarabismo es tan fuerte, advierte, que [los ángeles] parecen copiados de un Beato, preguntándose incluso si estilísticamente son de verdad asturianos⁹⁹. Schlunk considera que no está inspirada en la Cruz de la Victoria¹⁰⁰. La temática escatológica y disposición iconográfica evidencian su carácter de copia de miniaturas semejantes de algún Beato anterior a Magio, que seguían un prototipo común. Varios Beatos ostentan la representación del Cordero con el lábaro.

Con la representación del Cordero sobre el monte Sión, del que salen los cuatro ríos del paraíso, identificables con los evangelios, de los que beben los cristianos, se relaciona con el lábaro de la caja de las ágatas. Ambas cajas contienen bastantes afinidades, mientras las diferencias son solo de detalle, resultando la obra de las ágatas más abstracta.

El programa iconográfico es el mismo, si bien en la caja de Astorga es más explícito: la representación de la Jerusalén celeste, en la que se enmarca la exaltación de la Cruz y el Cordero apocalíptico; la Cruz es el árbol de la vida prometido por el Apocalipsis, que es mostrado por Juan en el pasaje alusivo a aquélla. No es nuevo, pues ya había sido representado en las pinturas de San Julián de los Prados. La Jerusalén celestial es descrita en Ap. 21, y 22, 1-5, textos de los que se han extraído lecturas y antífonas para la Misa de la Cruz. En el cap. 21 es comparada con el Tabernáculo: «He aquí el Tabernáculo de Dios entre los hombres, y erigirá su tabernáculo entre ellos...», texto que se corresponde con la función asignada a estas arquetas como reserva eucarística, aunque se desconoce a ciencia cierta la finalidad¹⁰¹. En 1934 la arqueta de las Ágatas contenía casi todas las reliquias enumeradas en la inscripción del Arca Santa como traídas de Jerusalén. En la arqueta de Astorga se recogen varios versículos de los capítulos sobre la Jerusalén celestial. En Ap. 21, 6, Dios se nombra a sí mismo

⁹⁷ Comparadas por Elbern con la cruz de la Victoria, «Un fragmento de relicario franco en Oviedo, la bolsa de Enger y su contexto», *Estudios sobre orfebrería del Reino de Asturias*, cit. pp. 177-208; Schlunk, *Las Cruces de Oviedo...*, cit. p. 34-35.

⁹⁸ Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes...*, cit. p. 382.

⁹⁹ Cid Priego, ¿Existió miniatura prerrománica asturiana? pp. 119, 122, 139. Para Gómez Moreno la arqueta de las ágatas es mozárabe, cuestión no compartida por S. Noack-Haley, «Agate casket», *The art of medieval Spain a.d. 500-1200*, cit. pp. 143-145, n.º 71.

¹⁰⁰ *La pintura mural asturiana...*, cit. p. 67; Cid Priego, «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa en la cultura medieval», p. 27.

¹⁰¹ Gómez Moreno, *Iglesias mozárabes...*, cit., p. 380.

principio y fin: «...Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin», sentido similar al de una antífona de la Misa de la Cruz, que recoge varios pasajes apocalípticos, algunos alusivos a la Redención (Ap. 1, 5-6; 2, 8), más en consonancia todavía con el tema del Lábaro, acompañado por el alfa y la omega en la base.

Se menciona más adelante al ángel que muestra a Juan la Ciudad Santa: «Vino uno de los siete ángeles... y habló conmigo y me dijo: Ven y te mostraré...» (Ap. 21, 9), texto que forma parte de la primera lectura del *Liber Commicus* el día de la Cruz¹⁰². Un ángel anónimo figura en uno de los derrames de la caja astorgana. La serie de ángeles dispuestos bajo los arcos, aunque no coincidente en número, se refiere al texto apocalíptico de la Jerusalén celeste: «Tenía un muro grande y alto y doce puertas, y sobre las doce puertas, doce ángeles...» (Ap. 21, 12) y su coronación almenada concuerda perfectamente con la ciudad. En el pasaje de Ap. 21, 11 «Su brillo era semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspe pulimentado», concuerda más con la arqueta de las Ágatas, que como la ciudad, es de oro puro y piedras pulimentadas.

En Ap. 22, 2, se lee: «En medio de la calle y a un lado y otro del río había un árbol de vida que daba doce frutos, cada fruto en su mes, y las hojas del árbol eran saludables para las naciones». El árbol de la vida es sustituido para varios árboles, más de acuerdo con el texto de Ezequiel, 47, 12, de donde toma la imagen el Apocalipsis. El texto correspondiente a la función salutífera de las hojas resulta más expresivo en la caja de las ágatas, por los pájaros afrontados a los árboles de la parte superior. Otros animales, de especie no muy definida, entre cuadrúpedos y marinos, rodean el esquema cruciforme en el centro, formado por esmaltes y cabujones. Es de nuevo la cruz como árbol de la vida, significación similar a la de las cruces del solero de ambas cajas. El tema se remonta a la época visigoda, y es adoptado en las cruces de los Ángeles y de la Victoria, que expresan la universalidad de los llamados a la salvación. Son los redimidos por la sangre del Cordero, de toda tribu y lengua, a los que alude la antífona de la Misa de la cruz, tomada de Ap. 5, 9.

En cuanto a la presencia de Gabriel, conviene advertir que es el ángel de la Anunciación (Lc., 1, 19; 26-33) y el que se aparece a Daniel para anunciarle el final de los tiempos (Dan. 8, 16-19; 9, 21-27). Asocia la promesa del Mesías, que reinará por siempre, cuando se alzarán Miguel, en cuya liturgia figuran textos del Libro de Daniel en relación con su función escatológica. Son dos ángeles frecuentemente asociados. También Juan Bautista participa de los dos Testamentos, con el que se ha asociado el *Agnus Dei*, que ha redimido al hombre de sus pecados. Es aclamado por todas las criaturas, relacionando la aclamación con el pasaje de la muchedumbre de los marcados y el del Cordero sobre el Monte Sión, glorificaciones mencionadas en las antífonas de la Misa de la Cruz. El Lábaro de las campañas asturianas le concede un carácter de cruzada contra el Mal, siguiendo el ejemplo de la lucha del cordero en el Apocalipsis, para restaurar la fe cristiana, el reino de Cristo a la manera de Constantino. Este matiz temporal puede ser la causa de su ubicación en dicho lugar secundario, teniendo en cuenta que es un elemento presente siempre en el arte asturiano. Los nombres de los reyes a los lados del Cordero relacionan también la tapa con la base. Se trata del lugar preferente para colocar los nombres de los donantes. La interpretación de su disposición a los lados del Cordero, como el árbol de la vida, receptores de la redención, en paralelo con la

¹⁰² *Liber Commicus*, ed. Fray Justo Pérez de Urbel y Atilano Ruiz Zorrilla, t. 2, Madrid, Bermejo, 1955, I, pp. 431-432.

iconografía que corona la arqueta de las Ágatas, y la posible relación con el texto apocalíptico antes indicado, encubren la audacia de ocupar un lugar preferencia en la caja.

Un aspecto a considerar es la ubicación y función de las arcas o arquetas. Hay claros indicios en las iglesias asturianas que señalan como bastante habitual encontrar un pequeño tabernáculo de fábrica integrado en el testero para colocar un arca o arqueta, como en San Julián de los Prados. Arquetas como las de Astorga o de las Ágatas de Oviedo, ofrendas de los reyes asturianos, podrían estar destinadas a la reserva eucarística, siendo este lugar el mejor para su emplazamiento. En los documentos hay referencias a *capsae* o cajas, que parece formaban juego con cáliz y cruz para la reserva eucarística. Según C. Cid no fue ésta la función de la caja de las Ágatas¹⁰³, extremo desmentido por el propio programa iconográfico eucarístico. En los lados norte y sur de la iglesia de San Adriano de Tuñón, que formaba parte de una abadía benedictina fundada por Alfonso II y su esposa el 24 de enero de 891¹⁰⁴, se encuentran como en la iglesia de Boides dos pequeñas hornacinas presumiblemente credencias, donde se depositarían los objetos sagrados de las celebraciones litúrgicas¹⁰⁵.

Existen referencias conciliares a propósito de la necesidad de estos recipientes: «Que no se presente en el altar del Señor el pan que debe ser santificado por la bendición del sacerdote si no es íntegro y limpio que haya sido preparado de intento, y no de gran tamaño, sino de una ofrenda módica, según el uso de la costumbre eclesiástica, cuyas sobras puedan ser guardadas fácilmente y sin detrimento alguno, en un lugar pequeño destinado para la reserva»¹⁰⁶. En San Salvador de Valdediós hay dos huecos en cada muro lateral de cada uno de los tres ábsides, lo que significa que no se trata de receptáculos para la reserva eucarística, sino más bien credencias para relicarios¹⁰⁷.

A la muerte de Alfonso III el arte asturiano deja de crear. Sus contenidos evolucionan hacia formas artísticas vinculadas con lo mozárabe. Con este monarca se inició una nueva época y su gran empuje de la reconquista proyecta una luz para el futuro.

García I se establece en León, lo que trajo consigo la ruina de Asturias y el paso de su capital a una situación secundaria¹⁰⁸. «Ese cambio de capital, al consagrar una situación de hecho –afirma L. Barrau-Dihigo–, señala el comienzo de un nuevo período en la historia de la España medieval»¹⁰⁹.

¹⁰³ Y todas las referencias son anteriores, no fecha ya tardía en el último año de la monarquía asturiana, afirma Cid Priego, «Las joyas prerrománicas de la Cámara Santa en la cultura medieval», *Liño*, 1990, pp. 21-22.

¹⁰⁴ Arias, *Prerrománico Asturiano...*, cit. p. 235, a quien fundamentalmente sigo para la descripción de la iglesia. Vid. también Nieto, *Arte prerrománico asturiano*, cit. p. 197-199.

¹⁰⁵ Fecha que ha sido puesta en tela de juicio por J. Fernández Conde, al considerarla falseada por el obispo Pelayo, *La Iglesia en Asturias en la Alta Edad Media*, Oviedo, 1972, cfr. Arias, *Prerrománico Asturiano...*, cit. p. 235. Barrau-Dihigo, que acepta el año 891, disiente del día del mes; para él se trata del «vigésimo (?) kalendas octobris», op. cit. p. 219, nota 152. Se han efectuado excavaciones arqueológicas por G. Adán, C. Cabo y J. Jordá, cuyos resultados recogen en *Excavaciones arqueológicas en Santo Adriano de Tuñón (Santo Adriano, Asturias)*, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, n.º 137, 1991, pp. 357-395.

¹⁰⁶ Canon IV del XVI Concilio de Toledo (693), Vives, 1963/14, p. 504, cfr. Bango Bango, «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico», p. 88.

¹⁰⁷ Bango Torbiso, «La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico», p. 89.

¹⁰⁸ Yarza Luaces, Joaquín, *Arte y Arquitectura en España 500/1250*, Madrid, 1979, p. 62.

¹⁰⁹ Barrau-Dihigo, *Historia política del reino asturiano...*, cit. p. 197; Cruz Hernández, Miguel, «El reino de Asturias, Galicia y los orígenes de la “Pérdida de Al-Andalus”», *XXVII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio, 1 febrero-21 junio 2009, pp. 145-149.

Orfebrería románica asturiana

La orfebrería románica asturiana se cierra con cuatro objetos representativos, el Arca Santa o Arca de las reliquias, Cristo de Nicodemus, la cajita de Arianus, donada por el obispo Arias Cromaz (1073-1094) y el famoso díptico donado por don Gonzalo Menéndez o Gundisalvo.

El Arca Santa o Arca de las reliquias es una de las obras más representativas de la platería románica asturiana, vinculada al rey Alfonso VI (1065-1071), como donante de la misma a la catedral de Oviedo (fig. 23). Esta aseveración se ha generado a partir de la indicación de Manuel Gómez Moreno, al insertar la fecha de 1075 en el espacio dañado de la inscripción de la placa superior¹¹⁰. Recordaba en él el documento 72 del Archivo de la catedral de Oviedo, datado el 14 de marzo de 1075, que proporciona dicha fecha como la de la donación a la catedral. Comparten esta opinión Ramón Platero Fernández-Candosa y Agustín Hevia Ballina¹¹¹. La autenticidad de este documento ha sido puesta en tela de juicio por Bernard F. Reilly, argumentando que se trata de un producto de la rivalidad entre Oviedo y Santiago de Compostela y lo pospone al siglo XII¹¹². Julie Harris revisa la literatura artística y, esgrimiendo diversos argumentos, llega a la conclusión de posponer la datación a comienzos del siglo XII, durante el mandato del obispo Pelayo (1101-1130)¹¹³. Por mi parte, estoy más de acuerdo con Gómez Moreno no sólo por los aspectos documentales, sino también por las concomitancias con obras relacionadas con la realeza, de forma que se hace difícil ignorar su relación con ambientes palaciegos.

Su estructura y dimensiones propenden a considerar su uso como altar en ceremonias especiales. Recuerda un perdido altar de la catedral de Santiago de Compostela, analizado junto con otras preseas por Serafín Moralejo¹¹⁴. El arca fue construida para contener multitud de reliquias, entre ellas, un fragmento del *lignum crucis*, que se enumeran en la larga inscripción, en latín, grabada sobre la cubierta, que traducida al español, dice así: «Toda la asamblea del pueblo católico adepta a Dios conozca qué ínclitas reliquias se veneran dentro de las preciosísimas entrañas de la presente arca; esto es: mucho del leño, o sea de la cruz del Señor; de su vestido, que fue dividido por suertes; del pan deleitable, de que hizo uso en la cena; del sepulcro del Señor, y de su sudario, y de su santísima sangre; de la tierra santa que entonces holló con piadosos vestigios; de las ropas de la Virgen María, su Madre; también de su leche, lo que es muy admirable. Y a estas reliquias están unidas igualmente algunas otras de santos muy aventajadas, de quienes, en cuanto pudimos, aquí suscribimos los nombres; esto es, de San Pedro, de Santo Tomás, de San Bartolomé, de los huesos de los profetas y de todos los apóstoles, y de otros muchísimos santos, cuyos nombres sólo recoge la sabiduría de Dios. Para todas ellas el egregio rey Alfonso, dotado de humilde devoción, hizo

¹¹⁰ Gómez Moreno, Manuel, «El Arca Santa de Oviedo documentada», *Archivo Español de Arte*, t. XVII, Madrid, 1945, pp. 125-136.

¹¹¹ Platero Fernández-Candosa, Ramón y Hevia Ballina, Agustín, «Arca Santa o de las Reliquias», *Orígenes. Arte y Cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, catálogo exposición, Oviedo, 1993, pp. 248-251, n.º 160, y más recientemente M.ª Soledad Álvarez Martínez, *El Románico en Asturias*, Gijón, 1999, p. 270.

¹¹² F. Reilly, Bernard, «The Chancery of Alfonso VI», *Santiago, St. Denis, and St. Peter*, Nueva York, 1985, pp. 1-40, sobre todo p. 7, nota 40.

¹¹³ Harris, Julie, «Arca Santa of Oviedo», *The art of medieval Spain, A.D. 500-1200*, Nueva York, 1993, pp. 259-260, n.º 124; Id., «Redating the Arca Santa of Oviedo», *Art Bulletin*, LXXVII, 1, 1995, pp. 83-93, sobre todo p. 87, nota 23.

¹¹⁴ Moralejo, Serafín, «Ars Sacra» et sculpture romane monumentale: le trésor et le chantier de Compostelle», *Les Cahiers de St. Michel de Cuxa*, 11, 1980-1982, julio, pp. 190-238; Id., «Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100», *Les Cahiers de St. Michel de Cuxa*, 13, 1983, julio, pp. 285-303.

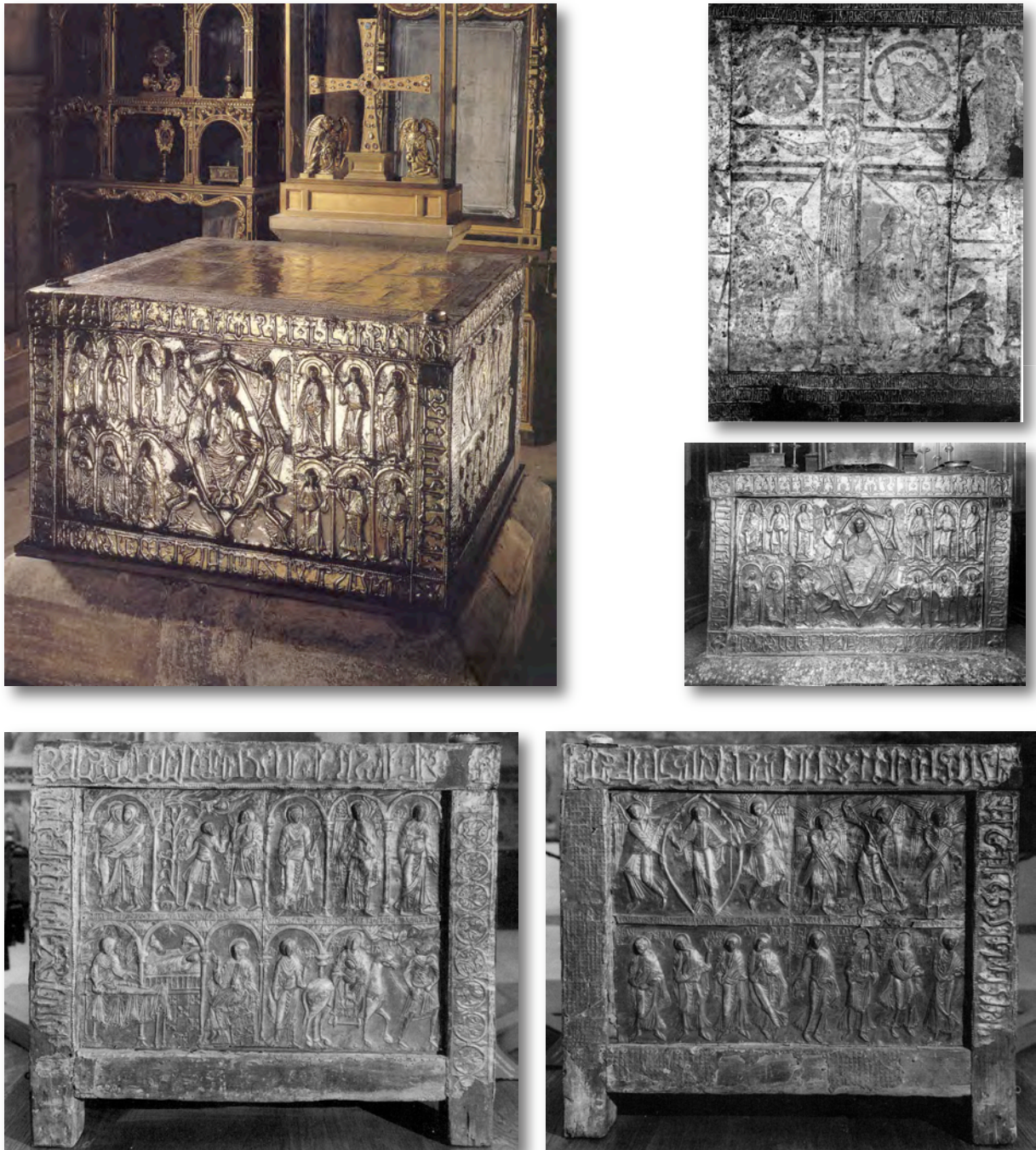


Fig. 23. Arca Santa o Arca de las reliquias. Vista general, tapa, frontal y laterales (Cámara Santa. Catedral de Oviedo).

este receptáculo, por dentro exaltado con las prendas de los santos, por fuera adornado con obras de arte no viles, por lo que después de su vida merezca la compañía de aquéllos en las mansiones celestiales y ser ayudado por sus oraciones. De cierto estas prendas saludables y venerados dones conoció toda la provincia en la era, sin duda, 1113, por mano e industria de los clérigos y obispos, que por esto nos reunimos con dicho Alfonso príncipe y con su gratísima hermana llamada por nombre Urraca, a quienes el Redentor de todos conceda indulgencia y perdón de sus pecados por estas prendas de los santísimos apóstoles y mártires; esto es, de los santos Justo y Pastor, Adriano y Natalia, Cosme y Damián, Julia, Verísimo y

Máximo, Germán, Baudulio, Pantaleón, Cipriano, Eulalia y Sebastián, Cucufate, Félix, Sulpicio». De dicha narración, se desprenden varios datos, sobre los cuales incidiré.

J. Harris ha efectuado un análisis documental, iconográfico y estilístico muy enriquecedor, pero no se han despejado todavía todos los interrogantes sobre el programa iconográfico-litúrgico, para el que formulo algunas propuestas. La placa de la *Maiestas Domini*, emplazada en el frente del arca, está inscrita en el *tetragonum* o *tetragonus mundi*, elemento que se repite en manuscritos carolingios; está rodeada del apostolado, situado en doble registro a ambos lados. John Williams piensa que dicho tema está inspirado en un frontal de altar tejido perdido, donado por Alfonso III a la catedral de Oviedo en 908¹¹⁵, lo cual significaría un claro respeto por la tradición asturiana. J. Harris llama la atención sobre la iconografía de santa Ana, presente dos veces tanto en el arca, como en las pinturas del Panteón de los Reyes de León, en San Isidoro, datado bastante antes de 1149¹¹⁶ o en la segunda década del siglo XII¹¹⁷. Lo que no contempla J. Harris al respecto, es que no figuran las reliquias de la madre de la Virgen entre las guardadas en el arca; por el contrario, invoca como justificante de la devoción de santa Ana la traída de reliquias desde Constantinopla por los cruzados en 1204, ¡un siglo más tarde!, por lo tanto, nada añade a la motivación de la doble presencia de santa Ana. Pero, y sigue indicando, el obispo Pelayo estaba interesado por las genealogías de Cristo, aludiendo a una inscripción suya en un libro examinado por Ambrosio de Morales. La Genealogía de Cristo contiene un claro sentido catequético y se hallaba muy divulgada a lo largo de la Edad Media. La *Historia Scholastica* de Petrus Comestor era la más popularizada¹¹⁸ y con ella se inician los Beatos mozárabes y Biblias. Así pues, la figura de santa Ana está justificada desde esta consideración genealógica de Cristo. Las reliquias se vinculan tanto al Antiguo Testamento, como el bastón de Moisés en el paso del Mar Rojo, como al Nuevo, poniéndose especial énfasis en Cristo, la Virgen, Apóstoles y santos, muchos de ellos venerados en la liturgia hispánica. Las reliquias de algunos santos proceden de Toledo, como santa Eulalia de Mérida y san Pelayo, entre otros.

Habida cuenta de las relaciones estilísticas con el *Liber Testamentorum* (Archivo de la catedral de Oviedo, ms. I) (fig. 24) realizado en Sahagún hacia 1118, advertidas por la investigadora norteamericana, y la representación del rey Alfonso II el Casto de rodillas ante la *Maiestas*, identificado por su nombre en capitales, de la misma manera que Fernando y Sancha, rey asimismo nominado, postrados de hinojos en el episodio de la Crucifixión del Panteón Real, estimo que la vinculación del arca con la corte real es bastante lógica. La figura del crucificado es idéntica en el arca y en las pinturas. Por otra parte, y esta es otra de mis propuestas, Urraca, la comitente y patrocinadora del Panteón Real, bien pudo inspirarse en el programa iconográfico del arca, paralelo en los dos conjuntos, derivados tal vez, en un modelo común o servir el arca de inspiración para el programa iconográfico del Panteón regio. El programa iconográfico de las pinturas de San Isidoro se inscribe en un esquema global, que se corresponde con los tres ciclos del año litúrgico: Adviento-Navidad, Cuaresma-

¹¹⁵ Williams, John, «The "Moralia in Iob" of 945: Some Iconographic Sources», *Archivo Español de Arqueología*, XLV-XLVII, 1972-1974, p. 233, n.º 41.

¹¹⁶ Viñayo, Antonio, *San Isidoro de León. Panteón de los Reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, Edilesa, 1995, p. 34.

¹¹⁷ Williams, John, «León and the beginnings of the Spanish Romanesque», *The art of medieval Spain...*, cit. pp. 167-173, sobre todo p. 171.

¹¹⁸ Incluida por Jacques-Paul Migne, *Patrología Latina* (1844-1855, 221 vols.), vol. 198, Col. 1049-1722.

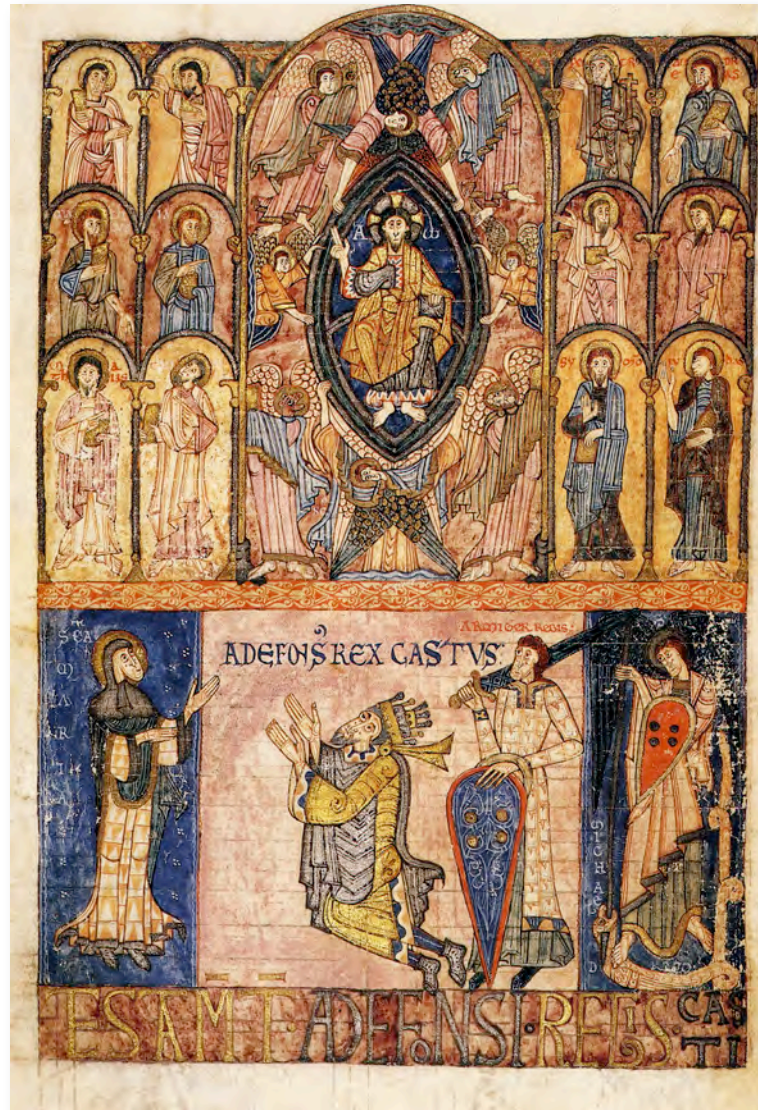


Fig. 24. *Liber testamentorum*, Catedral de Oviedo.

Pasión y Pascua-Glorificación. La comparación con el esquema del programa del Arca Santa es ilustrativo para deducir la conclusión. Las relaciones entre una y otra corte perviven en las personas de los hijos de Fernando y Sancha, Alfonso VI y Urraca.

En cuanto al Cristo de Nicodemus carece de respaldo documental que avale una hipotética donación del citado monarca, con motivo de una visita a Asturias, que debió de hacerla algo más tarde, por ello permanece en el terreno de la hipótesis. La crítica artística lo data en la primera mitad del siglo XII¹¹⁹ (fig. 25).

Dos preseas episcopales han de citarse, la primera de las cuales es la cajita de Arianus, donada por el obispo Arias Cromaz (1073-1094) (fig. 26). La finalidad eucarística y identidad

¹¹⁹ Manzanares Rodríguez, Joaquín, *Arte prerrománico asturiano. Síntesis de su arquitectura* (1957), Oviedo, Tabularium Artis Asturianensis, 1964, pp. 29-30; Harris, «Redating the Arca Santa of Oviedo», *Art Bulletin*, LXXVII, 1, 1995, pp. 82-105, sobre todo p. 89.



Fig. 25. Cruz de Nicodemo, Anverso y reverso. Catedral de Oviedo.

del comitente están atestiguadas por la inscripción: «Está preparada la mesa del convite celestial de Cristo. Ariano obispo me hizo»¹²⁰. Don Gonzalo Menéndez o Gundisalvo donó el famoso díptico, indicado en la inscripción: + IN NOMINE : Dni : NRI : Ihu XPI/ GVNDISALVVS : epS : ME IVSSIR : FIERI : HE : SVNT/RELIQVIE : QUE : IBI : SVNT : /DE LIGNO : Dni : S : M[A]RIE : vg : S.IDSIS : ALPI : ET evGle : «El obispo Gonzalo mandó hacerme»¹²¹ (fig. 27). Se completa en el lado opuesto con la referencia a los evangelistas: LVCE evGle : MARCI EVG/LE : MATHEVS : evGle : DE PANE : nDni/DE SEPVLCHRO : Dni : Se trata de un relicario en versión portátil del Arca Santa. La representación de la *Maiestas* con el Tetramorfos y la Crucifixión cósmica constituyen la traslación a imagen del canon de la Misa en relación directa con la Eucaristía. La Pasión de Cristo en la cruz es el signo visible de la Redención, en tanto la Majestad de Cristo constituye la referencia a la Teofanía intemporal¹²². Tanto el Arca Santa, como el díptico de Gundisalvo y el Cristo de Nicodemo contienen fragmentos del *lignum crucis*. Fuera de Oviedo es de destacar la cruz-relicario de San Salvador de Fuentes, cuyas re-

¹²⁰ Álvarez Martínez, M.ª Soledad, *El Románico en Asturias*, Gijón, Trea, 1999, p. 27. *Orígenes*, p. 344. Es bastante razonable dicha datación, que Harris pospone unos años, cfr. Harris, «Redating the Arca Santa of Oviedo», *Art Bulletin*, LXXVII, 1, 1995, pp. 88-89.

¹²¹ Charles, «Reliquary dyptich of bishop Gundisalvo Menéndez», *The art of medieval Spain*, pp. 270-271, n.º 129; Álvarez Martínez, M.ª Soledad, *El Románico en Asturias*, Gijón, Trea, 1999, p. 270.

¹²² Franco Mata, «Orfebrería y esmaltes del taller de Silos», *Actas del Congreso internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos (1000-2001)*, Sección de Historia del Arte, Burgos, 8-11 de octubre 2001, Burgos/Silos, Universidad de Burgos-Abadía de Silos, 2003, 149-210.



Fig. 26. Caja del obispo Arias Cromaz, Catedral de Oviedo.



Fig. 27. Díptico relicario del obispo Gundisalvo, Catedral de Oviedo.

laciones estilísticas con el díptico de Gundisalvo, contribuyen a datarla por los años 1162 y 1174 (fig. 28). Actualmente se encuentra en The Metropolitan Museum de Nueva York¹²³ y tiene en la base de la cruz la figura de Adán saliendo del sepulcro, remedo del mismo tema en la cruz de don Fernando y doña Sancha, de San Isidoro, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional. Han desaparecido las cruces de San Juan de Amandi –cobre– y San Jorge de Manzaneda –latón–. En cuanto a la de Sales se conserva en una colección privada¹²⁴.



Fig. 28. Cruz de Fuentes. Anverso, reverso y detalle, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Foto: Lorenzo Arias.

¹²³ Little, Charles, «Reliquary Crucifix», *The art of medieval Spain*, pp. 271-272, n.º 130.

¹²⁴ Kawamura, Y., «La cruz románica de Sales y algunas consideraciones sobre las cruces románicas de metal en Asturias», *BIDEA*, 144, Oviedo, julio-diciembre, 1994, pp. 667-673; Álvarez Martínez, M.ª Soledad, *El Románico en Asturias*, Gijón, Trea, 1999, pp. 269-270.

El tesoro de León: los reyes Fernando I (1037-1065) y doña Sancha († 1067) y su hija Urraca († 1101)

El denominado tesoro de León está indisolublemente ligado a las donaciones de los reyes Fernando I y su esposa doña Sancha a San Isidoro, y la hija de ambos, doña Urraca. Las reliquias del santo taumaturgo, Isidoro, fueron traídas desde Sevilla a León, sustituyendo la dedicación anterior de san Juan y san Pelayo¹²⁵. Es sabido que en 966, el año en que inició su reinado el Rey Magno, existía un monasterio y un templo dedicado a san Juan Bautista, pues ese año Sancho el Gordo edificó otro templo para albergar el cuerpo del niño mártir Pelayo, trasladado en esa fecha desde Córdoba¹²⁶. En el lugar donde actualmente se emplaza San Isidoro se hallaba la iglesia construida por Alfonso V († 1027), en la que se detectaban ecos asturianos. En León la expansión monacal se veía favorecida tanto por la propaganda de san Froilán e imitadores como Alfonso III, que acogía a los monjes mozárabes y les confiaba diversos establecimientos. Tal fue el origen de Sahagún, que el monarca levantó de sus ruinas para situar en él al abad Alfonso, y de San Miguel de Escalada, filial de Sahagún. Alfonso VI culminaría la erección de un extraordinario complejo monástico, en el que recreó el Panteón Real de San Isidoro para sí y su familia.

En mi estudio «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa» (1991)¹²⁷ he llevado a cabo el análisis de las donaciones conferidas a la basílica en diversos momentos del reinado. Fernando y Sancha se habían casado en 1032 y tres años más tarde se titulaban reyes de León y Castilla, a consecuencia de la muerte de Bermudo, hermano de la reina, en la batalla de Tamarón.

Se ha venido afirmando que la eboraria hispánica de los siglos XI y XII se corresponde básicamente con el estilo románico, lo cual es revisable, particularmente para el primero de dichos siglos. Según advierte J. Williams, entre otros estudiosos, León ocupa un puesto fundamental en los comienzos del arte románico hispánico¹²⁸. El taller de Fernando I en León debe de entenderse dentro de un amplio contexto de realizaciones regias, muebles e inmuebles¹²⁹, siendo ambos esposos los artífices del esplendor artístico de San Isidoro¹³⁰. La literatura científica sobre la eboraria de los reinos hispánicos del siglo XI, y particularmente la de

¹²⁵ Viñayo, Antonio, «La llegada de San Isidoro a León. Datos para la historia del traslado del Cuerpo del Doctor de las Españas desde Sevilla a León (1063)», *Archivos Leoneses*, 1963, pp. 65-112; 1964, pp. 305-343; Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. pp. 35-68; Id., «Liturgia y marfiles. Talleres eborarios de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI», *Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert. Christliche Kunst im Umbruch / El Norte Hispánico en el Siglo XI. Un cambio radical en el arte cristiano*, Achim Arbeiter. Christiane Kothe. Bettina Marten (Hrsg.), Petersberg, Micuael Imhof Verlag GmbH & Co. KG, 2009, pp. 257-277.

¹²⁶ Franco Mata, A., «El Tesoro de San Isidoro y la Monarquía leonesa», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, 1991, p. 44.

¹²⁷ Franco Mata, A., «El Tesoro de San Isidoro y la Monarquía leonesa», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, 1991, pp. 35-68. Recientemente, apoyándose sustancialmente en mis investigaciones Salvador Andrés Ordax ha escrito el capítulo VI de *Relicario de la Monarquía leonesa. Real Colegiata de San Isidoro*, bajo el título «El tesoro de la monarquía leonesa», León, EDILESA, 2007, pp. 169-193, si bien la reconstrucción de la arqueta de las Bienaventuranzas que me adscribe, no responde al esquema propuesto por mí.

¹²⁸ Williams, John, «León and the beginnings of the Spanish Romanesque», *The Art of medieval Spain...*, cit. pp. 167-173.

¹²⁹ Gómez Moreno, M., *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934, pp. 23-25; Franco Mata, «El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit., pp. 35-68.

¹³⁰ Franco Mata, Ángela, «Don Fernando y doña Sancha, dos monarcas munificentes», *XXII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio, 1.º febrero-2.º junio 2004, pp. 129-133. Sobre ambos monarcas vid también Sánchez Candeira, Alfonso, *Castilla y León en el siglo XI. Estudio del reinado de Fernando I*, edición a cargo de Rosa Montero Tejada, Madrid, Real Academia de la Historia, 1999; Viñayo González, Antonio, *Fernando I, el Magno 1035-1065*, Burgos, La Olmeda, 1999.

León, es merecidamente muy copiosa y algunos autores tratan el tema de forma global¹³¹. Danielle Perrier analiza los marfiles en el marco de otras artes mal llamadas menores, como manuscritos y arquetas-relicario de materiales nobles, e incluye una abundante bibliografía¹³². Otros estudios de carácter monográfico explican la finalidad y significado de determinados objetos suntuarios, como algunos de los analizados aquí: la cruz de don Fernando y doña Sancha (hacia 1050-1060)¹³³, la arqueta de las Bienaventuranzas¹³⁴, la de San Millán de la Cogolla (algo antes de 1067)¹³⁵, por citar sólo algunos ejemplos. Este capítulo es extraordinariamente importante para el conocimiento de las artes suntuarias y su vinculación con la escultura monumental está fuera de duda.

El concepto isidoriano de *venustas* ha sido heredado por toda la Edad Media, incluido el arte románico, aunque se refiere fundamentalmente a la belleza arquitectónica, entendida de acuerdo con la herencia romana según los módulos de Vitrubio¹³⁶. Ampliando el concepto al contexto de las joyas, los objetos de piedra y metales preciosos, oro, plata, vidrios de colores, miniaturas, orfebrería, esmaltería, eboraria, definen la expresión de la belleza que reyes y magnates encargan para disfrute propio y como donación a iglesias y monasterios, no tanto como alarde de su prodigalidad cuanto como devoción interesada y acumulativa de beneficios espirituales para el más allá. El abad Suger entiende la donación de los tesoros a St. Denis en el marco de alabanza tributada a Dios¹³⁷. Así deben de entenderse las numerosas dádivas de Fernando I y Sancha, que resumen en gran medida la historia de las bellas artes en el siglo XI hispánico. La donación más generosa de ambos esposos fue la efectuada a San Isidoro con motivo del traslado de sus reliquias de Sevilla a León en 1063¹³⁸.

Don Fernando y doña Sancha desempeñaron un relevante papel para la ampliación del primitivo templo dedicado a San Juan Bautista, de León. Tras los destrozos de Almanzor,

¹³¹ Bousquet, Jacques, «Les ivoires espagnols du milieu XI siècle: leur position historique et artistique», *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 10, 1979, pp. 28-58; Franco Mata, «La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII», *La Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos XI y XII –I–*, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 13, Aguilar de Campoo (Palencia), marzo 1998, pp. 143-166; Id., «Marfins românicos em Castela e Leão»/«Marfiles románicos en Castilla y León», *Caminhos de Santiago. Arte no período românico em Castela e Leão. Espanha sec. XI a XIII/ Los Caminos de Santiago. El arte en el período románico en Castilla y León. España. Siglos XI a XIII*, catálogo exposición, Museu Histórico Nacional de Rio de Janeiro, novembro 2006-Fevereiro 2007/Noviembre 2006- Febrero 2007, Pinafoteca do Estado de São Paulo, Maço-Maio 2007/ Marzo-Mayo 2007, Junta de Castilla y León, 2006, pp. 192-213.

¹³² Perrier, Danièle, «Die spanische Keinkunst des 11. Jahrhunderts. Zur Klärung ihrer stilistischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur», *Aachener Kunsblätter*, 52, Aquisgrán, 1984, pp. 29-150.

¹³³ Bishko, Charles J., «The liturgical context of Fernando. Its last Days», *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 47-59; Werckmeister, Otto-Karl, «The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of death», *Actas del Simposio para el estudio de los códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato de Liébana*, Madrid, 1980, vol. II, pp. 167-192; Franco Mata, Ángela, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, Madrid, 1991, pp. 35-68.

¹³⁴ Harris, Julie A., «The Beatitudes Casket in Madrid's Museo Arqueológico: Its Iconography in Context», *Zeitschrift Kunstgeschichte*, 53, 1990, pp. 134-139.

¹³⁵ Harris, «Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, Madrid, 1991, pp. 69-85.

¹³⁶ Velázquez, Isabel, «*Aedificiorum venustas*: la recepción de un término clásico en Isidoro de Sevilla (*Etym.*, XIX, 11)» *La tradición en la Antigüedad Tardía. Antigüedad Cristiana*, 4, Murcia, 1997, pp. 229-248; Franco Mata, Ángela, «Don Fernando y doña Sancha, dos monarcas munificentes», *XXII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio, 1.º febrero-2.º junio 2004, pp. 129-133.

¹³⁷ *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos* (1946), edición, comentarios y notas de Erwin Panofsky, edición revisada por Gerda Panofsky-Soergel, versión española del original inglés, Madrid, Cátedra, Grandes Temas, 2004. Vid. también *Le trésor de Saint-Denis*, catálogo exposición, París, Museo del Louvre, Reunion des musées nationaux, 1991.

¹³⁸ Viñayo, Antonio, «La llegada de S. Isidoro a León. Datos para la historia del traslado del Cuerpo del Doctor de las Españas desde Sevilla a León (1063)», *Archivos Leoneses*, 1963, pp. 65-112; 1964, pp. 305-343; Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. pp. 35-68.

el rey Alfonso V († 1027) restauró la iglesia, levantando su fábrica con materiales pobres. Fernando I es convencido por su esposa para construir en León un cementerio real con destino a enterramiento propio, de sus ancestros y de sus sucesores, emplazado en el mismo lugar, y quizá incluso aprovechando los cimientos del levantado por Alfonso V. De este modo surge la iglesia de San Isidoro, edificada probablemente entre 1054 y 1067, con los pórticos circundantes, parte de lo cual pervive transformado parcialmente, entre otras razones por la ampliación de doña Urraca de Zamora a fines del siglo xi.

Fernando I heredó la idea de Alfonso II el Casto de fundar una capilla palatina dentro de un complejo palacial como signo visible de su soberanía¹³⁹. El día siguiente de la dedicación de la iglesia palatina hicieron una gran donación, cuya lista de objetos recuerda la de Alfonso II. La decisión de hacerse enterrar en San Isidoro se debió a la capacidad persuasiva de su esposa, que deseaba enterrarse aquí junto a su esposo, que había elegido San Pedro de Oña, donde reposaba su padre, o el de Arlanza, por el que sentía gran devoción.

El programa iconográfico de las pinturas del Panteón Real, joya del arte románico europeo se inscribe en el marco de la liturgia hispano-mozárabe, visigótica o isidoriana, de acuerdo con los ciclos de Adviento/Navidad, Cuaresma/Pasión y Pascua, ya indicados (figs. 29-30). El lenguaje figurado en personajes altamente expresivos era comprendido por aquellas gentes rudas e iletradas que acudían al templo a ofrecer sus oraciones por sus reyes¹⁴⁰. Existen diferencias ideológicas, tradicionales y vinculadas a la vieja idea imperial, al visigotismo y a la antigua tradición leonesa y asturiana, en Sancha, y novedosas y ligadas a los aires de renovación y modernidad al reino castellano, en Fernando¹⁴¹, entendido todo ello con matizaciones, como el activo papel de la reina en estrechar las relaciones con Cluny¹⁴².

El monarca comienza la amistad con Cluny entre 1049 y 1053. Él manifestó siempre una marcada inclinación hacia la Iglesia de clero regular. Como sabemos por el Silense, Fernando I no sólo hacía cuantiosos donativos a los monasterios, sino que sentía satisfacción en buscar la compañía de los



Fig. 29. Panteón Real, (Crucifixión Panteón Real de San Isidoro).

¹³⁹ Williams, John, «León and the beginnings of the Spanish Romanesque», *The art of medieval Spain a.d. 500-1200*, catálogo exposición no celebrada, Nueva York, 1993, pp. 167-173.

¹⁴⁰ Viñayo González, Antonio, *San Isidoro de León. Panteón de Reyes. Albores románicos: arquitectura, escultura, pintura*, León, 1995, EDILESA, pp. 33-47.

¹⁴¹ Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. pp. 36-40.

¹⁴² Bishko, Ch. J., «Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny», *Cuadernos de Historia de España*, Buenos Aires, XLVII-XLVIII, 1968, pp. 31-135; XLIX-L, 1969, pp. 50-116.

monjes, visitaba frecuentemente sus casas y solía unírseles para cantar el oficio, algunas de cuyas partes parece conocía de memoria. El monarca leonés pasa en sus relaciones con Cluny de la amistad a la alianza o *coniunctio*, y con ello la concesión del estipendio anual de mil dinares de oro, equivalente a 120 onzas de oro, para vestir a los monjes, censo que será duplicado por su hijo Alfonso VI. El Silense dice que el donativo de Fernando I implicaba anualmente *mille aureos ex proprio erario*, y que fue dado *pro vinculis peccatorum ressoluendis*.

El rey y su esposa encargan la copia de un manuscrito propio de órdenes monásticas, el *Beato* que lleva su nombre, realizado en 1047 (BNE, vit. 14-2), ligado a la liturgia mozárabe (fig. 31). El Diurnal, con la figuración de ambos esposos en el frontispicio, sugiere la exaltación del *imperium* leonés, paralelamente a la repetición de los retratos imperiales que parecían para la gloria del rey y para señalar su carácter de elegido de Dios y su paralelo con David, en los tiempos tardíos del imperio carolingio y luego el otomano (fig. 32). En ambos manuscritos se ha visto una inspiración para una idea imperial presente en el arca de San Isidoro¹⁴³.

La vinculación de multitud de objetos litúrgicos se pone de manifiesto la imposición de las ideas de la reina en relación con la liturgia mozárabe de tradición leonesa. La arqueta de las Ágatas de Oviedo dejó su impronta en una arqueta de plata con ágatas, en el MAN, procedente de San Isidoro de León¹⁴⁴ (fig. 33). Gómez Moreno propone un origen hispano-musulmán¹⁴⁵

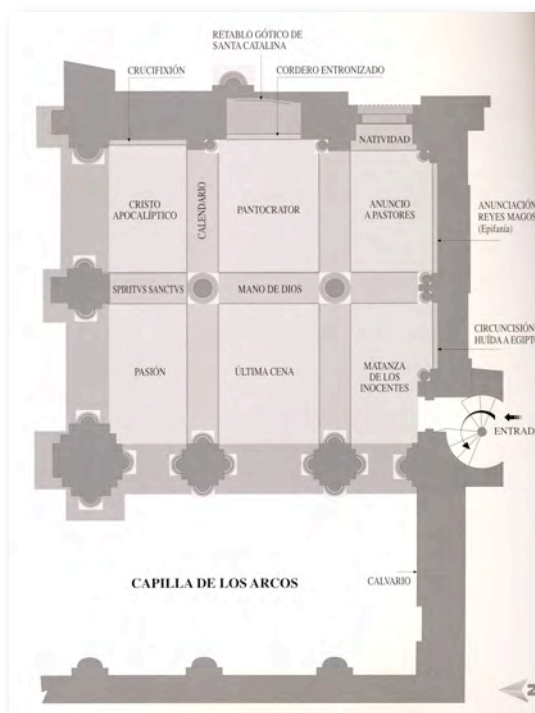


Fig. 30. Esquema de San Isidoro (Planta del Panteón Real de San Isidoro según A. Viñayo).



Fig. 31. Beato de Fernando I, inicial de la Alfa, Biblioteca Nacional.

¹⁴³ Williams, John, W., *Early Spanish Manuscript Illumination*, Nueva York, Braziller, 1977; Id. «Prayer book of Ferdinand and Sancha», *The art of medieval Spain*, cit. pp. 290-291, n.º 144.

¹⁴⁴ Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. pp. 53-54. En la *Memoria...*, cit. pp. 35, 79, n.º 69, figura como donación del Cabildo de San Isidoro «Una arqueta de ágatas y plata. Estilo bizantino» (n.º inv. 51053). Siglo xi. Madera de pino, ágatas, plata nielada. Medidas: 14 × 19 × 12 cm. Madera de pino, sardónice, plata dorada, nielado.

¹⁴⁵ Gómez Moreno, Manuel, *Iglesias mozárabes...*, cit. p. 382; Fontaine, Jacques, *L'art mozarabe, l'art préroman hispanique*, vol. 2, Zodiaque, Abbaye de Sainte Marie de La Pierre-qui-Vire, 1977, pp. 375-376.



Fig. 32. Diurnal de Fernando I y Sancha. Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela.

el relicario¹⁴⁷. Es posible que esta idea de simulación del espacio sagrado tenga que ver con la finalidad para la que fue construida la pieza. No encuentro justificación alguna a la propuesta de Williams como píxide o depósito para la reserva eucarística.

La generosa cuantía de dinero musulmán provenía de las parias que las taifas se comprometían a pagar anualmente como tributo al rey cristiano para evitar que su ejército arrasara en las *razzias* sus campos y ganados. Percibe tributos de Badajoz, Toledo, Sevilla y Zaragoza¹⁴⁸, llegando a recaudar unos 40.000 dinares anuales en los últimos años de su reinado, según estimación de Bishko¹⁴⁹. De los onerosos tributos Alfonso VI se lamenta Al Cordubí en estos términos: «Entonces colmaron a Alfonso de las riquezas que quiso, para que con hombres valientes les ayudase contra sus oponentes»... [«No obstante ellos siguieron ocupados en beber bebidas

a diferencia de otros investigadores, entre los que me cuento, que nos inclinamos por relacionarla con el arte asturiano, en concreto con el relicario de oro y ágatas, ya analizado¹⁴⁶. Se trata de una caja prismática con cubierta ataudada de cuatro vertientes. Sobre el alma de madera de pino se han aplicado un total de cincuenta y siete piezas de ónice, unas de superficie plana, otras almohadilladas, enmarcadas por una guarnición de chapas de plata cincelada y nielada, superpuestas, que articulan la superficie formando arcos, rectángulos y círculos. En los frentes, diminutas rosetas argénteas esconden los puntos de unión entre las distintas planchas ornadas de labor de sogueado, decoración de ascendencia asturiana. En la aldaba de cierre, elementos vegetales como palmetas y roleos. La placa de plata que sirve de base es un añadido gótico y el asa es obra moderna del siglo XIX, en sustitución de la original, destruida tal vez por las tropas napoleónicas. La disposición de los diferentes elementos no es arbitraria. Al contrario, la colocación en la cara posterior de dos arcos de herradura flanqueando otro de medio punto y mayor tamaño entiendo que evoca el referente arquitectónico de los pórticos de ingreso a los templos, significado por

¹⁴⁶ Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. 1991, pp. 53-54; Williams, «Box», *the art of medieval Spain...*, cit. 1993, pp. 255-256; Viñayo, *El misterio eucarístico en la doctrina de San Isidoro de Sevilla y Santo Martino de León*, Madrid, discurso de ingreso en la Academia de Doctores, 1998, p. 93; Poza Yagüe, Marta, «Caja de ágatas», *Maravillas de la España medieval...*, cit., p. 116, n.º 27.

¹⁴⁷ Franco Mata, «El tesoro románico», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XVII, n.ºs 1 y 2, Madrid, 1999, pp. 201-225.

¹⁴⁸ Sánchez Albornoz, Claudio, *Los reinos cristianos españoles hasta el Descubrimiento de América. Vista panorámica*, Buenos Aires, 1981, pp. 27-28.

¹⁴⁹ Bishko, Charles, «Fernando I y los orígenes de la alianza castellano-leonesa con Cluny», *Cuadernos de Historia de España*, Buenos Aires, XLVII-XLVIII, 1968, pp. 31-135, sobre todo p. 97.

alcohólicas..., pues cada uno de ellos competía por la adquisición de tesoros reales, cuando de improviso llegaban del Oriente, a fin de enviárselos a Alfonso como presente, para procurarse con ellos su amistad y alcanzar su favor sin sus exigencias]... [«Entonces, se convirtieron en perceptores de Alfonso, recaudando para él los impuestos, ni contradijo su orden ninguno, ni se inhibió de él nadie»]¹⁵⁰. También llegan tributos en forma de tesoros. De tierras musulmanas proceden las tres arquetas isidorianas conservadas en el Museo Arqueológico Nacional (n.ºs inv. 50867; 50889; 51053), así como dos cajitas en forma de corazón, conservadas en la propia basílica¹⁵¹ (fig. 35), como la egipcia, todas ellas del siglo XI¹⁵² (fig. 34). Una de ellas lleva una inscripción alusiva a las reliquias de san Pelagio [EE SVNT RELIQ/VIE SCI PELAGII] (estas son las reliquias de san Pelagio), mártir cordobés durante el califato de Abderramán III, y es similar a otra conservada en la misma basílica, donde también se conserva un bote de estructura similar al bote de Zamora, de plata dorada, obra probable de los siglos XIII al XV, que sigue modelos anteriores¹⁵³ (figs. 36-37). Islámica es asimismo la arqueta de marfil del siglo XI conservada en la basílica¹⁵⁴. No falta la referencia al mundo escandinavo con la presencia de un bote de marfil, tallado a base de entrelazos geométricos, tal vez fruto de alguna donación de un peregrino¹⁵⁵.



Fig. 33. Arqueta de las Ágatas, MAN. N.º Inv.: 51053.

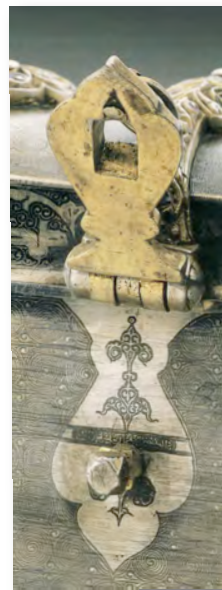


Fig. 34. Arqueta egipcia. Vista general y detalle del cierre. San Isidoro, León.

¹⁵⁰ Ibn al-Kardabus, *Historia de Al-Ándalus*, pp. 96-97.

¹⁵¹ Carboni, Stefano, «Box», *The art of medieval Spain*, pp. 98-99, n.º 46.

¹⁵² Carboni, Stefano, «Casket», *The art of medieval Spain*, pp. 99-100, n.º 47; «Dos cajas», *Maravillas de la España medieval...*, cit., p. 115, n.ºs 25, 26.

¹⁵³ Carboni, Stefano, «Casket», *The art of medieval Spain*, pp. 97-98, n.º 44; «Bote», *Maravillas de la España medieval...*, cit., p. 115, n.º 24.

¹⁵⁴ Carboni, Stefano, «Reliquary Casket», *The art of medieval Spain*, p. 96, n.º 41; Galán y Galindo, Ángel, *Marfiles medievales del Islam (Catálogo de piezas)*, tomo II, Córdoba, CajaSur, 2005, pp. 70-72.

¹⁵⁵ «Bote», *Maravillas de la España medieval...*, cit., p. 118, n.º 32.



Fig. 35. Cajita acorazonada. Museo de San Isidoro, León.

La arqueta de plata prismática, n.º inv. 50867¹⁵⁶, mide 17,5 cm de longitud, altura: 11 cm con los soportes y el grosor: 11 cm. Es obra del siglo XI, arte musulmán, reaprovechada como relicario en época cristiana. La técnica usada es la decoración en relieve, esmalte, nielado. Buena conservación (fig. 39).



Fig. 36. Bote. Museo de San Isidoro. León.

Tiene tapa en forma ataudada. Va sustentada por cuatro soportes rectangulares, escocados, huecos y lisos. La tapa se adorna con dos bisagras en la parte posterior que llevan labor en relieve y decoración de aves y flores, y otra de cierre en el frente con remate en forma de medalla y dos aves afrontadas. Componen propiamente la decoración de la arqueta, entre labor puntillada a modo de granillo, unos roleos esmaltados en negro que recorren la pieza en todo su perímetro, tanto en el borde de la tapa como en las partes superior e inferior de la caja. En el centro se lee una inscripción en caracteres cúficos, esmaltada en el mismo color, cuya traducción es la siguiente: «Bendición de Alah sobre su pueblo / salud perpetua... cumplida / felicidad permanente, ventu.../ra duradera... prosperidad... para su dueño». Dado que el herraje interrumpe la inscripción, es evidente que su colocación es posterior. En las bajantes achaflanadas de la tapa y con la misma clase de letras esmaltadas, pero de mayores dimensiones, se lee: «Bendición de Alah sobre su pueblo /, Salud perpetua y / prosperidad cum... /...plida y felicidad permanente y...»¹⁵⁷.



Fig. 37. Bote de Zamora.
MAN, n.º inv.: 52113.

¹⁵⁶ *Memoria...*, cit. pp. 35-36, 69, n.º 81. Donación del Cabildo de San Isidoro, fol. 34 v.

¹⁵⁷ Amador de los Ríos, Rodrigo, «Arquetas arábicas de plata y de marfil», *Museo Español de Antigüedades*, vol. VIII, Madrid, 1877, pp. 529-549; Franco Mata, «Arte medieval cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional», cit. pp. 37-38, n.º 5; Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. p. 53.

En la parte superior de la tapa, sobre fondo granulado y con hojas esmaltadas en negro, se aprecian ocho pavones dispuestos en tres parejas afrontadas y dos vueltos hacia los lados. La pieza no parece haber sido hecha por encargo, sino labrada para la venta.

Tal vez se trate de una de las mencionadas, junto con la n.º 50889, en el documento de donación del rey Fernando I a San Isidoro el día 21 de diciembre de 1063 *–in una ex eis [alias duas eburneas argento laboratas] sedent intus tres aliae capsellae–* (fig. 38). Ya que en las inscripciones no figura ninguna procedencia, la pieza pudo realizarse en cualquiera de los talleres de la época de taifas que se dedicaban a esta actividad.

Por sus características formales puede datarse en época taifa. Su fecha de ejecución hay que fijarla, pues, entre el final del Califato de Córdoba (422 H./1031 d. C.) y la fecha de su donación a la colegiata, el día citado que corresponde al 13 de Dhul Hiyah de 455.

La arqueta de plata nielada n.º inv. 50889 (fig. 40) fue quizá traída de Zaragoza, si se considera que estilísticamente guarda relaciones con las yeserías de la Aljafería en la decoración a base de palmas floridas y esmaltadas en negro en el cuerpo y centro de la cubierta. En el borde de ésta se desarrolla, en signos cúficos ornamentales, la jaculatoria, vertida al castellano por R. Amador de los Ríos: «Bendición perpetua, ventura cumplida, veneración continuada, prosperidad, protección, buena suerte, abundancia de bienes y paz continua para Abu-Xákir». Zaragoza fue una taifa especialmente generosa, por cuanto proporcionaba al monarca cristiano, desde 1058-1059, 10.000 dinares anuales, base presumible del censo cluniacense. En el campo de la orfebrería recuerda al perfumero de Teruel¹⁵⁸ (fig. 41). La arqueta nielada podría entenderse como precedente estructural de una arqueta relicario, llamada de los mártires de la legión tebana, que se conserva



Fig. 38. Arqueta islámica de marfil. Museo de San Isidoro, León.



Fig. 39. Arqueta prismática. MAN. N.º Inv.: 50867.

¹⁵⁸ Sobradamente conocido, ha sido objeto de numerosos estudios y ha figurado en multitud de exposiciones. Viguera Molins, M.ª Jesús, *El Islam en Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada Aragón, 1995, fig. en p. 102. R[obinson], C[yntia], «Esenciero», *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Granada/Nueva York, SEACEX, 1993, catálogo exposición, p. 219, n.º 16; M[akharjou], S[ophie], «Bouteille au nom de Zahr», *Les Andalusies. De Damas à Cordue*, París, Institut du Monde Arabe, 28 nov. 2000 – 15 abril 2001, catálogo, p. 151, n.º 167; «Arqueta», *Maravillas de la España medieval...*, cit., p. 114, n.º 23.



Fig. 40. Cajita ovalada, MAN, n.º inv.: 50889.



Fig. 41. Botella islámica, Teruel.

en el tesoro de la catedral de San Víctor, de Xanten. Contiene las reliquias de san Mauricio, Víctor, Gereón, Florencio y Cándido, Malusio y Casio, representados de medio cuerpo¹⁵⁹. Fue descubierta hace unos años en la iglesia de Santiago de Lieja una cajita-relicario, de plata nielada, obrada antes de 1056, para la que se ha propuesto un origen leonés¹⁶⁰. Sobre la tapa, en caracteres árabigos se lee: «Bendición a su propietario» y sobre el contorno: «Bendición absoluta, gracia completa, íntegra y efectiva». La cajita en cuestión ha sido puesta en relación con la peregrinación efectuada en 1056 por un grupo de habitantes de esta ciudad y de Cambrai, dirigidos por un fraile de la abadía benedictina de Santiago de Lieja, a Santiago de Compostela, donde les fueron entregadas reliquias de san Bartolomé, Santiago el Mayor y de los santos Pancracio y Sebastián¹⁶¹ (fig. 42).

Los reyes don Fernando y doña Sancha participan de la corriente europea de la veneración y traslado de reliquias, precisas para la consagración de los templos. La reina sola, por derecho propio como *regina serenissima Ferdinandi usor*, sin la intervención de su esposo, realiza una donación a San Isidoro de Dueñas en algún momento entre noviembre de 1054 y diciembre de 1065. En 1059 los dos monarcas mandan construir la arqueta de los marfiles como contenedora de las reliquias de san Juan y san Pelayo¹⁶² (fig. 43). La iconografía está tomada de la liturgia mozárabe: las fiestas de los citados santos, casi correlativas en los calendarios vigiliano

¹⁵⁹ Gauthier, *Les Routes de la Foi. Reliques et reliquaires de Jérusalem à Compostelle*, cit. p. 23; Mann, Janice, «Box», *The art in Medieval Spain*, cit. p. 97, n.º 43.

¹⁶⁰ George, Philippe, «Un reliquaire, 'souvenir' de pèlerinage des liégeois à Compostelle en 1056?», *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, LVII, 1988, pp. 5-12; id. George, Philippe, «Caja-relicario (¿?)», *Santiago Camino de Europa*, cit. pp. 267-268; Jenkins, M., «Box», *the art of medieval spain a.d. 500-1200*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 97, n.º 43.

¹⁶¹ Ha figurado en varias exposiciones. George, Philippe, «Caja-relicario (¿?)», *Santiago Camino de Europa*, cit. pp. 267-268; Jenkins, M., «Box», *the art of medieval spain a.d. 500-1200*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1993, p. 97, n.º 43. He mantenido la grafía de las palabras en minúscula, pues es así como se ha escrito en el catálogo.

¹⁶² Viñayo, Antonio, *León y Asturias. Oviedo, León, Zamora y Salamanca*, Madrid, Encuentro, 1979, pp. 129-131.

y emilianense, se celebran el 24 y 26 de junio¹⁶³. Las reliquias consistentes en una mandíbula de san Juan Bautista y san Pelayo, de donación anónima, ya existían en 1043¹⁶⁴.

La arqueta conforma estructura prismática y cubierta troncopiramidal. Estaba recubierta de una chapa de oro, y en las caras se inscriben placas de marfil con el apostolado bajo arcos de herradura y excepcionalmente de medio punto, de forma rectangular. En la cubierta las placas se adaptan a la propia estructura, unas casi cuadradas y otras triangulares. Suman un total de 25 placas. El oro desapareció en 1808, salvo los clavillos. El programa iconográfico no se refiere tanto a los santos titulares, cuanto a la teología del Credo a través de los apóstoles, y al Apocalipsis por medio del Cordero Místico –aspecto sobre el que volveré más adelante– y san Miguel arcángel. En su fiesta (29 de septiembre), se lee el Apocalipsis (1, 1-5): *In diebus illis: Significavit Deus. Id est significavit mysticis... primogenitus a mortuis predicatur*¹⁶⁵. En el Apocalipsis, relacionado con el libro de la vida, se halla el tema de la muerte segunda, y en conexión con ésta, el de la primera resurrección. Ambos temas están presentes en la liturgia de difuntos hispánica: *Et infernus et mors missi sunt in stagnum ignis. Haec est mors secunda. Et qui non inventus est in libro vitae scriptus missus est in stagnum ignis* (Ap. 20, 14c)¹⁶⁶.

Refiere Ambrosio de Morales en 1572 que pocos años después de 1059 las reliquias de san Juan y san Pelayo fueron trasladadas para albergar el cuerpo de san Vicente y sus hermanas Sabina y Cristeta. La mandíbula del Bautista aparece atestiguada en 1553 dentro de «una custodia de plata, triangulada, dorada». La descripción del catálogo de la colegiata de 1718 coincide en lo exterior con la arqueta de San Juan y San Pelayo, por lo que resulta sorprendente que se mencione una doble caja¹⁶⁷. El traslado de las reliquias de los primeros titulares de la iglesia supone una pérdida de protagonismo frente al nuevo titular, San Isidoro, que se impone paulatinamente.



Fig. 42. Cajita. Tesoro de la catedral de San Víctor, Lieja.

¹⁶³ Vives, José y Fábrega, Ángel, «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XII», *Hispania Sacra*, II, 3, Madrid, 1949, pp. 119-146, sobre todo p. 143; Id., «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII», *Hispania Sacra*, II, 4, Madrid, 1949, pp. 339-380, sobre todo pp. 352, 364, 376.

¹⁶⁴ Entre los mártires hispánicos más celebrados destacan: san Fructuoso de Tarragona, san Acisclo, santa Eulalia de Mérida, santa Leocadia, san Félix, san Vicente, los Varones Apostólicos, santos Justo y Pastor, santas Justa y Rufina, a los que hay que añadir otros menores: santa Eulalia de Barcelona, santa Engracia, san Cucufate, santos Vicente, Sabina y Cristeta, santos Servando y Germán, cfr. Pinell, «Liturgia hispánica», cit. p. 1315.

¹⁶⁵ Mansilla, Demetrio, «Dos códices visigóticos de la catedral de Burgos», *Hispania Sacra*, 2, Madrid, 1949, pp. 381-418, sobre todo p. 405.

¹⁶⁶ Llopis Sarrió, Juan, «La Sagrada Escritura, fuente de inspiración de la liturgia de difuntos del antiguo rito hispánico», *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 349-391, sobre todo p. 388.

¹⁶⁷ Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. pp. 43-44.



Fig. 43. Arqueta de San Juan y San Pelayo. Vista general, forro y detalle de la placa superior. Museo de San Isidoro, León.

La escritura de donación de los reyes don Fernando y doña Sancha a San Isidoro (ARC, n.º 125), santo a quien se atribuye el *Ordo* de la Liturgia Mozárabe¹⁶⁸, enumera una larga y sustanciosa lista de preseas, bastante mermada en el momento actual¹⁶⁹, varias de las cuales han llegado a nosotros más o menos bien conservadas, y otras en estado muy fragmentario. La paria sevillana resulta muy ilustrativa en el presente contexto. En el verano de 1063 el rey manda una campaña contra al-Mu'tadid, a quien vence inesperadamente y como consecuencia se produce la trascendental empresa religiosa de la última década de su reinado: el traslado a la capital leonesa de los restos de san Isidoro de Sevilla¹⁷⁰. Según las Actas del traslado y la crónica del Silense conocemos el estado anímico de la profunda exaltación religiosa creado por la victoria y la cesión del cuerpo del santo taumaturgo. Este entusiasmo fue compartido por el monarca y culminó en la elección de San Isidoro para su reposo definitivo. Según las fuentes, el motivo del traslado de las reliquias de san Isidoro estuvo sujeto a la intervención sobrenatural del santo. Es tradición oficial que la embajada presidida por los obispos don Alvito y Ordoño se desplazó a Sevilla en busca de las reliquias de santa Justa, hermana de santa Rufina, martirizadas en 19 de julio de 287, a quienes se ha dedicado el tesoro visigodo que conocemos con el nombre de tesoro de Torredonjimeno¹⁷¹. No es sorprendente la elección, pues la corte leonesa profesaba una devoción hacia la santa en consonancia con las preferencias hagiográficas de la época. El nombre de santa Justa fue uno de los primeros que figuraron en el santoral mozárabe.

Sin embargo, no carece de fundamento la propuesta de don Antonio Viñayo en cuanto a la primitiva intencionalidad regia en delegación de la embajada leonesa de traer las reliquias de san Isidoro, previa a su partida a Sevilla. Los reyes eran cultural y espiritualmente ya antes de efectuarse el traslado isidorianos, y el propio concilio de Coyanza, convocado y presidido por ellos, en 1050, es isidoriano, según ha demostrado García Gallo¹⁷². La traslación ha llegado distribuida en nueve lecciones para ser recitadas por el lector en los maitines de la solemnidad litúrgica del 22 de diciembre, fecha coincidente con la de dotación a la iglesia de San Isidoro en 1063. El jefe taifa sevillano, cuya personalidad ha sido trazada por Dozy¹⁷³, logró rebajar astutamente el tributo exigido por el rey cristiano a cambio de la entrega del cuerpo de san Isidoro; con extraordinario cinismo exclamó: «Y si os doy a Isidoro, ¿con quién me quedo yo aquí?». En el momento de la entrega arrojó un rico brocado sobre sus restos, mientras recitaba unos versos en honor del santo, lo que debe de entenderse como una improvisación poética. Se ha pretendido identificar con dicho brocado el hermoso tejido que se guarda en el interior de la arqueta, extremo no desmentido por el estilo.

¹⁶⁸ Viladesau, Richard *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford, University Press, 2006, pp. 57-60, sobre todo p. 59, presenta la cruz como imagen de portada.

¹⁶⁹ Franco Mata «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit., p. 46. Viladesau, *The Beauty of the Cross...*, cit. pp. 57-60.

¹⁷⁰ Viñayo, Antonio, «Cuestiones histórico-críticas en torno a la traslación del cuerpo de san Isidoro», *Isidoriana*, León, 1961, pp. 285-297; Id. «La llegada de San Isidoro a León. Datos para la historia del traslado del Cuerpo del Doctor de las Españas desde Sevilla a León (1063)», *Archivos Leoneses*, 1963, pp. 65-112; 1964, pp. 305-343.

¹⁷¹ *Torredonjimeno. Tesoro, moarquía y liturgia*, catálogo exposición, cit.

¹⁷² *Contribución al estudio del Derecho Español en la Alta Edad Media*, Madrid, 1951; Id. Las redacciones de los decretos del Concilio de Coyanza, *Archivos Leoneses*, 5, 1951, pp. 1, 25, 39.

¹⁷³ Dozy, Reinhart, *Historia de los musulmanes en España*, Barcelona, Iberia, 1954, II, p. 228.



Fig. 44. Arqueta de San Isidoro.

La arqueta de San Isidoro se halla actualmente incompleta¹⁷⁴ (fig. 44). Se conserva la que guardaba los restos del santo, en origen en el interior de otra de mayores dimensiones, de la que parece se conserva actualmente el armazón, sirviendo durante mucho tiempo de archivo a la abadía. Estuvo sobre el altar mayor y desde que la clausurara Fernando I no se había abierto hasta 1808, y continuó dentro del receptáculo mencionado hasta 1960, en que fue trasladada desde el altar al museo. Está perfectamente documentada desde 1065 y ha sido objeto de numerosas descripciones desde don Lucas de Túy. Ambrosio de Morales efectúa una morosa descripción, abundando en su riqueza y la iconografía de Dios Padre y los Apóstoles; Manzano completa la misma. Gómez Moreno efectúa un estudio científico¹⁷⁵. Aunque la arqueta interior presenta un interesante programa iconográfico, religioso-político, pienso que no se puede analizar con independencia de la exterior. Ésta, como continente y remate circular simboliza la idea cósmica cristiana presidida por Cristo-Majestad. El apostolado representa la Iglesia que se expande por el mundo; la tradición les asigna los doce artículos del Credo¹⁷⁶. La arqueta interior difiere parcialmente de su estructura primitiva. Originariamente montaba sobre cuatro leoncillos de plata, como la vio Morales. Actualmente se sustenta sobre una base troncopiramidal. Dividido el cuerpo por medio de varias pilastras simula una arquitectura, y entre frondas de decoración vegetal se plasma un programa iconográfico relativo a la creación y caída, cuyos episodios se documentan con los respectivos letreros. La creación y el pecado, frecuente en la Edad Media [St. Lazare de Autun, catedral de Santiago de Compostela (desaparecido)], tapiz de

¹⁷⁴ Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro...», pp. 47-52; «Reliquary of Saint Isidoro», *The art of medieval Spain...*, cit., pp. 239-224, n.º 110; Calvo Capilla, Susana, «Arqueta de San Isidoro», *Maravillas de la España medieval...*, cit., p. 113, n.º 22.

¹⁷⁵ Gómez Moreno, Manuel, «El arca de las reliquias de San Isidoro», cit. pp. 205-212; Id. Catálogo Monumental de España. Provincia de León, pp. 195-196. Vid también Viñayo, Antonio, *León y Asturias*, cit. pp. 131-144, y más recientemente Astorga, que analiza solamente la interior.

¹⁷⁶ Franco Mata, «El "Doble Credo" en el arte medieval hispánico», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. XIII, n.ºs 1 y 2, Madrid, 1995, pp. 119-136.



Fig. 44. Arqueta de San Isidoro. Detalles.

la Creación, conecta con la liturgia penitencial. La cubierta incluye un tema político-religioso, Fernando I y su esposa con los cortesanos y damas respectivamente, referencia al protagonismo de los personajes, con precedentes en la representación de Justiniano y Teodora en San Vital de Rávena¹⁷⁷.

La obra más importante de la donación de don Fernando y doña Sancha es sin duda la cruz ebúrnea, joya de la eboraria medieval¹⁷⁸. Fue realizada antes de 1063 y fue donada a la Real Colegiata de San Isidoro¹⁷⁹ (figs. 45-49), según figura en el Acta de donación, el 17 de diciembre de 1063 [era 1101], y ceremonia de la misma el 22 de diciembre (ARC n.º 125)¹⁸⁰.

¹⁷⁷ Del tema se hacen eco gemellios de Limoges. Franco, «Érec y Énide en una pareja de gemellions del Museo Arqueológico Nacional», *Codex Aquilarensis*, 23/ 2007, pp. 118-133.

¹⁷⁸ Museo Arqueológico Nacional, n.º inv. 52340. Exp. 1871/25. Entrega de San Isidoro a la Comisión de Rada-Malibrán en 1869 *Memoria...*, cit. Marfil, oro, azabache. Dimensiones: alto total de la cruz con el vástago de sujeción inferior: 54,2 cm; alto total sin el citado elemento: 52 cm; anchura total: 34 cm; ancho máximo del brazo vertical: 6,7 cm; ancho del extremo patado: 7,5 cm; ancho máximo del brazo horizontal: 6,9 cm; ancho del extremo patado: 7,4 cm; alto del Crucificado: 30,7 cm; ancho: 26 cm. Sobre el ingreso vid. Franco Mata, Ángela, «Las Comisiones Científicas de 1868 a 1875 y las colecciones del Museo Arqueológico Nacional. I. 1868», *Boletín de la Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas (ANABAD)*, 43, 1993, n.ºs 3-4, julio-diciembre, pp. 109-136.

¹⁷⁹ A quien se atribuye el *Ordo* de la Liturgia Mozárabe. Viladesau, Richard *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford, University Press, 2006, pp. 57-60, sobre todo p. 59, presenta la cruz como imagen de portada.

¹⁸⁰ Ingresó en el MAN en 1869. Franco Mata, «Cruz de Fernando I y Sancha, León», *Signvm Salvts. Cruces de orfebrería de los siglos v al xii*, Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias/KRK Ediciones, 2008, pp. 275-279. Vid. también Franco Mata, Kreuz des Königs Ferdinand I. von Kastilien und der Königin Sancha Kastilien, *Ornamenta Ecclesiae, Kunst und Künstler der Romanik. 1. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, Colonia, Greven & Bechtold GMBH, 1985, I, pp. 168-170; Franco Mata, «Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo xi», *Codex Aquilarensis*, 22, Aguilar de Campoo, 2006, pp. 92-144. Franco Mata, «Arte medieval cristiano leonés en el Museo Arqueológico Nacional», *Tierras de León*, 71, año XXVII, León, 1988, pp. 29-59; Id., «El Tesoro de San Isidoro y la Monarquía leonesa», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, t. IX, n.ºs 1 y 2, Madrid, 1991, pp. 35-68; Id., «La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos xi y xii», *La Península Ibérica y el Mediterráneo entre los siglos xi y xii, -I-*, *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 13, Aguilar de



Fig. 45. Cruz de don Fernando y doña Sancha, MAN, n.º inv. 52340.

Consta en la carta-testamento de Fernando I¹⁸¹ la donación de varias piezas de orfebrería, frontales, coronas, arquetas, cruces, así como tierras y edificios, entre todo lo cual se menciona la cruz *–altam [cruce] eburnea in similitudinem nostri Redemptoris Crucifixi–*, que al P. Manzano llamara particularmente la atención. De ella dice, tras lamentar la desgraciada pérdida de la generosísima donación regia: «conserva sólo la cruz de marfil, sin guarnición alguna, pero con señas de haberla tenido; es casi de una vara de alto; y la común tradición asienta que el invictísimo Fernando la llevaba en las batallas contra los infieles. Guárdase como singularísima prenda en el relicario del Convento y en el pie tiene grabada la siguiente inscripción: *Fredinandus rex; Sancia, regina*. Quedan todavía, en efecto, escasos restos de oro entre los abigarrados tallos del reverso¹⁸². Del anterior texto se desprende que ya habían desaparecido las cruces de oro, el cáliz, la patena y el frontal de oro y los tres de plata, recogidos en el documento de la donación.

La estructura de la cruz rompe con la tradición hispánica de brazos patados, cuyo ejemplo paradigmático en el mundo visigodo es la cruz de oro de Guarrazar¹⁸³, tipo que pervive no sólo durante la época mozárabe, sino también en el periodo románico, como lo acredita la cruz de Nicodemo, posterior a la de León. Aunque no es el único caso de cruz latina¹⁸⁴, sí es el más significativo del siglo XI.

También la figura del Crucificado concuerda con la novedad de la cruz. La imagen plástica de Cristo en la cruz es una primicia en el arte hispano¹⁸⁵, al contrario que en otros

Campoo (Palencia), marzo 1998, pp. 143-166 (PDF). Perrier, D., «Die spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts. zur Klärung ihrer stilischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur», *Aachener Kunstblätter*, 52, Aquisgrán, 1984, pp. 29-150; Linas, Ch. de, «Anciens ivoires sculptés: le Crucifix de León au Musée de Madrid», *Revue de l'Art Chrétien*, 1885, p. 185 y sigts.; Mayeur, P., «L'iconographie du Crucifix de San Isidoro de León», *Revue de l'Art Chrétien*, 1909, pp. 255-262; Park, M., «The Crucifix of Fernand and Sancha and its relationship to the North French Manuscripts», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, Londres, 1973, pp. 77-91; Alvarez de la Braña, R., «Crucifijos existentes en los Museos Arqueológicos de Madrid y León», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, III, Madrid, noviembre-diciembre 1899, n.º 11-12, pp. 641-644. Goldschmidt, A., *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sachsischen Kaiser. VIII-XI Jahrhundert*, Berlín, 1918, reed. 1970, vol. 2; Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit*, Berlín, 1918, reed., 1972; Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit. XI-XIII Jahrhundert*, Berlín, 1926, reed. 1975, vol. 4; Viladesau, R. *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford, 2006.

¹⁸¹ *Carta-Testamento de Fernando I. 1063*, vid. *Testamento* en Yepes, A., *Crónica General de la Orden de San Benito, Navarra-Valladolid, 1609-1617*, 6 vols.; Manzano, Fr. J., *Vida y portentosos milagros del glorioso San Ysidro, Arzobispo de Sevilla, Salamanca, 1732*; Risco, Fr. M., *España Sagrada. Memorias de la Santa Iglesia de León*, Madrid, 1776-77, vols. 34-36; Assas, M. de, «Crucifijo de marfil del rey Fernando I y su esposa doña Sancha», *Museo Español de Antigüedades*, Madrid, vol. I, 1872, pp. 193-210; Morales, A. de, *Viaje de Ambrosio de Morales por Orden del Rey D. Felipe II a los Reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias para conocer las Reliquias de los Santos, Sepulcros Reales, y Libros Manuscritos de las Cathedralas, y Monasterios*, editado por fr. H. Flórez, 1765. He utilizado el facsímil editado en Oviedo 1977, bajo el título *Viaje a los reinos de León, Galicia y Principado de Asturias*, dio nota de su existencia.

¹⁸² Ferrandis, José, *Marfiles árabes de Occidente*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1940, II, 129-130.

¹⁸³ Los dos brazos conservados se exhiben en el MAN. *El Tesoro visigodo de Guarrazar*, ed. A. Perea, Madrid, CSIC/Ministerio de Educación y Cultura, 2001.

¹⁸⁴ Crucificado del relicario del obispo Gundisalvo Menéndez, en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo; Sentenach, Narciso, «Crucifijos románicos españoles», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 11, Madrid, 1903, pp. 245-248; Gómez Moreno, «En torno al Crucifijo de los Reyes Fernando y Sancha», *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, Madrid, 1965, n.º 3; recogido en *España y las crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, pp. 79-98; Bousquet, J., «Les ivoires espagnols du milieu du XI: leur position historique et artistique», *Cahiers de St. Michel de Cuxa*, 10, 1979, pp. 29-58.

¹⁸⁵ Schlunk, H., «The Crosses of Oviedo. A contribution of the history of jewelry in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries», *The Art Bulletin*, 32, 1950, pp. 91-114; Id. *Las Cruces de Oviedo...*, cit. pp. 21-22; Id., «Las cruces de Oviedo. Contribución a la historia de la orfebrería en el norte de España en los siglos IX y X», en Id. y V. H. Elbern, *Estudios sobre orfebrería del Reino de Asturias*, ed. de C. García de Castro Valdés, Oviedo, Consejería de Cultura y Turismo del Principado de Asturias



Fig. 46. Cruz de don Fernando y doña Sancha. Detalles.

países de Europa, como Italia, Francia, Inglaterra y Alemania, con representaciones más tempranas. Se abandona la tradición de la cruz triunfante por la del Crucificado, que es de cuatro clavos, conforme a la tradición de san Cipriano, san Gregorio de Tours y Benedicto XII. De las heridas de los pies mana sangre, pero, extrañamente, no se percibe la huella de clavos. La figura del cuerpo se ha ejecutado en un solo bloque y se ha añadido otro para cada brazo, lo que se aprecia más ostensiblemente contemplando la figura por la espalda. En ésta existe un receptáculo para un fragmento de la *Vera Cruz*, pues se trata de una estauroteca [*lignum crucis* corpóreo, entendiéndose este término en el sentido de que la reliquia fue introducida en la espalda del propio Crucificado, caso menos frecuente que la disposición de la reliquia sobre la propia cruz]¹⁸⁶. Actualmente el receptáculo está vacío, pero en la restauración efectuada en 1964, estaba lleno de numerosas astillitas de madera, parte de ellas embotelladas en un tarrito de cristal y el resto empaquetadas, restos de una tira de marfil, clavos de metal

KRK Ediciones, 2008, p. 37-117; Id. «Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el reino asturiano», *Estudios sobre orfebrería del Reino de Asturias*, cit. p. 119-175; Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit.

¹⁸⁶ No es citado en ninguno de los repertorios de Fralow, cfr. Fralow, Anatole, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, París, Institut Français d'Études Byzantines, 1961; Id., *Les reliquaires de la Vraie Croix*, París, Institut Français d'Études Byzantines, 1965.

y uno de marfil, que taladraba la mano izquierda. Todo ello se completaba con una pieza de cobre, dispuesta bajo la cabeza del Crucificado, sujeta por cuatro pivotes cilíndricos, que penetraba en otros tantos taladros, correspondientes a la cabecera, brazos y pies, asegurando la cohesión de dichas partes¹⁸⁷. Cristo inclina levemente la cabeza hacia su derecha, peina cabellos acordonados y barba ligeramente rizada en los extremos. El rostro ovalado es muy expresivo, expresividad que se acentúa por los azabaches incrustados en los ojos. El cuerpo, aunque de líneas geometrizarantes, resulta real en cuanto a proporciones. Es muy hermosa la factura el *perizonium*, el único elemento plástico que denota cierta sensación de movimiento.

Constituye, sin duda, el *chef d'oeuvre* de la eboraria del siglo XI, es fechable tal vez entre 1050 y 1060. Ostenta en la parte inferior una inscripción, que se ha interpretado como alusiva al carácter de posesión y no al de donación [FREDINANDVS REX SANCIA REGINA]. Se trata de una donación, de acuerdo con la idea que presidió la donación de Justino II [emperador bizantino desde 565-578] y su esposa Sofía de una cruz a la ciudad de Roma, actualmente en el Tesoro de San Pedro. La *Vera Cruz* con destino a Roma significaba una ofrenda oficial a la antigua capital del imperio. En el medallón del anverso se inscribe el Cordero, triunfador de los reyes de la tierra¹⁸⁸, que identificado con Cristo Redentor, en la cruz de San Isidoro ha sido desplazado al reverso en aras de resaltar a Cristo crucificado, presidiendo en el anverso. La donación de los reyes leoneses a San Isidoro ha de entenderse en el marco de una decisión oficial, que evoca directamente la de los emperadores bizantinos. A la donación de



Fig. 47. Cruz de don Fernando y doña Sancha. Detalles.



Fig. 48. Cruz de don Fernando y doña Sancha. Detalle de la teca.

¹⁸⁷ Remito al lector a los trabajos de Manuel Gómez Moreno («En torno al Crucifijo de los Reyes Fernando y Sancha», *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, Madrid, n.º 3, 1965, p. 10, y *España en las crisis del arte europeo*, Madrid, 1968, pp. 79-88) y Luis Vázquez de Parga («Informe sobre la restauración [del Crucifijo de don Fernando y doña Sancha]», *Informes y Trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de obras de arte, arqueología y etnología*, cit., pp. 11-16). Los textos están ilustrados con magníficas reproducciones del proceso de la restauración.

¹⁸⁸ Grabar, André, *L'iconoclasme byzantin. Le dossier archéologique* (1957), París, Flammarion, 1984, 1998, pp. 24-65, sobre todo pp. 31, 55-56, figs. 74-76.

Fernando y Sancha se le confirió además una funcionalidad litúrgica vinculada con las exequias del soberano.

La cruz contiene un programa doctrinal de enorme complejidad, sustentado sobre la base trinitaria. Dejando aparte las largas controversias y polémicas suscitadas desde los primeros siglos del cristianismo, la liturgia exequial hispánica tiene referencias constantes en el *Ordo ad consecrandum novum sepulcrum*. Las invocaciones no varían sustancialmente, si bien hacen referencia a los destinatarios concretos.

En el reverso, varias figurillas aparecen entrelazadas en lucha con animales, cuya significación se inscribe en el el Salmo 73, 19 del Oficio de difuntos visigodo: «No lances a las bestias, Señor, las almas que te reconocen; no olvides a las almas de tus pobres». Esta detallada correspondencia entre la figuración de la cruz isidoriana y el Oficio de difuntos lleva justamente a concluir que fue ideada precisamente para este rito funerario: la cruz debe ser colocada a la cabecera del regio moribundo, cuyos últimos días aparecen reflejados dentro de un contexto litúrgico, como ha analizado Bihsko (1965). Durante la celebración de las exequias debía ser sostenida por un diácono, tal como prescribía el *Liber Ordinum*. En este sentido, la donación a San Isidoro «en el testamento del 17 de diciembre de 1063 debe entenderse como

un acto deliberado de preparación por parte de Fernando I, para el momento de su muerte, junto con el testamento sobre su sucesión que había promulgado cuatro días más tarde en la *curia Regis* después de la consagración de San Isidoro»¹⁸⁹. El 24 de diciembre de 1065, la vigilia de Navidad, Fernando I, al llegar a León, acude a San Isidoro y se postra para orar ante la *memoria* del santo. Por la noche, participa con los *clerici* en la celebración de Maitines de Navidad. El 25, día de Navidad, maltrecho de salud, acude a la celebración de la misa, y tras recibir la eucaristía, se postra en el lecho. El 26, día de san Esteban, renuncia al reino y entra en el estado penitencial. El 27, santa Eugenia, es el primer día completo de penitencia. El día 28, fiesta de Santiago el Menor, transcurre como segundo día penitencial. El 29, fiesta de la Asunción de Juan Evangelista, entrega su alma al Creador al mediodía.



Fig. 49. Cruz de don Fernando y doña Sancha, Reverso.

¹⁸⁹ Bishko, C.H., The liturgical context of Fernando. It's Last Days, *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1965, pp. 47-59; Werckmeister, O.K., «The first romanesque Beatus Manuscripts and the Liturgy of the Death», *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del «Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana»*, Madrid, 1980, vol. II, pp. 165-192, y sobre todo 174-180; Franco Mata, Liturgia hispánica y marfiles.

El ceremonial litúrgico para los funerales del Rey debía durar cuatro días, según estipulara cuatro años antes. El, como su esposa, recibieron sepultura en el panteón real isidoriano. Ella murió en 1071, seis años más tarde que don Fernando. Como soberana de León que era y coposesora del Crucifijo, es presumible que ordenara se dispusiera presidiendo la liturgia de sus funerales.

Se han invocado repetidamente las relaciones de los marfiles leoneses con el arte ottoniano¹⁹⁰. Con el arte ottoniano se han relacionado los paletones de las llaves de San Pedro del arca de San Juan y San Pelayo regalada por los reyes Fernando y Sancha al citado templo leonés en 1059, configuración que se repite en la placa de la *Traditio legis*, en el *Musée du Louvre*¹⁹¹ (fig. 50). El apostolado bajo arcadas constituye un tema adoptado en los pilares del claustro de Moissac, lo que pone de manifiesto una vez más las interconexiones entre los reinos hispánicos y los países ultrapirenaicos¹⁹². Gómez Moreno propone como artífice de la cruz y del perdido retablo eborario de Nájera, a un *Almanius*, alusión a su origen germano¹⁹³, aunque el término designa no tanto el origen alemán cuanto europeo en general.

El Cordero es un tema iconográfico de larga tradición exegética y artística, apareciendo en los más variados materiales¹⁹⁴, localizándose diversos paralelos en Europa contemporáneos del Crucifijo de don Fernando¹⁹⁵. En el Museo del Louvre se conserva un fragmento de dintel, procedente de Languedoc o Rosellón, que sostiene una cruz griega¹⁹⁶ como el ejemplar leonés, tipolo-



Fig. 50. Placa con la *Traditio legis*. Museo del Louvre, París.

¹⁹⁰ Ferrandis, José, *Marfiles árabes de Occidente*, cit. II, 129-130. Para Bousquet el interés de los marfiles radica en confirmar de manera absoluta la presencia de una iconografía de tipo carolingio en España desde los años 1063 a 1083, tomando como base la representación de la cruz con la figura de Cristo, donde ha visto justamente contactos con el arte ottoniano, al que sin embargo no copia, cfr. Bousquet, «Les ivoires espagnols du milieu xi siècle: leur position historique et artistique», cit. pp. 43-44

¹⁹¹ Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. p. 56; Williams, John W., «Reliquary of Saint Pelagius», y «Christ in majesty with saints Peter and Paul», cit. catálogo de la exposición no celebrada *The art of medieval Spain a.d. 500-1200*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 236-239, n.º 109; p. 247, n.º 113; Gaborit-Chopin, Danielle, *Ivoires médiévaux V^e-XV^e siècle. Musée du Louvre*, París, 2003, n.º 55; d., «Les arts précieux en dehors du Saint-Empire», *L'art roman au Louvre*, cit. pp. 55-71, sobre todo p. 59.

¹⁹² Shapiro, Meyer, «La escultura románica de Moissac» (1931), *Estudios sobre el Románico* (1977), versión española del original inglés, Madrid, Alianza Forma, 1985, pp. 153-306; Shapiro, *La sculpture de Moissac* (1985), versión francesa del original inglés, París, Flammarion, 1987.

¹⁹³ Gómez Moreno, Manuel, «En torno al Crucifijo de los Reyes Fernando y Sancha», cit., pp. 79-88.

¹⁹⁴ Troyon, O., «Les "Agnus Dei". Leur bénédiction à Rome et leurs usages», *Romae*, n.º 99, 8 marzo 1912, pp. 69-78.

¹⁹⁵ Leclercq, «Agneau», *Dictionnaire d'Archéologie et de Liturgie*, cit. pp. 877-905.

¹⁹⁶ Figuró en la exposición *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, exposición, Musée du Louvre, comisaria D. Gaborit-Chopin, catálogo, París, Louvre, 2005, ficha «Fragment de linteau: inscription et Agneau de Dieu» a cargo de J.R.G., p. 111, n.º 65. Vid. también Gaborit, Jean-René, «Le premier art roman», *L'art roman au Louvre*, cit. pp. 47-53, sobre todo p. 48.

gía que se repite en todos los ejemplos por mí conocidos¹⁹⁷. Dos cruces pectorales de marfil ostentan en el reverso el Cordero y los símbolos de los evangelistas, con los cuales se han identificado, no con los cuatro vivientes del Libro de Ezequiel (Ez., 1, 5-12) y los cuatro animales del Apocalipsis (19, 4)¹⁹⁸. El Cordero de la cruz de don Fernando, aunque ha perdido parcialmente las patas, es mostrado en una antigua fotografía con la pata derecha doblada y apoyada sobre algo que podría haber sido un libro. La cruz pectoral conservada en el *Victoria & Albert Museum* es algo posterior, de hacia 1100¹⁹⁹. La disposición de los símbolos sigue la de la cruz de don Fernando, es decir, el águila de san Juan en el extremo superior, el hombre de Mateo en el inferior, y a derecha e izquierda el toro de san Lucas y el león de san Marcos, respectivamente²⁰⁰. También aparecen seres aprisionados entre los ramajes, por lo que no sería de desechar una influencia de la cruz leonesa.

El Cordero y los evangelistas también se hallan en el reverso de la hermosa cruz de oro, del *Victoria & Albert Museum*, de la primera mitad del siglo xi²⁰¹, así como en el de la cruz de altar, también de oro y piedras precisas, de la abadesa Matilde y el duque Otón (973-982), en el tesoro de la abadía de Essen²⁰² (fig. 51). Aparte de la posible filiación hispánica del pectoral del *Victoria & Albert Museum*, la cruz de don Fernando gozó de gran predicamento en España, como se pone de manifiesto en varios ejemplares posteriores –cruz de Nicodemus (Fig. 25), de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo (primera mitad del siglo xii²⁰³ y hacia 1162-1174)²⁰⁴ y una larga serie de cruces románicas²⁰⁵ y góticas–. Figura también en los esmaltes románicos y góticos limosinos, lo que podría significar un préstamo de la cruz leonesa al citado taller. Los dípticos y encuadernaciones figuran a la *Maiestas Domini* acompañada del Tetramorfos y Cristo Crucificado entre la Virgen y san Juan y eventualmente el sol y la luna en los ángulos superiores de la cruz, vinculados al Canon de la Misa²⁰⁶.

La información proporcionada por M. Park en cuanto a la inspiración de las figuras humanas aprisionadas en ramajes vegetales del reverso de la cruz en diversos manuscritos contemporáneos del norte de Francia e Inglaterra, concretamente al de St. Bertin, actualmente en la *Pierpont Morgan Library*, de Nueva York, y la Biblia de St. Vaas (hacia 1020-1050), Arras, en la *Bibliothèque Municipale*²⁰⁷, resulta interesante en cuanto al establecimiento de relaciones bastante estrechas entre dicha región y el taller leonés. Así el arte europeo penetraría de norte

¹⁹⁷ *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, cit. «Clef de voute», ficha a cargo de J.R.G., p. 219, n.º 161.

¹⁹⁸ Christe, Yves, «Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptiques», *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques*, Ginebra, Droz, 1979, pp. 109-134.

¹⁹⁹ Williamson, Paul, *Victoria & Albert Museum, An Introduction to Medieval Ivory Carvings*, Londres, 1982, Anthony Burton (p. 18, lám. 18) cita a quien la dio a conocer, Beckwith, John, «A rediscovered English reliquary cross», *Victoria & Albert Museum Bulletin*, II, 1966, pp. 117 y sigts.

²⁰⁰ Thoby, Paul, *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959, p. 62; Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. p. 60.

²⁰¹ Thoby, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, cit. p. 65, lám. XXXI, fig. 72; Lasko, Peter, *Arte Sacro (sic) 800-1200* (1972), versión española del original, Madrid, Cátedra, 1999, p. 248, fig. 204. Yarza, Joaquín («Cristo de Nicodemus», *De Limoges a Silos*, cit. pp. 171-172, n.º 47) lo data a fines del siglo x.

²⁰² Lasko, Peter, *Arte Sacro (sic) 800-1200* (1972), Madrid, Cátedra, 1999, pp. 174-176.

²⁰³ Yarza, Joaquín, «Cristo de Nicodemus», *De Limoges a Silos*, cit. pp. 171-172, n.º 47.

²⁰⁴ Goldschmidt, *Elfenbeinskulturen aus der romanischen Zeit*, IV, p. 29, n.º 93, lo data en el siglo xii.

²⁰⁵ Matas i Blanxart, M.ª Teresa, «Cruz», *De Limoges a Silos*, cit. pp. 292-294, n.º 83.

²⁰⁶ Franco Mata, «Orfebrería y esmaltes del taller de Silos», *Actas del Congreso internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. Milenario del Nacimiento de Santo Domingo de Silos (1000-2001), Sección de Historia del Arte*, Burgos, 8-11 de octubre 2001, Burgos/Silos, Universidad de Burgos-Abadía de Silos, 2003, 149-210; Yarza, Joaquín, «Díptico relicario del obispo Gundisalvo Menéndez», *De Limoges a Silos*, cit. pp. 286-287, n.º 77.

²⁰⁷ Park, «The crucifix of Fernando and Sancha and its relationships to North French manuscripts», cit. pp. 77-91.



Fig. 51. Cruz de altar de Matilde y Otón.
Catedral de Essen (Alemania).

a sur siguiendo las rutas francesas en la misma dirección. Efectivamente, ambos manuscritos presentan miniaturas con personajes humanos en lid con animales reales y fantásticos, como en la cruz leonesa. La propia estructura de ramas en disposición circular con personajes y animales inscritos ya aparece en marfiles del siglo VIII, como un díptico conservado en el Museo de Cluny, relacionado con talleres ingleses asentados en el norte de Italia. De los países centroeuropeos derivan, en mi opinión, las cenefas con decoración vegetal, de lejana tradición romana, que enmarcan placas, dípticos y otros objetos muebles, de los bordes del reverso de la cruz de don Fernando²⁰⁸. También se observa decoración de sogueados muy estilizados en los laterales, que se localizan en la región francesa de Angers²⁰⁹.

Sin embargo, estimo necesaria una importante matización de conceptos, en cuanto a limitar las citadas influencias y conferir en contrapartida un mayor protagonismo del arte andalusí y concretamente califal en el marco de las mismas²¹⁰, que son extrapolables al arte leonés del siglo XI. Las misiones diplomáticas a los

reinos del sur, como los objetos procedentes de botines de guerra, así como regalos de objetos suntuarios y tejidos andalusíes, demuestran el conocimiento de dichas artes *de visu* en la propia corte, así como el monasterio isidoriano, receptor, entre otros, de dichas preseas²¹¹.

Obra presumiblemente procedente del taller leonés es el Cristo de Carrizo (fig. 52), hoy en el Museo de León, datable en torno al último cuarto o hacia finales del siglo XI. La figura es pequeña y desproporcionada, pero alcanza la categoría de monumental. Desaparecida la cruz, se observa su finalidad de estauroteca en el receptáculo circular para contener la *Vera Cruz*. Podría tratarse del *lignum domini Crucifixo decoratum* mencionado en el testamento del obispo don Pelayo (1073) con destino a la catedral de León²¹².

²⁰⁸ Algunos marfiles de la Ascensión de Cristo, cfr. Bonnery, André, «Le thème de l'Ascension dans les ivoires du Moyen Age», *De la création à la restauration...*, cit. pp. 293-305.

²⁰⁹ Dos tabletas de escritura se han mostrado en la exposición *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, exposición, Musée du Louvre, comisaria D. Gaborit-Chopin, catálogo, París, Louvre, 2005, ficha a cargo de D. Gaborit-Chopin, «Tablettes à écrire», p. 200. n.º 149. Un díptico con el juego de trictrac, procedente del centro del país, en el Museo del Louvre, muestra en el reverso decoración geométrica, ld., «Revers d'un diptyque: jeu de trictrac», p. 196, n.º 146.

²¹⁰ Monteiro Arias, «La influencia islámica en la representación zoomorfa del románico soriano: las aves y su relación con la eboraria hispanomusulmana», pp. 85-105; ld., *La influencia islámica en la escultura románica de Soria. Una nueva vía para el estudio de la iconografía en el románico*, cit.

²¹¹ Franco, «El tesoro de San Isidoro...», cit. pp. 52-54.

²¹² Goldschmidt, *Elfenbeinskulturen aus der romanischen Zeit*, IV, pp. 31-32, n.º 104, lo sitúa hacia 1100; cit. Franco Mata, «La eboraria de los reinos hispánicos durante los siglos XI y XII», pp. 153-154.



Fig. 52. Cruz de Carrizo. Museo de León. Vista general y detalle de perfil.

Conservada en el Museo Arqueológico Nacional desde 1869, figura en el acta de donación de Fernando I (1037-1065) a San Isidoro el 22 de diciembre de 1063, la cual, por su calidad y dimensiones es presumiblemente la *capsam eburneam, operatam cum auro* [caja de marfil realizada con decoración de oro] (figs. 53-54). Se ha perdido la guarnición, así como las plaquetas del reverso, sustituidas por varias placas de marfil de derivación califal, que han venido siendo datadas entre 1043 y 1077²¹³. El despojo de los aditamentos de oro fue consumado por las tropas francesas en 1808.

La arqueta de las Bienaventuranzas ha sido acreedora de abundante bibliografía²¹⁴. Uno de los trabajos más conspicuos se debe a Julie A. Harris²¹⁵, quien afronta sabiamente el aspecto litúrgico, que no había sido objeto de análisis, aspecto sobre el que he vuelto recientemente²¹⁶. A la liturgia hispánica o mozárabe remiten las Antífonas, Responsos y otros textos de oficios litúrgicos, si bien es el Antifonario de la catedral de León la fuente más directa, manuscrito que constituye una joya para la liturgia hispánica²¹⁷. En el folio 1r se observan varios signos que parece fueron usados en diplomas de Fernando y Sancha, y aparece un García con notas re-

²¹³ Goldschmidt, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII Jahrhundert* (1926) vol. IV. n.º 94, p. 29; Gómez Moreno, Manuel, *El arte románico español. Esquema para un libro*, Madrid, CSIC, 1934, p. 24; Perrier, Danielle, «Die spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts. zur Klärung ihrer stilischen Zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur», *Aachener Kunstblätter*, 52, Aquisgrán, 1984, pp. 29-150, sobre todo p. 102; Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, Madrid, 1991, pp. 54-56.

²¹⁴ «The Beatitudes Casket in Madrid's Museo Arqueológico. Its Iconography in Context», *Zeitschrift Kunstgeschichte*, 53, 1990, pp. 134-139.

²¹⁵ Franco, Ángela, «Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo XI», *Codex Aquilarensis*, 22, Aguilar de Campoo, noviembre, 2006, pp. 92-144.

²¹⁶ Brou, Louis, «Le joyau des antiphonaires latines: Le manuscrit 8 des archives de la Cathédrale de León», *Archivos Leoneses*, 1954, p. 10; Brou, Louis, «Le joyau des antiphonaires latines: Le manuscrit 8 des archives de la Cathédrale de León», *Archivos Leoneses*, 1954, p. 10; Brou, Dom Louis y Vives, José, *Antifonario visigótico mozárabe de la catedral de León*, Monumenta Hispaniae Sacra, Serie litúrgica, V, 1, Barcelona/Madrid, 1959, XII. Para las miniaturas vid. Yarza, Luaces, Joaquín, «Las miniaturas del Antifonario de León», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1976, pp. 182-206.

²¹⁷ «Le chant des Beatitudes dans la liturgie hispanique», *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 135-140.



Fig. 53. Arqueta de las Bienaventuranzas. MAN, n.º inv.: 52092.

feribles al diácono Pelagio y a Recesvindo, datado en 1062 y 1063. El estudio del Canto de las Bienaventuranzas, de M. Huglo²¹⁸, aportó un importante dato: el manuscrito 35.5 de la Biblioteca Capitulana de Toledo contiene la relación textual de las bienaventuranzas, en número de siete, no de ocho, como en el Antifonario de la catedral de León y la arqueta de marfil, de la que ha desaparecido la placa con la cuarta bienaventuranza.

Según la Biblia Vulgata, en su versión española de la Biblia de Jerusalén, el orden de las Bienaventuranzas es como sigue: «Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos». «Bienaventurados los mansos, porque ellos poseerán en herencia la tierra». «Bienaventurados los que lloran, porque ellos serán consolados». «Bienaventurados los que tienen hambre y sed de justicia, porque ellos serán saciados». «Bienaventurados los misericordiosos, porque ellos alcanzarán misericordia». «Bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios». «Bienaventurados los que buscan la paz, porque ellos serán lla-

²¹⁸ Martín Descalzo, José M.º, *Vida y misterio de Jesús de Nazaret*, Salamanca, Sígueme, 1990, pp. 641-660.

mados hijos de Dios». «Bienaventurados los perseguidos a causa de la justicia, porque de ellos es el Reino de los Cielos»²¹⁹. La placa que falta corresponde a la bienaventuranza *Beati qui esuriunt et sitiunt iustitiam: quoniam ipsi saturabuntur*. La alteración del orden actual se debe indudablemente a la recomposición a la que fue sometida, tras el destrozo de 1808. El orden del texto en el manuscrito toledano, en el que reseño en negrita el que figura en la arqueta, es: 1. *Beati pauperes spiritu quoniam ipsorum est regnum celorum*. 2. *Beati mites quoniam ipsi consolabuntur*. 3. *Beati qui lugent quoniam ipsi consolabuntur*. 4. *Beati qui esuriunt et sitiunt justitiam quoniam ipsi saturabuntur*. 5. *Beati misericordes quoniam ipsi misericordiam consequentur*. 6. *Beati mundo corde quoniam ipsi Deum videbunt*. 7. *Beati pacifici quoniam filii Dei vocabuntur*. A éstas hay que añadir la 8. *Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam quoniam ipsorum est regnum caelorum*.

Cada placa se compone de dos personajes cobijados bajo arco de medio punto, que apea sobre columnas torsas. Sobre el arco campean construcciones que evocan la Jerusalén celeste, interpretada con variantes. Las placas del frente mayor tienen cubierta piramidal sobre arcos de medio punto, mientras las laterales ostentan construcciones más variadas, una de las cuales simula una fachada de iglesia con sendas torres laterales, la cual se repite con alguna variante. Uno de los personajes es un ángel, portador bien de una filacteria o de un cayado corto, aunque lo más característico es la actitud de admonición al personaje que le escucha. La identificación de éste debe de corresponderse con la alegoría de la correspondiente bienaventuranza, el equivalente al testigo presente en los folios iniciales de los Beatos con los evangelistas. Los personajes llevan un libro cuadrado o rectangular, salvo uno, que carece de él. La placa taladrada para insertar la llave tiene el final del texto del versículo fuera del arco, ya que el lugar reservado se ocupa con un ala del ángel.

A. Goldschmidt incluye en su catálogo *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII Jahrhundert*²²⁰ una placa de marfil con la *Maiestas Domini*, en la Colección Larcade, de París, en 1925 y actualmente en Estados Unidos. Sus medidas (altura: 13, 1 cm; anchura: 6,6 cm) están en consonancia con las de las placas de la arqueta²²¹. Bousquet considera incluso el mismo autor para ambas obras, opinión que comparto²²². Las coincidencias estilísticas y los detalles decorativos resultan tan palmarios que yo he propuesto su pertenencia a la misma, como indico en la reconstrucción que propongo (fig. 55). Observa relaciones con la placa de la *Traditio Legis*, opinión que siguen otros investigadores, como J. Ferrandis, M. Estella y D. Perrier²²³. No es sorprendente dicha opinión, ya que la placa del Museo del Louvre procede del taller isidoriano. Sin embargo, una atenta mirada delata relaciones más estrechas con las placas de la arqueta. Algunos de los capiteles de los arcos presentan idéntica decoración que los elementos evocadores del firmamento sobre el que campea la *Maiestas Domini*. El libro

²¹⁹ Galán y Galindo, Ángel, *Marfiles medievales del Islam*, Córdoba, CajaSur, 2005, II, pp. 81-85.

²²⁰ Goldschmidt, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII Jahrhundert* (1926), vol. IV, p. 32, n.º 105, lám. XXXVI.

²²¹ Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII Jahrhundert*, cit. IV, n.º 107, p. 32, estima origen español y la data en la segunda mitad del siglo XI.

²²² Bousquet, J., «Les ivoires espagnols du milieu du XI siècle: leur position historique et artistique», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, junio, 1979, n.º 10, pp. 29-58. Repite elementos de obras del mismo taller leonés, como las llaves de San Pedro de la arqueta de San Juan y San Pelayo y el Tetramorfos responde al mismo prototipo.

²²³ Ferrandis, José, *Marfiles y azabaches*, Barcelona, Labor, 1928, p. 175; Estella, Margarita, *La escultura de marfil en España (Románica y gótica)*, Madrid, 1984, p. 58; Perrier, «Die spanische Kleinkunst des 11. Jahrhunderts. Zur Klärung ihrer stilischen zusammenhänge im Hinblick auf die Frage ihrer Beziehungen zur Monumentalskulptur», cit. p. 73, fig. 43.



Fig. 54. Arqueta de las Bienventuranzas. Vistas frontal, laterales y reverso.

que apoya sobre su rodilla izquierda es similar a los que portan algunos de los personajes de las placas. En cuanto a las arquitecturas sobre las que reposan los pies coinciden con las emplazadas sobre los arcos. El rostro alargado y expresión severa es un elemento más que reafirma dichas relaciones, hasta tal punto que es adscribible a uno de los artífices que talló las placas de la arqueta.

Es larga la tradición de representar a los evangelistas sentados bajo arcos con lujosos cortinajes. Es probable que el modelo de las miniaturas en los Beatos haya salido de las elegantes copias medievales iluminadas de Evangelarios. Cada evangelista está entronizado y sostiene su evangelio en un rollo. Ante él se sitúa una figura de pie, que como el evangelista,

está nimbada. El hecho de aparecer en códices posteriores la representación de un mensajero junto al apóstol, como es el caso de san Pablo entregando la Carta a los Colosenses a un mensajero, sugiere la posibilidad de la identificación con dicho personaje el que se designa como un testigo; de hecho, no existe mucha diferencia entre uno y otro personaje. Las primeras representaciones medievales de los evangelistas en la Grecia oriental los figuran acompañados de un pendolista o de otro evangelista²²⁴. En evangeliarios europeos el personaje entronizado se identifica con el evangelista escribiendo, cuyo símbolo tiene entre sus patas el rollo evangélico²²⁵, o sostiene un extremo del rollo sobre el que el evangelista escribe su evangelio²²⁶. El orden actual de las placas no responde al original, y tampoco creo que la estructura se parezca a la primitiva. Quien recompuso la arqueta, tras los destrozos de las tropas napoleónicas, ignoraba la sucesión evangélica de las bienaventuranzas. Las siete placas conservadas se distribuyen en tres de las cuatro caras que componen la arqueta, dos en las laterales y tres en la frontal. Comenzando la lectura de izquierda a derecha, se sitúan así: 1, 2, 7, 5, 6, 3, 8. En cuanto a las siete placas islámicas del frente posterior, proceden de dos cajas del siglo XI.

No es fácil proponer una hipótesis para una reconstrucción del original, dado que se han perdido bastantes placas, presumiblemente dos en la arqueta y la totalidad de las que cubrían la tapa. Sin embargo, es posible intentarlo a partir de algunos elementos comparativos con otras arquetas. La forma de las placas, similar a las que cubren la superficie del arca de san Juan Bautista y san Pelayo –ésta con arcos de herradura, como se ha indicado–, sugieren la existencia de un arca de madera con rebajes rectangulares para acoger las placas. Es más, yo creo que aquélla sirvió de modelo para la arqueta de las Bienaventuranzas, algo anterior a 1063. El número de placas en cada cara era de tres en las caras mayores, dato que se deduce de la cerradura en la placa central, para formar simetría con las adyacentes, y dos placas en cada lateral. Así pues, las ocho placas ocuparían tres caras, reservándose la restante para otro tema. Si tenemos en cuenta que la arqueta de San Millán tenía en un lateral la *Maiestas Domini* no creo que resulte descabellada dicha representación, aunque no creo que haya sido la placa reaprovechada como portapaz, conservada en San Isidoro²²⁷, cuyo estilo parece derivar de las placas del segundo maestro de la arqueta de las Bienaventuranzas. La *Maiestas* emilianense se acompañaba de varias placas, cuyas representaciones conocemos a partir de la descripción de Fray Prudencio de Sandoval en 1601²²⁸: el abad Blasius (1070-80) y el escriba Munius, los reyes Sancho IV de Navarra (1063-176) y su esposa Placentia y el Tetramorfos. Tal vez sea demasiado aventurado proponer para la arqueta de las Bienaventuranzas la presencia de los reyes don Fernando y doña Sancha, pero su sentido de protagonismo no rechaza la hipótesis. Por otra parte, figuran en el arca de San Isidoro, trasposición del emperador Justiniano y la emperatriz Teodora²²⁹. La cubierta podría aproximarse a la arqueta de San Juan y San Pelayo,

²²⁴ Williams, «Estudio de las miniaturas», *Beato de San Miguel de Escalada*, Madrid, Casariego, 1991, pp. 167-168.

²²⁵ Euv, Anton von, «Evangeliar», *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik. 1. Katalog zur Ausstellung des Schnütgen-Museums in der Josef-Haubrich-Kunsthalle*, Colonia, Greven & Bechtold GMBH, 1985, pp. 426-28.

²²⁶ Franco Mata, «Las ilustraciones del Beato de San Pedro de Cardeña»/«The Illustrations in the San Pedro de Cardeña Beatus», *Beato de Liébana. Códice de San Pedro de Cardeña*, Barcelona, Moleiro, 2001, pp. 115-274, sobre todo p. 126.

²²⁷ Goldschmidt, Adolf, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI-XIII Jahrhundert*, Berlín, B. Cassirer, 1926, vol. IV, pp. 33-34, n.º 111; Gaborit-Chopin, Danielle, *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo, Office du Livre, 1978, p. 202, n.º 176; Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. p. 67; Williams, «Christ in majesty with saints Peter and Paul», cit., p. 247, n.º 113.

²²⁸ Weitzmann, Kurt, *Ivories and Steatites, Catalogue of the Byzantine and early Medieval Antiquities in the Dumbarton oaks Collection, vol. III*, Washington, 1972, p. 84; algunas variantes en Harris, «Culto y narrativa en los marfiles de San Millán de la Cogolla», cit. p. 70.

²²⁹ Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. pp. 51-52.



Fig. 55. Arqueta de las Bienaventuranzas. Reconstrucción de Ángela Franco.

de estructura ataudada recubierta de placas cuadradas, rectangulares y triangulares. En mi opinión figuraba el *Agnus Dei* rodeado del Tetramorfos, según posible convención del taller leonés. Adornos de oro o plata cubrirían las superficies de madera.

El Antifonario de la catedral de León incluye las Bienaventuranzas o parte de ellas en los oficios dedicados a los santos Acisclo (17 de noviembre)²³⁰, Román (18 noviembre)²³¹, Julián²³², Tirso²³³, Engracia, Simón y Judas, Eufemia²³⁴ y Cosme y Damián. Más cercano al rey Fernando I, como encargo de su esposa y propiedad compartida de ambos, es su Libro de Horas –*Diurno*–, fechado en 1055 y conservado actualmente en la Biblioteca Universitaria de la Universidad de Santiago de Compostela (fig. 32). Figuran en él los santos Acisclo, Román, Tirso, Simón y Judas [1 de julio], Eufemia, Cosme y Damián²³⁵, faltando únicamente

²³⁰ Vives/Fábrega, «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII», cit. p. 373; Vives, José, «Tradición y leyenda en la hagiografía hispánica», *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 495-508, sobre todo p. 506; Pinell, Jorge M., «Fragmentos de códices del antiguo rito hispánico», *Hispania Sacra*, 17, Madrid, 1964, pp. 195-229, sobre todo p. 222.

²³¹ Vives/Fábrega, «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII», cit. p. 373.

²³² Rodríguez Fernández, Celso, *El Antifonario visigótico de León. Estudio literario de sus fórmulas sálmicas*, León, CSIC-CECEL, 1985, p. 291.

²³³ Vives/Fábrega, «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII», cit. p. 368.

²³⁴ Vives/Fábrega, «Calendarios hispánicos anteriores al siglo XIII», cit. p. 372; Pinell, «Fragmentos de códices del antiguo rito hispánico», cit. p. 204.

²³⁵ Pardo Gómez, M.^a Virtudes y García Piñeiro, M.^a Araceli, «Transcripción del texto», *Libro de Horas de Fernando I de León. Edición facsímil de manuscrito 609 (res. 1) da Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 1995, pp. 65-194, sobre todo pp. 68, 72, 73, 74, 75.

santa Engracia. Todo ello da pie a pensar que el arca estuvo destinada a contener reliquias de dichos santos, celebrados en la liturgia mozárabe. La difusión del canto de las Bienaventuranzas fue bastante frecuente en los libros litúrgicos bizantinos, donde son asignadas al Domingo de Ramos por las fuentes bizantinas más antiguas. Su difusión en latín fue, sin embargo, bastante restringida. M. Huglo menciona solamente en Milán, en tiempo de san Ambrosio, y Toledo en España, ciudad a la que hay que añadir León, como se pone de manifiesto en el Antifonario. En Toledo el canto se mantiene hasta el siglo x, y como en Bizancio, se halla en el Domingo de Ramos como canto de comunión *ad accedendum*.

Estos conceptos vinculados con la liturgia mozárabe prueban una realidad muy diferente a la afirmada por David M. Robb en el arte eborario de San Isidoro en el siglo xi²³⁶. Aunque su análisis de las obras es fundamentalmente estilístico, solamente asocia algunos detalles técnicos y formales –arcos de herradura–, pero no conceptuales, al arte mozárabe. En la cruz de don Fernando observa una fusión entre arte mozárabe y románico, apreciando la diferencia entre la cruz –mozárabe– y el Crucificado –románico–²³⁷. Sí son más consistentes las ideas en cuanto a relaciones entre los marfiles y los capiteles del Panteón de los Reyes, que representan el comienzo de la fase de formación de la escultura románica²³⁸.

La cara del reverso se ha recubierto con fragmentos de placas islámicas, del siglo xi, que nada tienen que ver con el contenido evangélico ni con el presente contexto. Solamente conviene advertir que tal vez pudieran identificarse con las desaparecidas arquetas islámicas y la de las liebres, conservada en la basílica isidoriana, indicadas en el documento de donación de *tres aliae capsellae in eodem opere factae*, que se venerarían dentro de la arqueta de las Bienaventuranzas²³⁹.

Del mismo taller y tal vez de las mismas manos es la placa de cubierta tal vez de la Biblia de 920 con la *Traditio Legis*, custodiada en el Museo del Louvre²⁴⁰ ya citada (fig. 50). Su programa iconográfico no ha sido analizado en profundidad. La placa es bastante alargada (26,4 × 13,9 cm) y está formada por un recuadro central, donde campea la figura de Cristo entronizado, inscrito en la mandorla ovalada y unida al círculo inferior –el globo del mundo, de acuerdo con la ideología del imperio cósmico–, base del *suppedaneo* sobre el que descansan los pies, y bajo el que asoma un brazo que en mi opinión es identificable con el *flumen de trono exiens*, el río que fluye del trono, como en los Beatos, asociado a los ríos del paraíso (Gn. 2, 10)²⁴¹. Cristo no aparece en la actitud propia de una *Maiestas* clásica; por el contrario, es una figura activa: extiende la mano derecha en horizontal hacia san Pedro con dos dedos los dedos índice y corazón extendidos, como en el fol. 254 del Beato de Fernando I, correspondiente a *Cristo en su trono y el río de la vida* (Ap. 22, 1-5). Con la izquierda, sin

²³⁶ Robb, David M., «The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León», *The Art Bulletin*, sept. 1945, pp. 165-174, sobre todo p. 169.

²³⁷ Robb, «The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León», cit. pp. 169-170.

²³⁸ Robb, «The Capitals of the Panteón de los Reyes, San Isidoro de León», cit. p. 173.

²³⁹ Galán y Galindo, *Marfiles medievales del Islam*, cit. II, p. 85. Vid. También «Arqueta de las liebres», *Maravillas de la España medieval...*, cit., p. 118, n.º 31.

²⁴⁰ Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI-XIII Jahrhundert*, cit. vol. IV, 32, n.º 107; Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. p. 56; Williams, «Christ in majesty with saints Peter and Paul», pp. 246-247, n.º 112; Gaborit-Chopin, Danielle, *Ivoires médiévaux V^e-XV^e siècle. Musée du Louvre*, cit. n.º 55; Id., «Les arts précieux en dehors du Saint-Empire», *L'art roman au Louvre*, cit. p. 59.

²⁴¹ Williams, «Christ in majesty with Saints Peter and Paul», *The art of medieval Spain* cit. p. 246.

embargo, sostiene, fuera de la mandorla, el libro cerrado no de frente, sino transversalmente, en actitud de hacer entrega del mismo a san Pablo, quien como si de fotogramas sucesivos de un film se tratase, lo muestra en alto, significando que lo acaba de recibir. Debajo de Cristo se sitúan dos ángeles, compañeros de otros dos en la banda exterior, que acoge sobre ellos a los dos apóstoles citados y en los ángulos se instalan los símbolos de los evangelistas rodeando el Cordero emplazado sobre la figura de Cristo. Tres ángeles llevan una rama. El Cordero apoya sobre una pata delantera el astil de la cruz, griega. Está nimbado como los símbolos evangélicos, que sujetan el respectivo evangelio entre las patas salvo Mateo, que por su condición humana, lo sostiene entre las manos. San Pedro exhibe las llaves en alto, con su nombre, PETRUS, en capitales abreviadas, copia fiel de la representación de la arqueta de san Juan y san Pelayo. Está situado a la derecha de Cristo, de acuerdo con la ley jerárquica. Actualmente, la placa es solamente un remedo de la exuberancia original, si consideramos la profusión de pequeños orificios que realizaban el contorno de la mandorla, extremo de la cruz bajo los pies de Cristo y las bases de sustentación de los dos apóstoles. Como tantas otras preseas de san Isidoro, las gemas y piedras fueron presa de las tropas napoleónicas en 1808.

El origen de este tema hunde sus raíces en la época paleocristiana, siendo el mosaico el primer material utilizado, como se pone de manifiesto en los restos conservados en la bóveda circular del mausoleo de santa Constanza, en Roma, que debió de finalizarse el año 337²⁴². Figuran dos modalidades, la primera de ellas Cristo dando la ley a Moisés, y la segunda dándola a Pedro [Dominus leGEM DAT], en presencia de Pablo, con gesto de aclamación. En el baptisterio de San Giovanni in Monte, de Nápoles, de hacia el 400, Cristo confiere la ley de nuevo a Pedro, a su izquierda y Pablo a su derecha. También Pedro recibe la ley en una copa encontrada en un cementerio romano, que presenta la peculiaridad de coincidir con la placa del Louvre en la presencia del Cordero místico, sobre un montículo –donde fluyen los cuatro ríos del paraíso–. Congar refiere también la aparición del tema en el marco funerario: sarcófago de Junio Basso († 359). El tema continúa representándose a lo largo de los siglos. Resulta interesante evocar, como posible precedente de la placa, la representación de San Apolinare in Classe, en Rávena, de Cristo dando el rollo de la ley a Pablo, en presencia de Pedro, que se aproxima a la izquierda del Señor, con las llaves, sin que se «vea bien si acaba de recibirlas [las llaves] o si se las ofrece». Congar contempla algunos aspectos de tipo simbólico, que creo han sido adoptados en nuestra obra: la *Maiestas* del *Logos* puede derivar del ceremonial constantiniano e imperial en general, y significarlo como *Cosmocrator* y *Pantocrator*, toda vez que se emplaza sobre el globo. En diversos sarcófagos aparecen palmeras encuadrando la escena, que en la placa son los propios ángeles quienes las llevan, y aluden a los árboles de la vida que empujan, regados por los ríos del paraíso. Según el Apocalipsis, el río de la Vida brota del trono de Dios y del Cordero; de una y otra parte del río, hay árboles de la Vida, que fructifican doce veces, una cada mes. Se trata de coincidencias muy significativas como para desecharlas como precedentes para la iconografía de nuestra obra.

²⁴² Congar, Yves Marie-Joseph H., «Le thème du “don de la Loi” dans l’art paléochrétien», *Nouvelle Revue Théologique*, 84, 1962, pp. 915-933; Sotomayor, Manuel, S. *Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto*, Granada, Facultad de Teología, 1962, pp. 70-80; Íñiguez Herrero, José Antonio, *Arqueología cristiana*, Pamplona, Eunsa, 2000, pp. 184, 258; Casás Otero, Jesús, *Estética y culto iconográfico*, cit. p. 170.

Aunque los ejemplos aportados son foráneos a nuestro país, las relaciones e intercambios son sobradamente conocidos, como se pone de manifiesto en el sarcófago toledano de Pueblanueva en el Museo Arqueológico Nacional, en el que se siguen modelos de Constantinopla²⁴³. Cristo, sentado en un *faldistorium*, está rodeado de los apóstoles, seis a cada lado, con la inscripción identificativa sobre las cabezas en el borde superior. Aunque algunas han desaparecido y se han emitido distintas propuestas, lo que está claro es que san Pedro y san Pablo ocupaban sendos lugares junto al Salvador, el primero a su izquierda y Pablo a su derecha, como en el «Sarcófago de los Doce Apóstoles», y otros ejemplares, de Rávena, así como en un relieve de Bakirkoy, hoy en el Museo de Estambul. Aquí da el rollo de la ley al Apóstol de los gentiles, y otro tanto sucedía en origen en el ejemplar toledano, según se aprecia en la impronta. Esta escena, que no se da en Roma, ni en otras partes de Occidente, pero sí en Constantinopla, certifica la honda veneración hacia san Pablo, y que el sarcófago se ha creado en estrecho contacto con prototipos de allí, ya que los sarcófagos de Rávena son posteriores al toledano y dependientes de Constantinopla. En Antioquía de Pisidia es donde san Pablo inicia la misión a los gentiles, al no ser aceptada la nueva doctrina por los judíos, y donde comienzan a ser llamados cristianos. La disposición de los apóstoles llevaría el orden adoptado posteriormente por la liturgia mozárabe, que en la *Patrología Latina* de Migne es el siguiente: *Petri. Pauli. Johannis. Jacobi. Andree. Philipp. Thome. Bartolme. Matthei. Jocobi. Symonis et Jude. Matthe. Marci et Luce*²⁴⁴, extremo muy ilustrativo en el presente contexto.

La placa parisina fue usada indudablemente en origen como cubierta de un códice; Williams propone en concreto la Biblia de San Isidoro de 960²⁴⁵, opinión que estimo demasiado audaz, por cuanto ambas obras están separadas por más de un siglo. Yo creo que, dadas las vinculaciones con el Evangelio (Mt. 6, 16-39; Jn. 21, 5-17), cuyos símbolos rodean el Cordero Místico, es lícito pensar que formó parte de la cubierta de un evangeliario, del siglo XI²⁴⁶. En esta placa se acreditan algunos elementos similares al Beato de Silos, como los tallos terminados en atauriques, lo que pone de manifiesto las relaciones entre uno y otro taller. La doble mandorla aparece en el arte carolingio, y en León se evidencia en el Beato de Gerona (6 de julio de 975), realizado probablemente en el *scriptorium* de Tábara.

La obra más hermosa donada a san Isidoro por Urraca († 1101) es sin duda el cáliz de su nombre (18,5 × 12 cm) (fig. 56). Está formado por dos piezas de ónix que formaron una única copa romano-oriental anterior a la era cristiana y ya mutiladas en el siglo XI, fueron acopladas por los orifices de la reina. Uno de los cuencos de piedra sirvió de fondo y el otro de pie. El primero fue recubierto íntegramente de oro, y al exterior fue adornado con chapa de oro y filigrana con caracolillos del mismo metal. Labraron un grueso nudo de oro y sujetaron el borde de la peana con una guarnición de arquillos de estilo otoniano. Dicha guarnición fue enlazada de

²⁴³ Schlunk, Helmut, «Nuevas interpretaciones de sarcófagos paleocristianos españoles», *Actas de la 1.ª Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana bajo la dirección del Profesor Dr. D. Pedro de Palol, Vitoria, 29-31 octubre 1966*, Vitoria, Universidad de Valladolid, 1967, pp. 101-116, sobre todo pp. 103-112.

²⁴⁴ Cfr. Schlunk, «Nuevas interpretaciones...», cit. p. 108, nota 17.

²⁴⁵ Williams, «Christ in majesty with Saints Peter and Paul», *The art of medieval Spain* cit. pp. 246-247.

²⁴⁶ Gaborit-Chopin, Danielle, «Les arts précieux en dehors du Saint-Empire», *L'art roman au Louvre*, cit. pp. 57-59; Franco Mata, «Arte románico y gótico en la encuadernación hispánica», *Il Curso de La Encuadernación: Historia y Arte. Los estilos en la encuadernación española: del Románico y Gótico al «Art Nouveau»*, dir. Guadalupe Rubio de Urquía, Madrid, AFEDA, con el patrocinio de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez y la colaboración del Ministerio de Cultura, Madrid, nov. 2005-febrero 2006 (en prensa).

manera similar a la parte superior de la copa al nudo por medio de cuatro bridas de oro. En el círculo superior engarzaron cuatro grandes piedras, entre las que sobresalen dos perlas, una esmeralda y una amatista, así como un rostro humano de pasta vítrea a modo de camafeo. Cordoncillo, formado caracoliillos y hojas, sujeta las piedras. El nudo fue enriquecido con cuatro rombos esmaltados de color verde y otras quince piedras y perlas. Debajo del nudo y unido a él, un anillo de oro enmarcado por dos aros de cordoncillo del mismo metal formando en relieve las letras del nombre de la donante: IN NOMINE D[OMI]NI VRRACA FREDINA[N]DI. Se han buscado influencias en la cruz de Conrado II († 1039), en Alemania. Es tradición que perteneció al altar de San Isidoro²⁴⁷. Se han emitido hipótesis en cuanto a las circunstancias de la donación, bien en 1063, junto con la donación de sus padres, o más bien independientemente, siendo relacionada con los frescos del Panteón Real, en el que figura la representación de san Gil, patrono de los orfebres²⁴⁸. Formaba conjunto con la desaparecida patena, robada en 1112, cuando las guerras de Alfonso el Batallador y su esposa Urraca, sobrina de la donante. La sustituta es de plata dorada (diámetro 17,5 cm), con disco central de ónice enriquecida con 24 piedras, entre ellas dos cornalinas romanas con figuras de diosas, amatistas, esmeraldas y calcedonias.



Fig. 56. Cáliz de doña Urraca.
Tesoro de San Isidoro, León.

La actividad del taller eborario leonés se prolongó durante el siglo XII, como lo delata una serie de piezas de notable interés. El arte del momento es más mórbido y evolucionado, más complejo y plástico. Los personajes visten atuendos de finos y numerosos pliegues y los rostros han perdido la dureza del siglo anterior.

La crítica artística no está de acuerdo en cuanto a datación de un portapaz de marfil conservado en San Isidoro de León (fig. 57). Gómez Moreno, en base al tipo de letra, lo sitúa en el siglo XI²⁴⁹, mientras otros autores lo posponen al siglo XII²⁵⁰. J. Pérez Llamazares²⁵¹

²⁴⁷ Viñayo, Antonio, *La Colegiata de San Isidoro-León*, León, Everest, 1994, pp. 31-32; G[arcía] F[llores], A[ntonio], «Cáliz de doña Urraca», *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, catálogo, cit. p. 335, n.º 108.

²⁴⁸ Williams, John, «Chalice of Urraca», *The art of medieval Spain*, pp. 254-255, n.º 118.

²⁴⁹ Gómez Moreno, Manuel, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925, vol. I, pp. 194-195. Dicha opinión es compartida por J. Ferrandis, *Marfiles y azabaches españoles*, Barcelona, Labor, 1928, pp. 174-175. Estella (*La escultura del marfil en España*, cit. p. 12) no se pronuncia.

²⁵⁰ Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI-XIII Jahrhundert*, IV, cit. pp. 33-34, n.º 111. Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit. p. 67; Williams, «Christ in majesty with saints Peter and Paul», *The Early Medieval Spain...*, cit., p. 247, n.º 113.

²⁵¹ Pérez Llamazares, Julio, *El Tesoro de la R. Colegiata de San Isidoro, de León. Reliquias, Relicarios y Joyas artísticas*, León, 1925, p. 172.



Fig. 57. Portapaz de marfil, Museo de San Isidoro.

la continuidad de dicho taller en el siglo XII, repitiendo fórmulas anteriores. Tiene los ojos de azabache, como el Cristo de don Fernando. Levanta la diestra para bendecir y con la izquierda sostiene el Libro de la Vida. El cerco exterior moldurado del anverso sigue la estructura de la *vesica* y está enchapado en oro y filigrana, que repite viejas fórmulas²⁵⁷.

y D. Gaborit-Chopin lo sitúan en la segunda mitad²⁵², en cambio Williams lo adelanta a comienzos de dicha centuria²⁵³. Estimo convincentes los datos aportados por Pérez Llamazares, no tanto de orden artístico cuanto «histórico»²⁵⁴. Formó parte de un relicario, siendo posteriormente reaprovechado como portapaz, finalidad con la que es designado por Ambrosio de Morales (1572)²⁵⁵. Que su original función fue la de relicario lo revela la inscripción del reverso: (*de ligno / d[omi]ni et de uestim[en]to / eius sorte parti/to et de capillis / s[an]c[t]i petri / apostoli et / os s[an]c[t]i / ste[pha]ni pri/mi [mar]tir[is]*). Esta pieza contiene parte de un *lignum crucis*. De ser cierta la peregrinación de la reina Sancha [hermana del Emperador] a Jerusalén y Roma [según indica el P. Flórez], fue obsequiada en la Ciudad Eterna por el pontífice con una gran porción de la *Vera Cruz*. La dividió en cuatro partes, dos de las cuales se veneran en León y Sahagún. Uno de los fragmentos se identificaría con el contenido en el portapaz²⁵⁶. En el anverso del portapaz, cuya alma es de madera –13 × 18 cm–, se destaca, recortada en marfil, la figura de Cristo majestad, de una nobleza de pose y carácter intemporal similares a obras del taller eborario real. Los rasgos de estilo abonan

²⁵² Gaborit-Chopin, Danielle, *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo, Office du Livre, 1978, p. 202, n.º 176;

²⁵³ Williams, «Reliquary», *The art of Medieval Spain...*, cit. p. 247, n.º 113.

²⁵⁴ Pérez Llamazares, *El Tesoro de la R. Colegiata de san Isidoro, de León...*, cit. p. 172

²⁵⁵ *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II, a los reynos de Leon, y Galicia, y Principado de Asturias*, Madrid, 1765, edición facsimilar, Oviedo, 1977, p. 50.

²⁵⁶ Franco Mata, «El Tesoro de San Isidoro...», cit. p. 67.

²⁵⁷ Franco Mata, «El tesoro de San Isidoro...», cit. p. 67.

Dos tapices flamencos del Museo Nacional de Artes Decorativas con la historia del cónsul Decio Mus

María Josefa Almagro Gorbea

Resumen: Tal vez una de las historias con mayor aceptación dentro de la tapicería flamenca del siglo XVII sea la del cónsul romano Decio Mus, cuyos cartones fueron una creación especial del gran pintor Pedro Pablo Rubens y fueron tejidas en su mayoría en las factorías de Ian Raes y Franz Van den Hecke de la ciudad de Bruselas. Más de una veintena de colecciones diferentes sobre este tema se han inventariado hasta el presente por los estudiosos en la materia entre las diversas colecciones de Europa y América. Entre éstas sin embargo no habían sido recogidas dos nuevas piezas que consideramos pueden tener un cierto interés en el estudio de la tapicería flamenca del Barroco que deseamos dar a conocer y estudiar en el presente trabajo. Se trata de dos paños de series distintas pero que corresponden sin embargo a la misma historia sobre la vida del Cónsul Decio Mus, que se conservan en la actualidad en el Museo Nacional de Artes Decorativas, las cuales podemos situar cronológicamente entre los años 1630 y 1660.

Palabras clave: Tapiz, flamenco, Publio Decio Mus, Bruselas, Franz van den Hecke, Pedro Pablo Rubens, estilo barroco, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid.

Abstract: One of the most accepted histories in the Flemish tapestry industry of the seventh century was perhaps the life of the Roman hero, the consul Publius Decius Mus. The cartoon designs for those tapestries were a creative special contribution of the great painter Peter Paul Rubens and most of them were woven in Brussels by Ian Raes and Franz Van den Hecke's manufactories. The specialists in this matter had actually inventoried more than twenty different series about this history, distributed among museums and particular collections all over the world, but they never included the two new pieces we would like to present you and study here. Both tapestries represent the same history but show us different important moments of the hero's life, although they belong to different series. They are preserved now in the National Museum of Decorative Arts in Madrid and can be dated between 1630 and 1660.

Keywords: Tapestry, Flemish, Publius Decius Mus, Brussels, Franz van den Hecke, Peter Paul Rubens, Baroque style, National Museum of Decorative Arts, Madrid.

Queremos dar a conocer en el presente artículo dos tapices flamencos que consideramos inéditos, o por lo menos hasta ahora casi desconocidos en la literatura científica sobre esta materia. Se trata de dos paños de series diferentes pero que corresponden sin embargo a la misma historia sobre la vida del Cónsul Decio Mus, que se conservan en la actualidad en el Museo Nacional de Artes Decorativas. Uno de ellos llegó a las colecciones del Museo hace ya bastantes años, a través del Ministerio de Hacienda y del Servicio de Recuperación Artística del Banco de España, no conservándose documentación alguna sobre su procedencia ni año de ingreso en el Museo. Del otro, ciertamente mejor conservado que el anterior, sabemos algún dato más, aunque tampoco su documentación es muy extensa. Consta en los expedientes del Museo que fue adquirido mucho más recientemente que el primero, ya en el año 1997. En efecto, dicha pieza había sido depositada en el Centro el día 13 de enero de ese año para una oferta de compra hecha al Museo por don Ignacio Alday y posteriormente fue adquirida por el Ministerio de Cultura y adjudicada al Centro por una Orden Ministerial de 16 de diciembre de 1997. La procedencia primera de la pieza se desconoce.

Los dos tapices citados antes que vamos ahora a detallar y describir se titulan:

- paño n.º 1. Decio Mus cuenta su sueño.
- paño n.º 2. Valerio bendice a Decio Mus.

Aunque ambas piezas son muy interesantes y dignas de ser expuestas, la primera de ellas, el paño número 1 no está expuesto al público en la actualidad, guardándose en los almacenes del Museo. Sabemos, sin embargo, por fotos antiguas conservadas en el Centro, que con anterioridad estuvo expuesto en las salas del Centro en la planta primera del mismo, en un espacio entre dos ventanales, por lo que hubo que doblarle las cenefas para que cupiera en el espacio donde estaba situado, circunstancia que deterioró enormemente el paño, cuyo estado de conservación no es muy bueno. Como veremos después, presenta además varias restauraciones antiguas, alguna poco acertada, pero ciertamente es un paño muy original de la Historia de Decio que creemos debe ser conocido en la literatura científica. En cuanto al segundo paño, está mucho mejor conservado y el público puede contemplarlo en la sala 11 de la planta primera del Museo.

Delmarcel, en su estudio general sobre los tapices flamencos¹, no cita para nada ninguna de estas dos piezas del Museo Nacional de Artes Decorativas cuando enumera todos los tapices realizados sobre este tema que se conservan en nuestro país junto a los tapiceros flamencos más importantes, ni tampoco los citan ninguno de los estudiosos extranjeros más importantes que trataremos después.

En España, no aparecen en los estudios minuciosos de P. Junquera o C. Herrero Carretero², ni tampoco en el de Sánchez Beltran³.

Vamos a describirlos ahora en primer lugar antes de proceder al estudio y comentarios de los mismos.

¹ Delmarcel, 1999.

² Junquera, 1986 p. 89 y Herrera Carretero, 2008 p. 105.

³ Sanchez Beltran, 1983 p. 64.

Los paños del Museo Nacional de Artes Decorativas

Paño n.º 1. Decio cuenta su sueño

N.º inv.: CE01587.

Materia: seda y lana tintadas.

Técnica: bajo lizo.

Modelo y cartón: Según diseños de Pedro Pablo Rubens.

Dimensiones: 350 cm longitud máxima por 346 cm altura máxima.

Autor: desconocido, aunque posiblemente tejido en el Taller de los Van den Hecke.

Marcas: No conserva ninguna.

Lugar de producción: Bruselas.

Cronología: Probablemente entre 1630-1665.

Procedencia: Desconocida. Servicio de Recuperación Artística del Banco de España. La pieza llegó al Museo a través del Ministerio de Hacienda y el Juzgado Gubernativo de la Plaza de Madrid, siendo en sus orígenes un Depósito del Banco de España.

Conservación: Precisa restauración pues está sucio y presenta alguna rotura.

Tapiz o paño que corresponde al fragmento de un pasaje de la historia del cónsul Quinto Decio Mus, general romano del siglo IV a. C., muerto heroicamente en la batalla junto al Vesuvio en el año 343 a. C. Las representaciones de la vida de este héroe en los tapices flamencos se basan en los escritos del historiador romano Tito Livio que elaboró una Historia de Roma («Ad Urbe condita» o «Las Décadas») en época del emperador Augusto, cuando el Imperio romano estaba ya fundamentado y dominaba todas las tierras bañadas por el Mediterráneo. El paño representa el pasaje en que el protagonista cuenta un sueño a sus compañeros. (Tito Livio, Libro VIII, Cap. 6,9,10) y coincidiría con el n.º 2 de la serie, en el cual Decio aparece relatando a varios compañeros de su ejército como en un oráculo o en un sueño premonitorio vio un gigante que le dio a conocer que ganaría la batalla el bando en el que el jefe muriera en la lucha e intenta convencerles de que deben combatir duramente con él para salvar a la patria.

En el centro del paño vemos representadas tres figuras: una de ellas, la del extremo derecho del espectador corresponde a la de nuestro célebre personaje, el cónsul Publio Decio Mus.

Con la cabeza descubierta, barbada y con largos cabellos, aparece vestido con el uniforme de los soldados romanos de alta graduación, túnica corta y sobre ésta, loriga de malla con largos lambrequines; encima, la toga o manto consular de color púrpura. Calza sandalias de cuero hasta media pierna rematadas en cabeza de león. Está subido sobre un *podium* o pedestal bajo, con sus armas, el casco de gran cimera adornada con penacho de plumas y parte del escudo a sus pies, apoyadas contra dicho *podium* y aparece con el brazo derecho extendido en actitud de hablar o arengar a los otros dos personajes que están junto a él en la escena, mientras con el izquierdo sujeta una vara o bastón de mando. La espada, parcialmente tapada por el manto, cuelga por una cincha de su cintura. Uno de los otros dos personajes, el del centro de la escena, revestido de una piel de león, calzado con sandalias de cuero hasta media pierna se nos muestra de espaldas al espectador, soportando una insignia de la legión con ambas manos, mientras un tercer soldado colocado de perfil, situado en el otro extremo del paño, vestido igualmente con túnica corta, loriga, manto, casco sobre la



Fig. 1. Paño n.º 1. Decio cuenta su sueño a los compañeros.

cabeza y sandalias de cuero, está sujetando también un estandarte o insignia entre ambas manos y aparece en actitud de escuchar atentamente al personaje del «podium». Al fondo del paisaje a la derecha, vemos las tiendas de campaña del ejército romano.

La escena central que acabamos de describir está bordeada arriba y abajo, por ricas cenefas de tipo arquitectónico de las que penden frutos, medallones y «putti» dispuestos de la siguiente manera: en la parte superior del tapiz aparecen sendas guirnalda colgantes de hojas y frutos (manzanas, peras, uvas y posiblemente granadas) que aparecen sujetas visualmente por un lazo a una cornisa rectangular en el extremo derecho de ésta, mientras por el izquierdo penden de un medallón central sin cartela ni representación alguna. El mismo tipo



a



b

Fig. 2. Cenefas superior e inferior del tapiz, n.º inv.: 1587

de guirnalda se repite en la zona inferior del tapiz pero aquí la cartela o medallón central es más grande y aparatoso, rodeado de rebuscadas volutas jónicas de tipo arquitectónico, mientras que las guirnaldas de frutos son mucho más cortas. Las cenefas laterales exactamente iguales, nos muestran dos pilastras rectangulares apoyadas en sendas basas molduradas, adornadas con dos alas doradas de águila desplegadas en el centro, insignias de la legión romana, que están sujetando un haz de flechas. De las mismas penden también de la parte alta del tapiz, en primer lugar racimos de hojas y frutos, muy similares a los que vimos anteriormente (peras, manzanas, uvas, granadas) y después vemos sendos «putti», situados uno a cada lado del paño, que se encaraman para alcanzar los frutos subiendo por una especie de cornucopias muy elaboradas, adornadas con relieves en forma de escamas, gallones y hojas de acanto, de las cuales salen los frutos citados y que, a su vez, descansan sobre una concha o venera de gran tamaño con una cadenita de hojas doradas atravesándola de extremo a extremo, situadas una a cada lado del tapiz. Debajo de ambas conchas y apoyándose sobre las dos basas, vemos sendos jarrones bellamente ornamentados con relieves, en cuyo interior se han colocado altos ramos de flores y hojas de diversos colores.

Desgraciadamente, este paño aparece sin marca alguna de la ciudad ni el nombre o monograma del tejedor. Sin embargo existe algún paralelo con bastantes similitudes en lo que se refiere a las guirnaldas de frutos, las cartelas, las veneras o los mismos «putti» en otra serie de paños del tejedor bruselés Franz Van den Hecke, como por ejemplo podemos observar en las guirnaldas que aparecen en los paños de la serie 49 del Patrimonio Nacional que relatan la historia de Sansón, obra de la fábrica de este mismo tejedor que podemos fechar hacia los años 1630-1665 (fig. 5)⁴.

⁴ Junquera-Carretero, 1986, pp. 76-79.



a



b

Fig. 3. a. Detalle de las guirnaldas de frutos de la cenefa superior del tapiz n.º inv.: 1587; b. Cenefa inferior del tapiz n.º inv. 19384 con el monograma F.V.H.

Por otro lado, sabemos que Franz van den Hecke hizo también el tapiz n.º 19384 de nuestro Museo que describiremos a continuación de éste, con otro pasaje que corresponde a la vida de este mismo personaje Decio, concretamente el paño de Decio visitando al sacerdote Valerio, en el cual se conserva todavía en la parte inferior del orillo del mismo, el monograma con las letras «F.V.H.» de Franz van den Hecke o François Van den Hecke. Pensamos que ambos paños puedan, pues, corresponder al taller del mismo maestro tejedor. Sin embargo el otro paño n.º 19384 firmado por Franz Van de Hecke es mucho mayor y espectacular que el que ahora estudiamos y su cenefa tampoco se parece mucho a ésta aunque sí podemos observar que la técnica y coloración de los frutos es en ambos paños muy similar (fig. 3 B y fig. 4).

La presente escena es muy conocida entre los estudiosos de tapices flamencos por haber sido repetida muchas veces en las diversas series de dichos tapices repartidas por diversos museos y colecciones, que relatan la historia de este célebre cónsul romano y de las cuales hacemos una relación en este estudio. Los cartones, obra de Rubens, parece ser que los obtiene, en primer lugar, la dinastía de los Raes; después, también la familia Geubels, con la que colaboran muchas veces los anteriores y también otros tejedores bruseleses como, sobre todo, y principalmente, la familia de los Van den Hecke. Así pues, por ejemplo, la misma representación podemos contemplarla en nuestro propio país, en otro paño del Patrimonio Nacional que vamos a citar a continuación.

En efecto, existen en el Patrimonio Nacional dos series distintas de esta misma historia con varios paños cada una, la primera de ellas firmada por Iacob Geubels II en colaboración con Ian Raes, y otra serie menos completa, firmada por la viuda de Iacob Geubels, Katharina

Van den Eynde. Concretamente el paño II de la serie 52 tejida con hilos de oro y plata, obra de los citados Ian Raes y Jacob Geubels, recoge exactamente la misma escena que contemplamos en este tapiz del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Sin embargo, la escena del paño del Patrimonio Nacional es mucho más completa que la nuestra, pues en ella aparecen algunos personajes más que no encontramos aquí y los detalles decorativos como plantas, árboles, paisajes, insignias, vestimentas, etc., ... pero sobre todo la coloración y el movimiento son mucho mejores, más numerosos y están realizados con mayor minuciosidad que en este tapiz (fig. 4, b-c).

Si contemplamos detenidamente dicho paño del Patrimonio Nacional, veremos cómo la pieza del Museo Nacional de Artes Decorativas corresponde tan solo a un pequeño detalle de aquel paño mayor del que se han copiado únicamente tres de los siete personajes principales que aparecen en él: el protagonista de la historia, el cónsul Decio sobre un *podium*, en el extremo derecho del espectador hablando a dos de sus compañeros, los cuales están soportando las insignias de la legión, uno de ellos representado de espaldas, revestido con la piel de un león en el centro de la escena y el otro de perfil en el lado opuesto. Todos ellos están colocados y dibujados casi exactamente igual a como aparecen en el citado paño mayor del Patrimonio Nacional. Estos detalles hacen pensar que tal vez para realizar este tapiz no muy grande, se hubieran utilizado del cartón principal realizado por Rubens, solamente tres de sus figuras y algunos de los elementos secundarios, aligerándole de personajes, paisaje o grandes detalles decorativos y por lo tanto de trabajo, para abaratar su coste. Así mismo, los rasgos faciales de los personajes, sus vestidos y elementos decorativos aunque se parecen mucho entre sí, están realizados más toscamente y con menor minuciosidad en el paño que aquí contemplamos, aunque, también es verdad, que debemos advertir cómo debido a su deficiente estado de conservación, las figuras y los colores están muy oscurecidos, seguramente debido a la suciedad que tiene.

Las cenefas de nuestro tapiz que son, a pesar de su mal estado de conservación, muy bellas, decorativas y bastante originales, tampoco se parecen en nada a las del paño citado antes del Patrimonio Nacional, recogido en la figura 4 (b-c), ni a ninguna de la serie 52 a la que aquél pertenece, ni tampoco a las cenefas de los paños de la serie 53 que se conservan igualmente en el Patrimonio Nacional, pues aquéllos ofrecen un mayor número de elementos alegóricos, arquitectónicos y menor cantidad de frutos. En este paño, podemos observar en la lámina adjunta n.º 2 (a-b), cómo aparecen sendas cenefas en la parte de arriba y abajo del tapiz, donde, encuadrando unas cartelas centrales, se han representado grandes guirnaldas de frutos, las cuales, aunque no son iguales a las del tapiz n.º 19384 que después estudiaremos, sí son muy parecidas en cuanto a la ejecución y la representación del tipo y coloración de los frutos, la disposición de las guirnaldas o incluso el tipo de cartelas lisas que ostentan.

De todas maneras debemos hacer observar aquí que debido al estado deficiente del tapiz del Museo Nacional de Artes Decorativas n.º 1587, gran parte de la auténtica cenefa de la parte de arriba del mismo ha desaparecido en la actualidad, siendo falsa casi toda la zona superior de la misma, que ha sido pintada con motivos imitando al resto de la guirnalda auténtica (fig. 2, b).

Algo similar podemos decir de las dos cenefas laterales de dicho tapiz 1587, en las que de nuevo aparecen otras series de guirnaldas de frutos en la parte alta de las mismas, al-



a



b



c

Fig. 4. Decio cuenta su sueño a los soldados para salvar la patria.

a. Tapiz del Museo Nacional de Artes Decorativas; b. Fragmento similar al anterior de un tapiz del Patrimonio Nacional; c. Tapiz completo de la Serie 52 del Patrimonio Nacional.

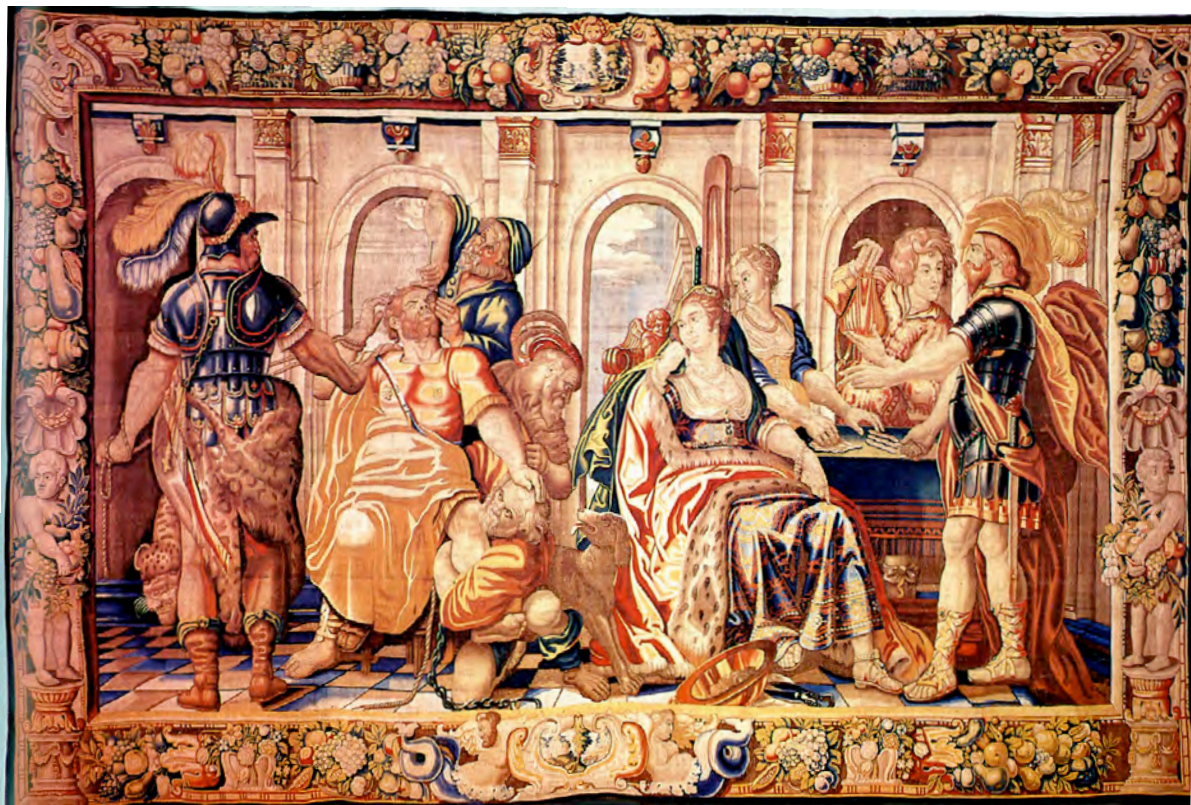


Fig. 5. Paño de la Serie 49 del Patrimonio Nacional representando la historia de Sansón.

ternando ahora con pequeños angelotes o «putti» que están cabalgando sobre cornucopias, apoyadas a su vez sobre unas veneras situadas en el centro de la cenefa y bellos jarrones ricamente ornamentados de los que emergen ramos de flores multicolores en la parte inferior. Vemos de nuevo como toda la zona superior de la cenefa lateral derecha, izquierda del espectador, sobre todo en el fragmento que corresponde al angelote de dicho lado, ha sido igualmente restaurada en época bastante reciente, habiendo sido recortada fuera de la zona central del tapiz, acortada posteriormente para adaptarla seguramente a las nuevas dimensiones del mismo y recosida otra vez, por varias zonas. A pesar de todas estas restauraciones, podemos observar como muchos de los detalles de las mismas nos recuerdan igualmente a otras cenefas que aparecen en algunos tapices conservados en el Patrimonio Nacional. Concretamente, nos recuerdan mucho a algunos detalles de la ya citada historia de Sansón de la serie 49 del Patrimonio Nacional, tapices atribuidos al mismo tejedor Franz Van den Hecke. En efecto, si comparamos por ejemplo, los frutos, los angelotes o sobre todo las veneras de los laterales de nuestro tapiz, con las cenefas laterales del tapiz n.º 4 de la citada serie de Sansón (figs. 5-6 b), veremos cómo los rasgos generales de las cenefas de ambos tapices ofrecen detalles y características muy similares, como son, por ejemplo, la forma de algunos frutos, la pequeña cadenita dorada de hojas que cruza las veneras de lado a lado, o las cabecitas y tratamiento algo tosco de los músculos de los angelotes (fig. 6, a-b). Igualmente los jarrones con flores de la parte inferior recuerdan ejemplares de la tapicería flamenca en torno al año 1660⁵. Todo ello nos inclinaría pues a atribuir tal vez también este tapiz n.º 1587 con la historia del

⁵ Junquera-Carretero, 1986, pp. 185-95).



Fig. 6. a. Cenefa lateral correspondiente al paño 1587; b. Cenefa lateral de la historia de Sansón del Patrimonio Nacional.

cónsul Decio Mus en el cual no aparece sin embargo el monograma del maestro tejedor, al mismo taller de la historia de Sansón del Patrimonio Nacional que ostenta el monograma de Franz Van den Hecke. Esta pieza por tanto pudo, bien realizarse en los talleres dependientes de la familia Van den Hecke que sabemos fue la segunda en importancia en la realización de las series representando la historia del cónsul Decio, aunque no podamos atribuir en concreto su autoría al citado Franz I o François Van den Hecke, ni a ningún tejedor en especial, o bien pudo ser realizada en otro taller pero utilizando los mismos cartones de Rubens en poder de la familia Van den Hecke que fueron vendidos en pública subasta a la muerte de Franz I Van den Hecke.

Paño n.º 2. Marco Valerio bendice a Decio

N.º inv.: CE19384.

Materia: seda y lana tintadas.

Técnica: bajo lizo.

Diseño y cartón del pintor Pedro Pablo Rubens.

Dimensiones: 418 cm altura máxima por 416 cm ancho máximo.

Autor: Franz van den Hecke (1620-1665).

Marcas: orillo inferior derecha: F.V.H.

Orillo inferior izquierda: B escudete B.

Lugar de producción: Bruselas.

Cronología: Probablemente entre 1630-1660.

Procedencia: Desconocida. Fue comprado a don Ignacio Alday Careaga en el año 1997 por el Estado español para el Museo Nacional de Artes Decorativas, según O. M. del 16/12/1997

Conservación: Buena aunque precisa alguna limpieza.

Paño que corresponde, como el anterior, a un pasaje de la misma historia del cónsul romano Publio Decio Mus. Correspondería éste cronológicamente con el paño cuarto de esta serie de tapices sobre la historia de Decio Mus al que se viene titulado comunmente: «Valerio bendice a Decio» o «Decio ofrece su vida para salvar a la patria». Se basa como el anterior en los escritos del historiador Tito Livio. Según nos relata este erudito romano, una vez comenzada la batalla entre romanos y latinos, como quiera que el ejército romano no obtenía ventaja alguna y el ala izquierda estaba fallando, Decio Mus acude al Pontífice Máximo Marco Valerio, para salvar al ejército romano. Por indicaciones de Valerio, Decio invoca al Panteón de Roma, a los dioses del inframundo y a la Madre Tierra, ofreciendo su vida a cambio de obtener su ayuda para salvar al ejército y a su Patria.

El paño que contemplamos ahora nos relata concretamente este suceso con la visita crucial de Decio al Pontífice, Máximo Valerio. En el centro del mismo podemos ver la figura majestuosa del cónsul Decio Mus siguiendo el ritual ordenado por el Sumo Sacerdote para consagrar su vida a cambio de la victoria de Roma. Aparece apoyando ambos pies firmemente sobre una lanza, con la parte superior de su cuerpo y la cabeza totalmente envueltos en un paño, su toga *praetexta* de color púrpura, que llevaban honoríficamente los cónsules romanos; con la mano derecha sujeta su barbilla, según era la costumbre para este tipo de rituales, e invoca a los dioses infernales, mientras el Sumo Sacerdote toca su cabeza con su mano derecha. El cónsul va calzado con sandalias de cuero hasta la pantorrilla, rematadas por arriba con cabezas de león, y viste túnica corta y coraza de la cual asoman los lambrequines por debajo de la toga *praetexta*. Junto al Pontífice Máximo, situado en el extremo izquierdo del paño o derecho del espectador, vestido con túnica blanca y envuelto con un manto de ricos brocados en tonos dorados y azules, aparece una segunda figura masculina barbada, cubierta totalmente con un manto azul, seguramente otro sacerdote. A su lado, un adolescente, casi un niño, sujeta con ambas manos una tea o antorcha encendida, para iluminar la escena. Tras ellos se ha representado un gran árbol bajo el cual tienen lugar los hechos relatados. En el otro lado del paño vemos en primer término, en gran tamaño, las armas del cónsul, el casco con rica cimera emplumada, su espada y su escudo apoyados en tierra y detrás de éstas, la parte delantera de un caballo blanco, con toda seguridad el suyo, sujeto por un joven imberbe, su palafrenero que aparece junto a otro hombre barbado, de mayor edad y un tercer personaje igualmente barbado del que apenas podemos apreciar la cabeza



Fig. 7. Tapiz n.º inv.: 19384. Valerio bendice a Decio Mus. Detalles.

cubierta por un casco con cimera de plumas, portando ambos en las manos las insignias de los lictores: las «fascas» o haces de varillas con una «segur» en el centro, que suelen ostentar estos oficiales públicos los cuales, durante el periodo republicano de la Roma clásica, se encargaban de escoltar a los magistrados curules, marchando delante de ellos, e incluso garantizaban el orden público y custodiaban a los prisioneros, desempeñando a veces funciones que hoy podríamos identificar como de «policía local». Los lictores debían ser ciudadanos romanos de pleno derecho, aunque el sueldo y la condición social del cargo debieron ser más bien escasos. De origen etrusco, eran los portadores simbólicos del *imperium*, es decir, de los derechos y prerrogativas inherentes a una autoridad concreta, constituyendo uno de los elementos más característicos del simbolismo constitucional romano. El derecho a ser



Fig. 8. Tapiz n.º inv.: 19384.

escortado pasó de los reyes a los magistrados con *imperium*. Quinto Decio, como cónsul de Roma, tenía derecho a disponer de sus propios lictores para enviar sus órdenes o dar a conocer sus decisiones y, por ello aparecen en muchos de los paños de su historia como agentes de la autoridad del cónsul.

Según Paulina Junquera, para representar el caballo blanco de esta escena que aparece también en alguna otra de la misma historia, como por ejemplo en la número 3 que muestra a Decio junto a los lictores, de otro paño conservado en el Museo Arqueológico Nacional, tejido igualmente en la manufactura de Franz Van den Hecke⁶, Rubens podría haberse inspirado en un caballo del fresco pintado por Miguel Ángel en la capilla Paulina del Vaticano, fresco que relata la Conversión de San Pablo, el cual a su vez enlazaría con otra representación de los «dioscuros», existente en Montecavallo⁷.

A ambos lados del tapiz, la escena está encuadrada por dos enormes columnas salomónicas estriadas a tramos alternos, coronadas por sendos capiteles corintios, con relieves en espiral, representando motivos geométricos y figurativos en relieve muy destacado, de hojas de acantos y «putti» que van trepando por la citada hojarasca.

Arriba y abajo del cuadro o escena central, el tapiz ha sido encuadrado por sendas cenefas distintas una de otra. En la parte central de ambas aparece una cartela, con un paisaje en el centro de la superior y lisa en la inferior, de las que penden hileras o guirnaldas de frutos, entre los que sobresalen peras, manzanas, uvas o granadas rodeadas de hojas de diversos colores. Las guirnaldas de la parte superior, situadas a ambos lados de la cartela central, son colgantes y onduladas, mientras la guirnalda inferior es recta.

⁶ Sánchez Beltrán, 1984 p. 64.

⁷ Junquera, 1972, p. 36.



a



b



c



d

Fig. 9. Detalles del tapiz representado la visita de Decio a Valerio y marcas de los monogramas de la ciudad y del tejedor. b, c: marcas con los monogramas de la ciudad y el tejedor; a, d: detalles del tapiz mostrándonos a Decio realizando el ritual y a sus lictores y su palafrenero como testigos presenciales del mismo.

Marcas

En el burlete o reborde inferior de tapiz de color azul oscuro con una línea blanca en el centro del mismo, podemos ver en el centro derecha, o izquierda del espectador, las siguientes marcas con los monogramas de la ciudad y el estado:

B  **B** = Bruselas, escudete, Brabante

y un poco más al lado izquierdo, el monograma con el nombre del tejedor:

F·V·H· = Franz o (François) Van den Hecke

Por el monograma citado sabemos, con toda seguridad que el presente tapiz, es obra del afamado tejedor bruselés Franz I Van den Hecke, conocido también como François Van den Hecke, el cual trabajó mucho y fue muy solicitado en los talleres flamencos durante el segundo y tercer tercio del siglo XVII. Ya dijimos antes que el cartón del mismo, como todos los de la serie del cónsul Decio Mus, fue obtenido de los diseños de Rubens pero también sabemos que dichos cartones los utilizaron otros maestros liceros bruselenses de aquella época. En efecto, durante la primera mitad del siglo XVII tanto los pintores como los tapiceros flamencos se dejaron influir grandemente por las nuevas formas que el genial Rubens había aportado a la pintura flamenca en particular y a la pintura europea en general y concretamente en la tapicería se han documentado numerosas series basadas en sus diseños pues fueron de gran aceptación por lo novedosas.

Paralelos casi exactos del tapiz que aquí estamos estudiando podemos encontrarlos, como en el caso del paño anteriormente descrito en primer lugar, entre las series conservadas en nuestro Patrimonio Nacional. En efecto el paño n.º 5 de la serie 53 de las colecciones reales que podemos contemplar en la figura 9 coincide casi exactamente con éste del Museo Nacional de Artes Decorativas. Dicho tapiz, que se encuentra actualmente en el Palacio Real, conserva en la parte inferior del orillo lateral izquierdo, derecho del espectador, el monograma de Catharina Van den Eyde, la viuda de Jacob Geubels I y debió tejerse en torno al año 1625. La diferencia entre dicho tapiz y el de este Museo está principalmente en la composición de las cenefas laterales del mismo. El tapiz del Patrimonio Nacional nos muestra unas cenefas más serenas y estáticas, todavía herederas en cierto modo de las cenefas de tradición renacentista, que muestran algunos motivos geométricos pero principalmente simbólicos, a base de mascarones masculinos y femeninos entre volutas en las esquinas y figuras de sirenas y tritones enfrentados por la espalda soportando una corona de laurel en la cenefa superior y un cabeza de león dentro de una venera en la inferior. Los racimos de frutos en estas cenefas son pequeños y muy diseminados entre el resto de la decoración. Por el contrario, las cenefas del tapiz del Museo Nacional de Artes Decorativas consisten como ya hemos visto, en dos monumentales columnas salómonicas rematadas en capiteles corintios en los laterales y dos guirnaldas con abundantes grupos de frutos de gran colorido en las cenefas superior e inferior que van dispuestas a ambos lados de sendas cartelas. Igualmente hay una diferencia notable en todos los detalles decorativos de la escena central en uno y otro paño, pues en el tapiz del Patrimonio Nacional éstos son mucho más elaborados, minuciosos y de colorido más rico. Igualmente las facciones de los personajes están más definidas y son más perfectas en el tapiz del Patrimonio Nacional. Hay en el Patrimonio Nacional un segundo paño con este tema en la serie 52, más costosa pues está elaborada con hilos

entorchados de oro y plata, pero en este paño solamente se ha representado parte de la figura central del cónsul y, en el extremo lateral derecho, las figuras de los dos sacerdotes y el niño con la antorcha bajo el gran árbol. Las cenefas de este paño son casi idénticas a las del paño anterior de la serie 53.

En toda esta serie del cónsul Decio Mus y también, aunque no tan acusadamente, en el tapiz que ahora contemplamos, por obra del genio de Rubens, vemos un estilo bastante diferente al que nos muestra la tapicería flamenca de la época anterior, con las características evidentes de lo que será la etapa del Barroco. Nos ofrece grandiosos escenarios con personajes muy movidos y sorprendentes juegos de luz y color, por lo general mucho más vivos y atrayentes de los utilizados hasta el momento, así como escorzos muy acusados en las figuras humanas que se muestran ahora semidesnudas en muchas ocasiones aunque no en los tapices motivo de este estudio, para hacer más efectistas sus posturas y realzar los cuerpos humanos con todo su vigor y belleza. Las grandes columnatas salomónicas que aparecen encuadrando las escenas tanto en esta serie como en otras varias realizadas por Rubens o también por otros pintores de la época, como es el caso de su seguidor Antoine Sallaert, podemos admirarlas por ejemplo en los paños de las series del Triunfo de la Eucaristía y la Vida de Aquiles en el caso de los diseños de Rubens o en la Historia de la Vida del Hombre en los diseños de Sallaert, entre otras. Fueron muy típicas de la tapicería flamenca durante toda la etapa barroca, siendo utilizadas infinidad de veces tanto en los talleres de Bruselas, sobre todo en los telares de la familias tapiceras de los Raes y de los Van den Hecke, pero también en varios talleres de las ciudades de Enghien, de Amberes o de Audenarde, durante casi todo el siglo xvii⁸.

La historia de Publio Decio Mus

El cónsul **Publius Decius Mus**, fue un heroico militar romano del siglo iv a. C. que sirvió en la Primera Guerra Samnita bajo las órdenes del general Marco Valerio Cuervo, obteniendo una gran victoria en el año 343 a. C. contra los latinos, enemigos de Roma. Publio Decio Mus alcanzó el consulado en el año 340 a. C, junto con su coetáneo Tito Manlio Torcuato, con el que participó en la Segunda Guerra Latina.

La fama de este personaje de la antigua Roma le viene dada por su heroísmo al salvar a Roma y a todo el ejército romano de una terrible e inexorable derrota gracias a su sacrificio. En efecto, conocemos el relato a través de los escritos de Tito Livio (Tito Livio, *Historia de Roma* cap. 6,9) historiador latino, oriundo de Padua pero instalado en Roma en el siglo i a. C. que nos ha transmitido para la posteridad la historia de aquella ciudad desde su fundación hasta la muerte de Druso en el año 9 a. C. («Ad Urbe Condita Libri» o «Las Décadas»). Cuenta este historiador al relatar las guerras entre Roma y los Latinos, cómo durante el consulado de Publio Decio Mus y Tito Manlio Torcuato, que dirigían la guerra de Roma contra la coalición latina, un sueño premonitorio habría anunciado, en vísperas de la batalla decisiva de Vesperis en el año 343 a. C., que uno de los dos ejércitos enfrentados y el general del ejército enemigo irían a la muerte, obteniendo la victoria el ejército cuyo general muriese en el combate. Parece

⁸ Delmarcel, 1999, pp. 217-221, 278, 295-8.

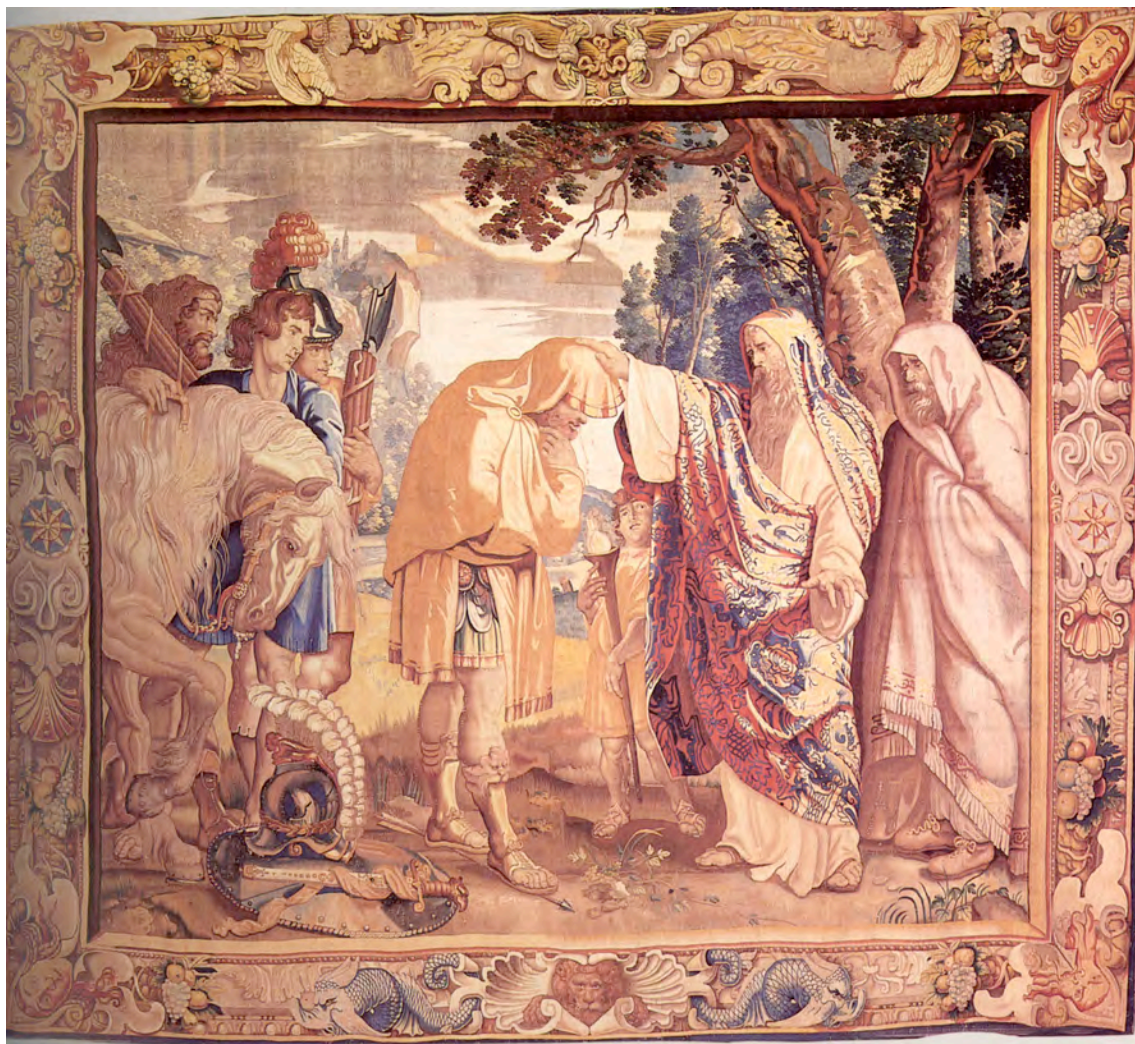


Fig. 9. Paño V de la Serie 53 del Patrimonio Nacional con la misma escena del tapiz n.º inv.: 19384 del Museo Nacional de Artes Decorativas.

ser que ambos cónsules tanto Decio Mus como Manlio Torcuato tuvieron el mismo sueño en el que un gigante les predecía que obtendría la victoria el ejército cuyo general muriera en la batalla, pero Mus al sentirse aludido, decidió consagrar su persona y el ejército rival a los dioses Manes y a la Madre Tierra, para alcanzar de este modo la victoria prometida en la batalla junto al Vesubio. Así, después de consultar a los oráculos que inevitablemente arrojaron idéntica sentencia, envió a sus lectores para comunicar su decisión a Manlio Torcuato y se puso en manos del Sumo Sacerdote Valerio quien le bendijo, haciendo frente a él los rituales necesarios para consagrar su vida a los dioses infernales. Los hechos finales de esta historia los conocemos también por Tito Livio. Una vez comenzada la batalla, el ala izquierda romana vaciló y Mus dirigió entonces al Pontífice Máximo Marco Valerio, preguntándole cómo podría salvar al ejército. Siguiendo sus instrucciones, tomó una lanza sobre la cual se colocó, envolvió la cabeza con la toga *praetexta*, puso su mano en la barbilla como era la costumbre y después de invocar al panteón de Roma, a los dioses del inframundo y a la Madre Tierra, se precipitó sobre el enemigo, con un vigor sobrenatural. Los latinos, sobrecogidos, evitaron el combate cuerpo a cuerpo, logrando abatirle con lanzas y flechas. Incluso una vez caído, procuraron no acercarse a su cuerpo, por el temor que les inspiraba. Mientras tanto el ala derecha romana,

mandada por Manlio, contenía a la reserva latina, y el ala izquierda, ya recuperada, junto con los samnitas *foederati* destrozaron a las huestes enemigas, de manera que tan sólo una cuarta parte de los latinos pudo escapar. Con su sacrificio, Mus consiguió la victoria para Roma, salvándola del desastre y cumpliéndose también así el oráculo.

Las series de tapices sobre Decio Mus

El relato anteriormente descrito, convertido ya en una leyenda, constituiría la base para los diseños de los tapices flamencos realizados a comienzos del siglo xvii que relataban la historia del cónsul Decio Mus. Como ya dijimos, sabemos que dichos diseños se deben a la mano del genial pintor Pedro Pablo Rubens a quien siempre fascinó la historia de la antigua Roma y sus relatos de elevado sentido ético, todo lo cual debió de influir en su decisión para realizar dichos modelos que representaban la historia de un heroico guerrero romano que había ofrecido su vida a cambio de la victoria de sus legiones.

La historia de la creación de dicha serie por Rubens puede colegirse a través de varios datos entresacados de su vida y de algunas cartas personales de este gran artista flamenco⁹. Parece ser que la creación de dichos diseños tuvo lugar en el año 1616, cuando unos comerciantes genoveses, Franco Cattaneo, vecino por entonces de la ciudad de Amberes y su compatriota Nicolo Pallavicini, concertaron con otros dos conocidos y afamados fabricantes flamencos de tapices, Ian Raes de Bruselas que trabajaba también en la ciudad de Amberes y Franz Sweerts el Joven, tapicero de esta misma ciudad, la realización de dos series de tapices con la historia de Decio Mus para la venta de éstos a un rico noble italiano. En el susodicho contrato se especificaba igualmente que el pintor Rubens debía de realizar los modelos para los cartones de dichos tapices y que el trabajo debía de estar acabado en el término de un año. Igualmente se especificaban las medidas y el número de paños para cada serie, siete y dos sobrepuestas para una de ellas y siete con una sobrepuesta la otra. El precio que concertaron para el citado encargo sería de 22 florines el ana, pero Rubens debía inspeccionar el trabajo y al final del mismo se decidiría si la cantidad debía aumentarse a 23 florines. El mismo Rubens cita esta circunstancia en su correspondencia personal a Sir Dudley Carleton, en la que incluso se declara orgulloso de su trabajo al decir que los diseños eran «molto superbi», es decir «soberbios en grado sumo» y nos señala además que la serie era para algunos nobles genoveses¹⁰. La historia representada en dicha obra era en verdad muy inusual entre los temas habituales solicitados a los tapiceros flamencos de la época y parece corroborar las circunstancias relatadas arriba. Los modelos de los cartones de la serie fueron primero pintados al óleo por Rubens sobre sus correspondientes lienzos, de los cuales se conservan todavía los seis principales de mayor tamaño, más otros tres menores, en la Colección del Príncipe de Liechtenstein en Viena pero además existe alguno de los diseños menores de los mismos, como por ejemplo el de la batalla del Vesuvio y la muerte del héroe que se guardan en el Museo Nacional del Prado de Madrid¹¹. Igualmente hay un dibujo preliminar de una de las figuras para la escena de la muerte de Decio, en el Victoria & Albert Museum de Londres¹².

⁹ Rooses, M., vol. 3 pp. 195-207.

¹⁰ Delmarcel, 1999, p. 224 y Rooses, M., vol. 3 pp. 195-207.

¹¹ Junquera, 1986 p. 89.

¹² Held, 1959 p. 133 n.º 89 y lám. 94.

Dichos modelos primitivos de los diseños para los cartones que Rubens realizó al óleo, representaban respectivamente las siguientes escenas: «Decio Mus cuenta su sueño», «Decio Mus consulta el oráculo», «Marco Valerio bendice a Decio», «Decio se despide de los lictores o Decio envía sus lictores a Manlio», «La batalla de Vesperis con la muerte de Decio» y finalmente «el funeral de Decio». Hay además alguno de los diseños menores para las entrepuertas que representaban la Virtud romana y el Honor o Marte y Rea. Tanto estos modelos primeros como los diseños menores para los cartones de los mismos, evidentemente nunca fueron cortados como cartones verdaderos para trasladarlos al telar, sino que de ellos se debieron de sacar a su vez unas copias o transposiciones realizadas a carboncillo o a la aguada sobre papel-cartón, las cuales si se utilizarían a su vez para la creación de las sucesivas ediciones de la serie en los talleres de tapicería.

La historia contaba, como ya dijimos, la vida y grandes virtudes de este héroe de la antigüedad clásica, que se había sacrificado para salvar a su patria de los enemigos. Todo ello parece confirmar que fuera el encargo de algún noble italiano, tal vez en efecto un genovés como cuentan las noticias a este respecto, que la encargaría para adornar su palacio y tal vez también su propia genealogía. El tema, como decíamos, atrajo también sobremanera a Rubens y debió aceptar el encargo con gusto pues siempre sintió especial interés por la historia de la antigua Roma pero sobre todo por el elevado contenido ético que inspiraba el protagonista. En efecto, Decio Mus se había convertido en el paradigma de un héroe neoestoico. Además, a Rubens se le brindaba con este tema una excelente oportunidad para demostrar sus amplios conocimientos sobre la antigua Roma, acumulados durante los ocho años de su estancia en Italia. Puede advertirse claramente como los relieves del arco de Constantino, la columna Trajana o la *Gemma Augustea*, entre otros, dibujados por el propio Rubens, serán algunas de las fuentes empleadas por el maestro flamenco para la descripción de las escenas en esta serie. Igualmente las armaduras que visten los soldados romanos son auténticas y concretamente coinciden muy estrechamente con las utilizadas en la época imperial.

Asimismo, es evidente la influencia en Rubens de los grandes pintores renacentistas italianos. Se advierte claramente al comparar la escena de «Decio consultando el Oráculo» con el *Sacrificio de Litra* de Rafael o la «Batalla y muerte del héroe» con la *Batalla de Anghiari* de Leonardo. Igualmente es evidente la inspiración de la escuela veneciana que había empezado a manifestarse ya en la producción de Rubens con anterioridad a estos diseños, a partir de los años centrales de la década de 1610 y puede apreciarse también la enorme importancia que comienzan a adquirir entonces la luz y el color en sus pinturas. Todas estas características pueden observarse y admirarse en el presente trabajo sobre Decio Mus, sin olvidar las referencias a la atmósfera que caracterizan también la producción del gran Tiziano, el mejor maestro para Rubens. Así, en Rubens la pincelada será ahora más rápida, renunciando a la minuciosidad fotográfica de los detalles que identificaban hasta entonces la pintura flamenca de la época.

La autoría de los cartones de Decio Mus ha sido motivo de numerosas discusiones y controversias. Primero, cuando fueron comprados en el siglo xvii por tres artistas entre los cuales estaba Van Eyck, se pensó que dicha obra se debía a la autoría del pintor Antonio Van Dick cuando éste era aun muy joven, aunque los bocetos pudieran ser de Rubens. Al morir Van Eyck, la familia vende dichos cartones al príncipe de Liechtenstein diciendo que estaban diseñados por Rubens y acabados por Van Dyck. Posteriormente algunos investiga-

dores piensan todavía que debió existir en ella una colaboración de dicho pintor, cosa que actualmente se pone en duda pues se cree que todas las pinturas con la historia del cónsul Decio Mus son una creación exclusiva de Rubens¹³.

La historia del héroe, como ya hemos indicado arriba, quedó, pues, dividida en los cartones de Rubens en seis escenas principales en las que se describen los acontecimientos más importantes del relato, más otras dos o tres escenas secundarias que varían según los conjuntos. Dichas escenas principales corresponden a su vez a otros tantos paños pertenecientes a cada una de las series que sin embargo no siempre coinciden, pudiendo tener cada serie entre seis o diez paños diferentes. En cada una de estas series sobre Decio Mus con seis a diez paños se relataban más o menos los siguientes episodios de su vida dispuestos según el orden cronológico de los hechos: 1) Los cónsules Publio Decio y Tito Manlio marchan a combatir contra los latinos o bien, según otros autores¹⁴ (pañó n.º 7) Tito Manlio muestra a los senadores su botín; 2) Decio cuenta su sueño a su compañeros; 3) Decio consulta al oráculo; 4) Decio visita al sacerdote Valerio y ofrece su sacrificio a los dioses infernales; 5) Decio envía los lictores a Manlio para informarle que va a sacrificarse por la patria o bien: Decio se despide de sus lictores¹⁵; 6) La Batalla de Vesperis y muerte de Decio; 7) Funeral en honor a Decio; 8-10) Alegorías bien de la Virtud y el Honor, bien de la Victoria y la representación de Ares y Rea. Los paños 1 o 7 y los paños 8-10 no siempre aparecen en todas las series y aunque seguramente son creaciones de Rubens, fueron añadidas a la historia principal para cubrir espacios entre ventanas o cubre techos.

Parece ser, sin embargo, que aunque los diseños de los cartones fueron realizados por Rubens en el año 1616, la primera edición de dicha serie no tiene lugar hasta dos años después, concretamente en el año de 1618 según nos muestra la carta del mismo Rubens dirigida a Sir Didley Carleton por aquellos años en donde así lo manifiesta¹⁶.

Estas primeras series de tapices sobre Decio Mus diseñadas por Rubens, son realmente muy importantes dentro de las creaciones de la tapicería bruselense pues con ellas se inaugura verdaderamente la nueva etapa del Barroco en los talleres de tapicería de aquella ciudad que hasta el momento habían dado sólo obras, casi siempre herederas de la tradición renacentista, de una gran minuciosidad en los detalles, pero poco efectistas en cuanto al movimiento, la creación de grandes espacios y sobre todo el colorido. En ellas los tejedores flamencos tuvieron que añadir nuevos colores como el amarillo limón, o el lila no utilizados usualmente, pero el perfecto acabado de las mismas muestra la enorme experiencia y profesionalidad de unos artesanos que llevaban trabajando en estas tareas varios siglos y habían ido transmitiendo su experiencia de unos a otros de generación en generación. Aunque la serie como dijimos fue muy aceptada durante todo el siglo XVII, parece ser, sin embargo, que dejó de fabricarse pronto pues las últimas ediciones sobre Decio Mus tuvieron lugar ya al final de aquel mismo siglo.

¹³ Herrero Carretero, 2008 p. 102 y Delmarcel, 1999 p. 228.

¹⁴ Herrero Carretero, 2008, p. 100.

¹⁵ Herrero Carretero, 2008, p. 100.

¹⁶ Crick Kuntziger, 1955 p. 17.

De todas maneras, este tema se hizo tan enormemente popular entre los maestros tejedores flamencos de siglo XVII que se conocen en este momento cerca de una treintena de series diferentes que relatan esta misma historia, realizadas con mayor o menor acierto, en las diferentes factorías de diversos maestros liceros flamencos, utilizando siempre los diseños del maestro Rubens. Las más famosas se deben concretamente a los talleres de los tres más importantes maestros bruselenses, el ya citado Ian Raes que realiza el primer contrato de los tapices con los comerciantes italianos y el propio Rubens; Jacob Geubels o su viuda que colaboraron muchas veces con el anterior, pero sobre todo también los talleres de la dinastía de los Van den Hecke de la cual se sabe con toda seguridad que obtuvo el privilegio de poseer los derechos absolutos para utilizar la mayoría de los cartones de Rubens. Sin embargo además de estos grandes fabricantes bruselenses a los cuales se debe ciertamente, como diremos después, la mayor parte de las ediciones conocidas sobre Decio Mus, existen también otros, si no de inferior categoría si menos conocidos, que aprovecharon posteriormente los diseños y cartones de Rubens para realizar series sobre el tema, con mejor o peor calidad artística. Entre estos últimos podemos citar a Jacob Wauters de la ciudad de Amberes, Joris Leemans que colaboraba con Mattijs Roelants o el maestro tejedor bruselés Jan Van Leefdael que usualmente trabajó en colaboración con el tejedor Gerard van Strecken, suegro de Gerard Peemans.

Vamos a intentar ahora reseñar aquí las series y los tapices más importantes conocidos hasta el presente sobre la historia de Decio Mus, aunque muy posiblemente se nos escapen algunos pues continuamente salen nuevos paños antes desconocidos sobre esta misma historia. De entre todas ellas podemos citar en primer lugar, como de excelente manufactura, las dos series que se conservan en las colecciones imperiales de Viena, propiedad de la antigua Corona¹⁷, otra serie compuesta de cuatro paños en la Colección del Príncipe de Lietchestein, comprados al parecer en Venecia y que tal vez pudieran corresponder a una de las dos series primeras encargadas a Raes y Franz Sweerts en el año 1616¹⁸; una serie propiedad del Estado que se guarda en Estocolmo y dos series más en Madrid pertenecientes a las colecciones reales, actualmente propiedad de nuestro Patrimonio Nacional, una de ellas la n.º 52 con los monogramas de Ian Raes y Jacob Geubels II, compuesta de ocho paños de una calidad excepcional pues tiene hilos entorchados de oro y plata; la otra, obra del taller de la viuda de Jacob Geubels I, Catarina Van den Heynde, está tejida solo con hilos de lana y seda pero es igualmente de factura muy buena¹⁹. Ambas series parece ser que pudieron ser encargadas por Felipe IV para el Palacio del Buen Retiro hacia los años 1625-1635²⁰. Además de las series citadas arriba, todas ellas conservadas todavía en la actualidad, Thomson²¹ cita dos series más guardadas antiguamente en territorio inglés pero cuyo paradero hoy es totalmente desconocido, una de ellas habría pertenecido a la Corona de Inglaterra y la otra al Duque de Ormond.

Existen, así mismo, numerosos paños sueltos dispersos por diversos museos y colecciones del mundo: entre éstos hay que citar aquí varias piezas en la República Checa, en el Palacio de Hluboká y en el Castillo de Vetavou²²; varios paños en la Colección de los prín-

¹⁷ Junquera, 1986, vol. II, p. 89.

¹⁸ Baumstark, 1988.

¹⁹ Junquera, 1986, pp. 89-103.

²⁰ Herrero Carretero, 2008, p. 104.

²¹ Thomson, 1930 pp. 376, 401.

²² Blazcová, 1978, pp. 49-74.

cipes de Solms Braunfelds, comprados también al parecer en Venecia, otros en la colección Schwarsenberg, en la del príncipe de Auerspers en el castillo de Step y otro en la iglesia de St. Etienne de Viena²³. Hay igualmente un paño, hoy en el Museo de Arte e Historia de Hamburgo, antes en una colección particular alemana y otro en la ciudad de Amberes, representando respectivamente el funeral de Decio Mus y el Oráculo, ambos de excelente factura y de distintas series pues presentan cenefas diferentes, pero ambos salidos de la manufactura de Ian Raes II²⁴. Perteneciente a una colección particular alemana, publicaba Göbel también en el siglo pasado, un paño menor con una alegoría de Marte y Roma o de Ares y Rea Silva, que corresponde también a la serie de Decio Mus, éste realizado por la dinastía de los Van den Hecke y cuyo diseño primitivo o modelo se guarda en la Galería del Príncipe de Liechtenstein²⁵. Existe una pieza muy buena en los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas representando la muerte de Decio Mus y otra en una colección privada de Bruselas²⁶; otros dos en el Museo Ariana de Ginebra, al parecer fabricados uno por el tejedor Jacob Wauters de la ciudad de Amberes y el otro por Joris Leemans²⁷, así como otros más en el Palacio de los Duques de Braganza en Guimarães en Portugal salidos del taller de Ian Raes²⁸. En España parece ser que, además de los dos inéditos tapices que hemos dado a conocer aquí en este artículo, pertenecientes al Museo Nacional de Artes Decorativas y otro paño del Museo Arqueológico Nacional publicado ya varias veces²⁹, realizados todos en los talleres del maestro licero, Franz Van den Hecke o de su familia, existen varios paños de series diferentes sobre esta misma historia, uno de ellos en la Cofradía de Santa Rita de la iglesia de Las Calatravas de Madrid, otro en la Colección Montserrat de Zaragoza³⁰ y Delmarcel cita así mismo un tercero conservado en Tarragona, igualmente obra del taller de Franz Van den Hecke³¹.

Contabilizando las series y los paños que acabamos de reseñar detenidamente arriba, podemos resumirlos en el siguiente listado y sacar del mismo algunas conclusiones bastante interesantes.

Series:

- 1-2. Antiguas colecciones reales de Viena: 2 series.
3. Príncipe de Lietchenstein: 4 paños comprados en Venecia de una serie posiblemente de la manufactura de Ian Raes II.
4. Estocolmo: 1 serie.
- 5-6. Patrimonio Nacional de Madrid: 2 series, manufacturadas una por Ian Raes & Iacob Geubels y otra por Catharina Van den Heyde respectivamente.
7. Corona de Inglaterra: 1 serie (desaparecida).
8. Duque de Ormornde: 1 serie (desaparecida).

²³ Roses, 1980, p. 207.

²⁴ Delmarcel, 1999, pp. 215,213 y Göbel, 1923, vol 1, II fig. 317.

²⁵ Göbel, I, II, fig. 304-5; Göbel, I, II.

²⁶ Crick-Kuntziger, M., 1955 pp. 117-23.

²⁷ Delmarcel, 1999 pp.367, 370, y Crick-Kuntziger, 1955, pp. 17-23.

²⁸ Delmarcel, 1999, pp. 368.

²⁹ Sánchez Beltrán, 1983 pp. 63-64.

³⁰ Herrero Carretero, 2008 pp. 105, nota 54.

³¹ Delmarcel, 1999, p. 366.

Paños sueltos:

9. Palacio de Hluboká, República Checa, manufacturada por Ian Van Leefdael.
10. Castillo de Vetavou, República Checa, manufacturada por Ian Raes II.
11. Colección de los príncipes de Solms Braunfelds, varios paños comprados también al parecer en Venecia, posiblemente manufacturados por Ian Raes II.
12. Colección Schwarsenberg.
13. Colección del príncipe de Auerspers en el castillo de Step.
14. Iglesia de St. Etienne de Viena.
15. Museo de Arte e Historia de Hamburgo, obra de Ian Raes II.
16. Museo de la ciudad de Amberes, obra de Ian Raes II.
17. Colección particular alemana, paño realizado por la dinastía de los Van den Hecke.
18. Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas.
19. Colección particular belga.
- 20-21. Museo Ariana de Ginebra, dos series distintas manufacturadas una por el tejedor Jacob Wauters de la ciudad de Amberes y la otra por Joris Leemans en Bruselas.
22. Palacio de los Duques de Braganza en Guimarães, Portugal, salida del taller de Ian Raes.
- 23-24. Museo Nacional de Artes Decorativas, dos paños manufacturados uno de ellos por Franz Van den Hecke y el otro posiblemente por dicha dinastía de tejedores.
25. Museo Arqueológico Nacional, paño realizado igualmente en los talleres del maestro licero Franz Van den Hecke.
26. Cofradía de Santa Rita de la Iglesia de Las Calatravas de Madrid.
27. Colección Montserrat de Zaragoza.
28. Tarragona, igualmente obra del taller de Franz Van den Hecke.

Sumando todas la series y los paños sueltos hacen hasta el presente un total de veintiocho series diferentes sobre Decio Mus, aunque no todas estén completas y muchas sean solo un único tapiz de una serie entera. De ellas, un tanto por ciento muy elevado, concretamente dieciseis paños de los veintiocho, algo más de un 57% del total, es decir casi un sesenta por ciento de las series, conservan el nombres de los tejedores que las hicieron, bien por ostentar los monogramas de éstos en los paños, bien por poderlo determinar nosotros a través de su estilo o también por alguno de los datos conservados de los mismos.

Además, a través de estas dieciseis posibles series de las cuales tenemos constancia de sus fabricantes, podemos establecer también otro pequeño listado de los mismos, según el mayor o menor número de piezas realizadas sobre este tema por cada tejedor. Así queda establecido el siguiente esquema:

Ian Raes II:

- 1 Serie en el Patrimonio Nacional de Madrid en colaboración con Iacob Geubels.
- 1 Serie propiedad del Príncipe de Lietchenstein comprada en Venecia, posiblemente perteneciente a la serie «princeps» sobre el tema.
- 1 Posible serie propiedad del Príncipe Solms comprada en Venecia.

- 1 Serie en Praga.
- 1 Serie en Hamburgo.
- 1 Serie en Amberes.
- 1 Serie en Güimaraes.

Total: 7 series conocidas, algunas incompletas, de este tejedor.

Franz Van de Hecke o su entorno:

- 1 Serie en el Museo Arqueológico Nacional.
- 2 Posibles series distintas del Museo Nacional de Artes Decorativas.
- 1 Serie en Tarragona.
- 1 Serie en Colección privada de Alemania.

Total: 5 series incompletas de este tejedor.

Jacob Geubels II o Catharina Van den Heyde:

- 1 Serie en el Patrimonio Nacional, en colaboración con Ian Raes.
- 1 Serie en el Patrimonio Nacional.

Total: 2 series.

Iacob Wauters: 1 Serie en Ginebra.

JanVan Leefdael: 1 Serie en Hlubocá.

Joris Leemans: 1 Serie en Ginebra.

Total: 16 Series diferentes (pues una de Ian Raes y Iacob Geubels es la misma) con monogramas de la historia de Decio Mus.

Así pues, del anterior listado se advierte claramente como el tejedor que mayor número de series realizó sobre el cónsul Decio Mus fue el primer contratante de dicha serie de tapices, Ian Raes, que fabricó en su manufactura por lo menos 7 posibles series conocidas hasta el momento por nosotros del tema, es decir un 43,75%, o casi la mitad del total de las 16 series con tejedores conocidos. Le sigue Franz Van den Hecke, o su dinastía que sabemos obtuvieron el monopolio de uso de los cartones de Rubens durante muchos años y de sus telares hemos contabilizado actualmente, unas cinco series sobre la misma, lo que daría algo más de un 31,25% del total de series con tejedores conocidos. La manufactura de la familia Geubels que trabajó muchas veces en colaboración con Ian Raes realiza dos series conocidas, una de ellas en colaboración con Ian Raes y la otra ellos solos, a la muerte del patriarca Iacob Geubels I, bajo el mando de su viuda Catharina Van den Heyde. Esta cifra daría a su vez un total del 12,5% en las 16 series inventariadas con tejedores conocidos. Finalmente conocemos por el momento la realización de una sola serie sobre este tema en los talleres ya citados de los tejedores Iacob Wauters, Jan Van Leefdael y Joris Leemans, lo cual daría a su vez un 18,75%, de la totalidad dentro de las 16 series citadas fabricadas en los telares menos conocidos y seguramente de menor actividad, con algo más del 6,25% aproximadamente, para cada uno de dichos tejedores menores. Existen además otras 12 series, es decir, un 42,85% del total de las 28 series conocidas sobre este tema, de las que no podemos averiguar su procedencia ni el nombre del tejedor que las fabricó.



Fig. 10. Tapiz del Museo Nacional de Artes Decorativas con *La Muerte de Aquiles* por Ian Franz Van den Hecke según diseños de Rubens.

Las otras series de tapices realizadas por Rubens

Además de la serie citada anteriormente y que aquí más nos ha interesado sobre la historia del cónsul Decio, sabemos que el mismo Rubens realizó también entre los años 1615 y 1630 varios cartones para otras tres series diversas de tapices todas ellas muy conocidas. Entre dichas series destaca especialmente la más renombrada de la *Apoteosis de la Eucaristía*, una de cuyas mejores muestras se encuentra en el convento de Las Descalzas Reales de Madrid, donada por la Archiduquesa Isabel Clara Eugenia, hija de Felipe II y regente de los Países Bajos, quien la encargó especialmente al mejor pintor de su corte, P. P. Rubens y fueron tejidos en Bruselas en la fábrica de uno de los mejores fabricantes de entonces, Ian Raes II, para dicho convento pues era su intención retirarse al mismo cuando se apartase de la vida pública, ya que además allí estaba enterrada su madre, la reina Isabel de Valois y había sido una fundación en 1556 de su tía, la infanta doña Juana.

Los diseños de la misma, como decíamos, fueron encomendados igualmente al gran Rubens, su pintor de corte entre 1577 y 1640, quien los diseñó entre los años 1626-1627 y debieron ser tejidos con toda celeridad pues en julio del año siguiente ya estaban listos para ser enviados a Madrid. Para realizarlos, Rubens tuvo muy en cuenta los espacios reales en donde dichos tapices se colocarían y adecuó totalmente sus diseños a los mismos. Esta serie compuesta por veinte paños, se debió nuevamente a la colaboración de los dos fabricantes de tapices más importantes de Bruselas de aquella época, Ian Raes I y Jacob Geubels I que los confeccionaron ayudados por otros dos fabricantes menores llamados Jacques Fobert y Hans Vervoert.

Los diseños originales para los cartones realizados por Rubens al óleo sobre lienzo, se quedaron en posesión de la regente que había hecho el encargo de toda la obra y a su muerte los cedió junto con muchas de sus posesiones a su sobrino y sucesor en el gobierno de los Países Bajos, el infante don Fernando pero a la muerte de éste en 1641, muchos de ellos fueron enviados a España. Parece ser que en el año 1645 parte de los cartones que habían quedado en Flandes, estaban todavía en el palacio de Coudenberg aunque algunos de ellos desaparecieron al incendiarse el edificio en 1731³². Estos primeros diseños originales fueron después copiados varias veces tanto en pintura como en grabado e igualmente se realizaron con ellos otra serie de cartones para su uso en los telares. Dicha transposición ya no fue realizada por la dinastía de los Raes que habían fabricado la primera edición, sino por Franz Van den Hecke del cual sabemos obtuvo el privilegio de su uso exclusivo y junto con su hijo Ian Franz fabricó la mayor parte de las sucesivas ediciones sobre este tema. De todas maneras «El Triunfo de la Eucaristía» no fue la segunda serie de cartones para tapices que realizara Rubens, sino la tercera, aunque sin duda alguna fue la más importante y novedosa en cuanto al número de piezas, la originalidad y el atrevimiento de sus diseños. Copiada numerosas veces se conocen de la misma casi una veintena de ediciones diferentes aunque no todas completas, una de las cuales, de excelente calidad, se conserva en la catedral de Toledo.

En efecto, antes de la creación del «Triunfo de la Eucaristía» y además de la serie citada sobre la historia del cónsul Decio Mus, objeto del presente artículo, Rubens había realizado hacia los años 1622-1623, los cartones para otra serie importante, la vida y obras del emperador Constantino el Grande y ambas experiencias, tanto la del cónsul Decio como la de Constantino debieron servirle de gran ayuda a la hora de plantearse los modelos para los diseños de «El Triunfo de la Eucaristía». La serie con «Las hazañas del emperador Constantino», protector de la cristiandad, compuesta por nueve escenas diferentes, fue un encargo del rey Luis XIII de Francia y la primera edición de la misma, muy lujosa, fue tejida en París con hilos entorchados de oro y plata, por los tejedores Coomans y Van der Placken. Una serie con nueve piezas de esta edición sería un regalo especial de Luis XIII al cardenal Francesco Barberini, nuncio de Su Santidad el papa Urbano VIII y su admiración por dicho conjunto fue tan grande que éste decidió fundar una manufactura de tapices en Roma en 1727, donde encargó nuevos paños para complementar la citada serie de Constantino junto con otros varios diseñados por Pietro da Cortona.

³² Delmarcel, 1999 p. 233 y Herrero Carretero, 2008 p. 229.

Parece ser que la última de las series conocidas cuyos cartones fueron diseñados por Rubens fue una serie con la Historia de Aquiles, realizada ya por el artista hacia el año 1630 especialmente para su suegro, Daniel Fourment, el padre de su segunda esposa, Helena Fourment, un acaudalado comerciante de Amberes en sedas y tapices, pues algunos cartones de la misma y una tapicería completa compuesta de 10 paños, representando este mismo tema, aparecieron citadas entre sus pertenencias en el testamento que se abrió a su muerte en el año 1643. Tanto los diseños de Rubens, alguno de los cuales se conserva en el Museo Boyman de Rotterdam, como la primera edición de dichos tapices hoy en el palacio de Vila Viçosa, en Portugal, nos muestran las hazañas de este héroe de la guerra de Troya en un escenario continuado, tras una estructura arquitectónica cuyo entablamento está soportado por una fila de figuras de Hermes³³.

En un excelente tapiz con la muerte de Aquiles, conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas, que corresponde a esta misma serie diseñada por Rubens, obra algo más tardía del tejedor Ian Franz Van den Hecke, cuyo monograma con las letras «I.F.V.H.», ostenta en la esquina izquierda, derecha del espectador, en el orillo de la cenefa inferior, dicha disposición arquitectónica no aparece, habiendo sido sustituida como podremos observar en la figura 10 de este estudio, por una tupida y muy efectista guirnalda de flores, cuyos tramos están sujetos en las esquinas y a mitad de las cenefas, por lazos separados por figuras de aves exóticas con largas colas, seguramente pavos reales o faisanes. Las figuras de Aquiles semicaído con una flecha en su talón, sujeto por otro personaje y de Paris todavía con el arco tensado, protegido por la diosa Venus en el aire, aparecen dentro de un decorado arquitectónico muy clásico, lo mismo que las vestimentas de los personajes y coinciden bastante exactamente con los diseños realizados por Rubens³⁴.

³³ Delmarcel, 1999 pág. 221.

³⁴ Delmarcel, 1999 pág. 221.

Bibliografía

- BAUMSTARK, R.: *Peter Paul Rubens: Tod und Sieg des römischen Konsuls Decius Mus*, Vaduz, 1988.
- BLAZKOVÁ, J.: «Les tapisseries de Décius Mus en Bohème». *Artes textiles*, IX, 1978, pp. 49-74: Wandteppice aus Tchechoslowakischen Sammlungen, Praga, 1957.
- CRICK-KUNTZIGER, M.: «Tapisseries bruxelloises d'après Rubens et d'après Jordaens». *Revue belge d'Archéologie et d'histoire de l'Art*, n.º XXIV, 1955.
- DELMARCEL, G.: *De Geschiedenis van Decius Mus. The History of Decius Mus*, Amberes 1997.
– *Flemish Tapestry*, Londres 1999 o *La Tapisserie flamande du xv^e au xvii^e siècle*, París, 1999, p. 368.
- D'HULST, R.: *Tapisseries flamandes du xiv^e au xviii^e siècle*, Bruselas, 1971.
- DUVERGER, J.: «Aantekeningen betreffende de patronen van P. P. Rubens», *Tapijten met de Geschiedenis van Decius Mus, Gente Bijchagen tot de Kunstgeschiedenis*, 24, pp. 15-42.
- GÖBEL, J.: *Wandteppiche*, Leipzig, 1923.
- HELD, J. S.: Rubens: *Selected drawings*, Londres, 1959.
– «Rubens's Triumph of the Eucharist and the modello in Louisville» *Bull. of the J. B. Speed Art Museum*, 26, 3, pp. 2-22.
– *The oil sketches of Peter Paul Rubens: A critical Catalogue*, Princenton, 1980.
- HERRERO CARRETERO, C.: «Decio Mus consulta el oráculo. La Batalla de Vesperis y la muerte de Decio Mus», *Hilos de Esplendor. Tapices del Barroco* (exp.), Patrimonio Nacional & Metropolitan Museum of Art, Madrid, 2008, pp. 95-105.
- JUNQUERA, P., y HERRERO CARRETERO, C.: *Catálogo de tapices del Patrimonio Nacional*, vol. II Madrid, 1986, pp. 76-79, 91.
- JUNQUERA, P.: «El caballo de los tapices del Patrimonio Nacional», *Reales Sitios*, 33, 1972.
- ROOSES, M., y RUELENS, Ch. (ed.y trd.): *Correspondence de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses oeuvres*. 6 vols. Amberes, 1887-1909.
- ROOSES, M.: *L'Oeuvre de P. P. Rubens*, Amberes, 1980, tomo III.
- SÁNCHEZ BELTRÁN, M. J.: «Los Tapices del Museo Arqueológico Nacional (Madrid)», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n.º I, 1, Madrid, 1983, pp. 63-64.
- THOMSON, W. G.: *A history of tapestry*, Londres, 1930. Vol. 3, pp. 171, 195-207.
- WAUTERS, A. G-G.: *Les tapisseries bruxelloises: Essai historique sur les tapisseries et les tapissiers de haute et basse de Bruxelles*, Bruselas, 1973 (reedición de 1878), pp. 195-207 n.ºs 707-714.

La colección de torques del Museo Arqueológico Nacional. Documentación de los procesos de alteración y análisis de su estado de conservación

Carmen Dávila Buitrón

Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

M.^a Antonia Moreno Cifuentes

Departamento de Conservación. Museo Arqueológico Nacional

Resumen: Con ocasión de la exposición «Torques: belleza y poder» –realizada en 2002 en el Museo Arqueológico Nacional–, se llevó a cabo un estudio del conjunto de piezas de oro, plata y bronce que iba a formar parte de dicha exposición. Los objetivos eran, por un lado, determinar su estado de conservación e identificar las causas y evolución de sus alteraciones y, por otro, localizar las restauraciones antiguas y prever su posible incidencia en la futura conservación de las joyas. A través del análisis documental y del examen directo de los torques, se ha tratado de reconstruir su historia desde el momento de su fabricación hasta su exposición en el Museo.

Palabras clave: Conservación, restauración, documentación, torques, orfebrería, castreño, celtibérico, oro, plata, bronce.

Abstract: On the occasion of the exhibition «Torques: beauty and power» –performed in 2002 in the Archaeological National Museum–, we carried out a study of the collection of gold, silver and bronze pieces, part of the exhibition. The aims were to determine their conservation state, to identify the reasons and evolution of their alterations and to locate the ancient restorations, foreseeing their possible incident in the future conservation of the jewels. Across the documentary analysis and the direct examination of the torques, we tried to reconstruct their history from the manufacture moment up to their exhibition in the Museum.

Keywords: Conservation, restoration, documentation, «torques», craftsmanship in precious metals, «castreño», celtiberian gold, silver, bronze.

Introducción

En el año 2002, de septiembre a diciembre, se celebró en el Museo Arqueológico Nacional una interesante exposición denominada «Torques, belleza y poder»¹, en la que se nos invitó a colaborar para analizar la conservación de la colección de torques del Museo Arqueológico Nacional. El planteamiento inicial era hacer un seguimiento, no únicamente descriptivo del aspecto y situación en que se encontraban en ese momento las piezas, sino también de todas las intervenciones, documentadas o no, que se han realizado a lo largo de su historia, ya desde el momento de su fabricación. La documentación recopilada fue muy extensa y superaba los planteamientos iniciales de un artículo para el catálogo de la citada muestra, especialmente por su extensión y la propia maquetación del libro. Como resultado se dividió, resumió y cambió el desarrollo del texto, de forma que en el Catálogo sólo se incluyó el estudio descriptivo del estado de conservación de cada conjunto. Desde entonces ha quedado pendiente completar el trabajo con la publicación del análisis de los distintos procesos de alteración que se suceden a lo largo de la historia de las piezas. Se han añadido nuevos datos y documentación al estudio inicial inédito, por lo que nos parece oportuno presentarlo en el Boletín del Museo que custodia tan importantes objetos de nuestro patrimonio.

La colección de torques castreños y celtibéricos del Museo Arqueológico Nacional reúne un conjunto de piezas significativas de plata, oro y, en escasa proporción, de bronce. Con motivo de la citada exposición se estudió un total de 87 torques o fragmentos de torques (aceptamos esta denominación general, sin entrar en discusiones), de los que 31 eran de oro, 54 de plata y 2 de bronce. Del primer metal contamos con piezas de los yacimientos de La Aliseda (Cáceres), Astorga (León), Berzocana (Cáceres), Cangas de Onís (Asturias), A Coruña, Lugo, La Madorra (Cospeito, Lugo), Ortigueira (A Coruña), El Viso (Córdoba), Puebla de los Infantes (Sevilla), Ribadeo (Lugo), Sagrajas (Badajoz), Santa María de Oís (A Coruña) y algunos de procedencia desconocida. De plata hemos estudiado ejemplares en Cerro de la Miranda (Palencia), Chao de Lamas (Miranda do Corvo, Portugal), Drieves (Guadalajara), La Madorra (Lugo), Mengíbar (Jaén), La Mercadera (Soria), Mogón (Jaén), Salvacañete (Cuenca), Torre de Juan Abad (Ciudad Real) y Los Villares (Jaén). Por último, una de las piezas de bronce procede de Clares (Guadalajara) y la otra es un torque vilanoviano.

Objetivos

1. Determinar el estado de conservación de las piezas.
2. Identificar las causas de las alteraciones y su evolución.
3. Estudiar las restauraciones-reparaciones antiguas y sus posibles consecuencias.

¹ Fue organizada por el Departamento de Protohistoria y Colonizaciones del MAN, la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y la Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Cultura. Las Comisarías fueron doña Alicia Rodero Ríaza y doña Magdalena Barril Vicente. Para más información sobre las piezas, vid. BARRIL y RODERO, 2002 y, para datos específicos sobre su conservación-restauración, MORENO y DÁVILA., 2002, pp. 129-157.

Metodología de trabajo

El método de investigación se basó en dos aspectos: en primer lugar mediante la observación directa y bajo lupa binocular de cada objeto, con distinta incidencia de iluminación y diferentes aumentos, con el apoyo de macrofotografía y tratamiento digital de imagen². Este trabajo se trató de completar con la realización de pruebas y análisis parciales de solubilidad de depósitos superficiales, barnices y adhesivos que aparecían sobre las piezas, dentro de los limitados medios de que dispone el laboratorio de restauración del centro. Ante la imposibilidad de analizar todas las piezas más profundamente, se seleccionaron aquéllas que resultaban más interesantes desde el punto de vista de la conservación para llevar a cabo un estudio más profundo. La ayuda que nos ofreció el Instituto del Patrimonio Cultural de España³ a través de sus técnicas, especialmente la radiografía, desvelaron algunos datos de gran importancia sobre su fabricación, estado de conservación estructural e intervenciones antiguas.

El segundo elemento metodológico, fundamental y no siempre tenido en cuenta para el estudio de las diferentes fases de conservación que afectan a un objeto, es la documentación, ya que no existen testimonios escritos ni gráficos acerca de los tratamientos de restauración recibidos ni anteriores a su llegada al Museo, ni a lo largo de su permanencia en el mismo. Para determinar esta evolución ha sido necesario obtener los datos relativos a ella a través de otros documentos. Entre éstos se encuentran los expedientes del Archivo del Museo, referentes al hallazgo o a la forma de ingreso de los fondos en el centro, y en donde casi siempre hemos encontrado pequeñas descripciones, si bien muy breves –«bueno», «malo», «regular»– de la conservación de los torques; las fotografías antiguas, que permiten seguir la evolución y eventuales transformaciones físicas de las piezas, y por supuesto, la bibliografía. A través de todos estos documentos podemos obtener información de muy diversa índole, incluso a veces se menciona –o se puede observar– si en ese momento tenían soldaduras, roturas, deformaciones u otras intervenciones.

Principales alteraciones y sus causas

Tradicionalmente se ha considerado que los metales nobles no necesitan una conservación específica. Esta creencia, aunque no carece de cierta base real, no es del todo exacta. La plata y, sobre todo, el oro, es difícil que se presenten muy alterados pero en ocasiones se produce un ataque más o menos profundo. Existen numerosas clasificaciones posibles, ya que éste puede deberse a causas físicas, químicas, biológicas, humanas, etc. Quizá se inició ya desde el momento de la manufactura del objeto y pudo desarrollarse dependiendo del uso a que se destinara o de las condiciones a que fuera sometido; la composición del suelo, la presencia o no de humedad y de otros elementos, así como las circunstancias de su hallazgo y posterior conservación, incluida la restauración, son también factores determinantes. Por estas razones vamos a reconstruir la historia, el «ciclo vital», de estos objetos, analizando y tratando de identificar las causas de alteración a las que pudieron enfrentarse en cada periodo de su existencia.

² Las fotografías de las láminas en las que no consta procedencia específica han sido realizadas por las autoras.

³ Queremos dar las gracias a los investigadores del Departamento de Estudios Físicos y del Laboratorio de Materiales, por la gran ayuda que nos han prestado para la realización de este trabajo, a pesar de la premura de tiempo.

1. Materiales y técnicas de fabricación

Entre otros aspectos hay que tener en cuenta que ni el artífice ni la producción de orfebrería son los mismos que para metales como el bronce o el hierro; se trata de elementos con unos objetivos de uso también diferentes, en cuanto a su destino, resistencia o duración (Armbruster y Perea, 2000: 109). Indudablemente esto influirá en su conservación, al igual que la propia composición del material con el que se elabora puede constituir en sí misma una causa de alteración.

El oro y la plata tienen una reactividad muy pequeña; la del cobre y, sobre todo, el bronce es mayor. Sin embargo es muy difícil encontrar estos metales en estado puro y no siempre es fácil diferenciar entre un producto natural y una aleación intencionada (Montero y Rovira, 1991: 9). En una aleación generalmente los granos de distintos metales están en contacto directo, lo que puede generar una separación de los componentes o una corrosión selectiva que disminuye la resistencia de la pieza y la va destruyendo (Meyer-Roudet, 1999: 42-43; Mourey, 1987: 62; Scott, 1990: 62). Se genera un par galvánico y el metal de peor calidad actúa como ánodo de sacrificio, como podemos apreciar con claridad en uno de los torques de Mogón (fig. 1: 4).

No es fácil para el restaurador determinar la tecnología empleada en la elaboración de una joya, no siempre estudiada en profundidad mediante métodos de examen y análisis. Se trata de un aspecto tan complejo y especializado que excede del contenido de este artículo pero que es necesario mencionar, aunque sea de forma somera, por estar indisolublemente unido a la degradación de los metales. El oro y la plata son materiales que pueden trabajarse muy bien por su maleabilidad. Las piezas que nos ocupan se han realizado generalmente mediante fundición, con acabados diversos, bien en frío o en caliente. El calor se aplica frecuentemente en las distintas fases del trabajo de orfebrería; se utiliza para la preparación de la aleación, la fundición de la pieza, el retoque por martilleado, la aplicación de elementos estructurales (remates) o decorativos (filigranas, granulado), a su vez moldeados previamente a la cera perdida o laminados (fig. 1: 1 y 2). Tenemos también ejemplos de soldaduras originales en dos terminales de torques de Cangas de Onís (García Vuelta, 2001: 120).

Los procesos térmicos incontrolados producen fusiones superficiales parciales y crean tensiones que pueden derivar en grietas o fisuras (Díaz Martínez, 2000: 163) (fig. 1: 3) y un exceso de temperatura puede llegar a producir deformaciones, segregación (fig. 1: 4) y oxidación (Perea, 1990: 136). El martilleado, aunque se realice en frío (Armbruster y Perea, 2000: 103), transforma las estructuras internas y cristalinas llegando a destruirlas. Las torsiones y el doblado o plegado de un objeto producen deformaciones y alteraciones de tipo mecánico, ligadas a la plasticidad del metal, que dan lugar a roturas y debilitación puntual. También puede afectar a la conservación la reparación de fallos (coqueras, deformaciones, roturas y grietas, etc.) en alguna fase de la fabricación de los torques, mediante recalentamientos o añadidos, a veces mediante la fundición o vaciado adicional (Armbruster y Perea, 2000: 102; García Vuelta, 2002). Tenemos un ejemplo muy interesante de una posible reparación original en uno de los remates del torque de Santa María de Oís (A Coruña) (Moreno y Dávila, 2002: 135).

Los acabados se suelen realizar mediante diferentes técnicas e instrumentos, no siempre fáciles de distinguir (chapado, dorado, martilleado, aplicaciones soldadas, decoración estampillada, grabado, repujado, cincelado, etc.), relacionados con el calor en la mayoría de



Fig. 1. Alteraciones debidas a la composición y técnicas de fabricación.

1: *Lastra vaticana*. Museos Vaticanos. 2: *Teti y Hefesto*; fresco romano (Fot. Museo Arqueológico de Nápoles). 3: Torques de Mengíbar (Jaén), n.º inv.: 16.886; grieta en uno de los remates. 4: Torques de Mogón (Jaén), n.º inv.: 28.488; detalle de sales de cobre. 5: Torques del Cerro de la Miranda (Palencia), n.º inv.: 1955/65/4; radiografía que presenta la estructura formada por dos varillas, alrededor de las que se desarrollan las espirales de plata (IPCE). 6: Detalle de la rotura del chapado de plata del mismo torques, debida a la corrosión del núcleo de aleación de cobre.

los casos. Al ser tratamientos locales hacen que se altere el metal, que se vuelve más débil de forma puntual, pudiendo incluso crear zonas con potenciales distintos (Meyer-Roudet, 1999: 43-44). Entre los torques del MAN podemos mencionar uno de los ejemplares del Cerro de la Miranda, en el que encontramos un alma de bronce «chapada» o recubierta con lámina de plata. En este caso se ha producido un clásico ejemplo de corrosión diferencial: el metal menos noble (bronce) se ha corroído en beneficio de la plata. A su vez se produce una rotura de la plata por efecto del aumento de tamaño de los productos de alteración del bronce, que se expanden por la superficie de la pieza, llegando a ocultarla o enmascararla (fig. 1: 5 y 6).

2. Periodo de uso

En este apartado debemos incluir todos los cambios o alteraciones que se han producido durante la utilización de estas piezas. Son objetos de prestigio (Ambruster y Perea, 2000: 98) que debido a su valor intrínseco, simbólico y artístico, tienen una vida muy larga que puede abarcar varias generaciones y, en consecuencia, presentan numerosas huellas de uso (fig. 2: 1). Al contrario que otros objetos considerados de lujo, los de oro generalmente no aparecen en tumbas sino en depósitos; Chapa y Pereira (1991: 23) opinan que el oro era considerado «[...] como un metal de máximo valor práctico, y por tanto no amortizable en tumbas, sino objeto prioritario de la transición por herencia del poder y la propiedad». La mayoría de los torques de MAN proceden de depósitos no funerarios, con las únicas excepciones de los de La Mercadera y Clares, encontrados en necrópolis.

Dentro del concepto «huellas de uso» incluimos desde el desgaste que se produce por la utilización cotidiana del collar, que puede incluso llegar a borrar las decoraciones y relieves originales (fig. 2: 2 y 3), hasta deformaciones, reparaciones o alteraciones por fuego, pasando por todo tipo de abrasiones, golpes y arañazos superficiales (fig. 2: 2). Claros ejemplos de todo ello lo constituyen el doble torque de Sagrajas, en el que se aprecia un mayor desgaste en la parte inferior, en la zona que se encuentra en contacto directo con la ropa o el cuerpo (fig. 2: 5abc), el broche de la Aliseda (fig. 7: 1) y algunas piezas del conjunto de Cangas de Onís (Asturias), como son la varilla de torques o el fragmento de aro que tienen muy rozada la parte central de sus caras internas (García Vuelta, 2001: 117).

Podemos considerar en este apartado el enterramiento de las piezas como parte de su utilidad, en la mayoría de los casos, la última. La intención, el fin y el modo influyen decisivamente en su conservación posterior. No es lo mismo un enterramiento de carácter funerario que una ocultación. En el primer caso la característica principal es que los allegados del difunto no esperan recuperar el ajuar, por lo que su conservación no es un elemento primordial; también ésta será muy diferente si se trata de una inhumación o una incineración, por razones evidentes.

Cuando se trata de esconder un tesoro, cualesquiera que sean las razones, se hace con intención de recuperarlo, por lo que hay una cierta preocupación para que la conservación de las piezas sea la más adecuada; esto hace que en ocasiones se entierren protegidas en algún recipiente, como por ejemplo los torques de Mogón, que aparecieron asociados a un vaso ibérico –una parte dentro del mismo y el resto en el exterior–, tapado con una torta de plata (Sandars, 1917: 8); el de Sagrajas, que se encontraba junto a los restos de una vasija (*Acta de las prospecciones*, Exp. MAN 1970/30), los de Berzocana que se hallaron en el inte-

rior de un recipiente (Exp. MAN 1965/9, informe del conservador con fecha 14/07/1961). A veces el objetivo es simplemente la recuperación de la materia prima. Algunos de los hallazgos podrían corresponder a ocultaciones de orfebre para una posterior refundición o aprovechamiento, hecho bastante común en el mundo antiguo (Chapa y Pereira, 1991: 31; Prieto, 1996: 210). Consideraremos también, por tanto, testigos de uso los numerosos cortes que fragmentan objetos de valor y que debieron producirse antes de la deposición de las piezas, como en los casos de Drieves o Cangas de Onís (García Vuelta, 2001: 118) (fig. 2: 4).

En los diferentes conjuntos de torques del MAN algunos de éstos tienen formas distintas a las originales. Es el caso de los que se conservan rotos, deformados, enrollados, con objetivos y finalidad diversos que, según el criterio de los primeros investigadores que estudiaron las piezas, posiblemente se adaptaron para que cupieran dentro de una urna o bien por cuestiones religiosas o rituales. En Mogón encontramos dos ejemplos: «[...] un torqués de plata que hubo de romperse, ya al meterlo allí, ya al sacarlo[...], en ambos ejemplares fue arrancada la bellota de su tallo o alfiler y doblado este de manera que pudiese ser introducido en la olla (Sandars, 1917: 8 y 11)». Álvarez-Ossorio (1945: 205) nos menciona otro caso de la Torre de Juan Abad, en el que también se enrolló la pieza para poder meterla en el cuenco en el que apareció; también se hallaron con esta forma los dos de La Mercadera, uno de Chao de Lamas y otro de Puebla de los Infantes (fig. 3: 5).

3. Enterramiento

Constituye una segunda vida para cualquier objeto arqueológico, en ocasiones rodeado por un medio muy agresivo. Éste se determina por el clima, el modo de enterramiento y el tipo de suelo; este último es el elemento fundamental porque está en contacto directo con la pieza (fig. 3: 1). Desde el punto de vista de la conservación los suelos se pueden clasificar, en líneas muy generales, como secos o húmedos; ácidos o alcalinos, y por su contenido salino. Este aspecto es muy complejo y está suficientemente estudiado en relación con la conservación de los metales (Mourey, 1987; Berducou, 1990; Giardino, 1998; Meyer-Roudet, 1999). Los suelos ácidos suelen ser más nocivos que los alcalinos, resultando las aleaciones ricas en cobre las más sensibles, seguidas de las de plata (Giardino, 1998: 214). La corrosión aumenta con la presencia de sales, siendo las de cloro y azufre las que provocan un mayor deterioro. La reacción química de la superficie metálica con los elementos que la circundan dará lugar a la formación de una pátina de diferente grosor, resistencia, color o textura. Se considera una pátina noble cuando es estable y no deformante, es decir, que contribuya más a la conservación de la pieza que a su deterioro y que no altere su forma original.

Los torques del Museo Arqueológico Nacional no presentan graves problemas de corrosión, aunque sí picaduras y pérdidas de superficie. En los dos de Mogón que se encontraban en el exterior de la olla, alrededor del gollete, hay un claro ejemplo de ataque salino que no se ha producido en los del interior. Presentan una gruesa capa de color grisáceo que, según los análisis realizados en el IPCE, se identifica como cloruro de plata con granos de cuarzo y carbonato cálcico, compuesto que se conoce como clorargirita, querargirita o plata córnea (fig. 3: 3). Se trata de un mineral poco frecuente, de origen secundario, que aparece como consecuencia de la alteración de minerales de plata por aguas ricas en cloruros. Una solución saturada de cloruro de sodio puede también atacar la superficie del oro (Scott, 1990: 56), formándose tricloruro áurico, de color rojizo y soluble en agua y alcohol (Hawley, 1975: 639). Podría ser el fenómeno que algunos autores denominan «rubefacción»

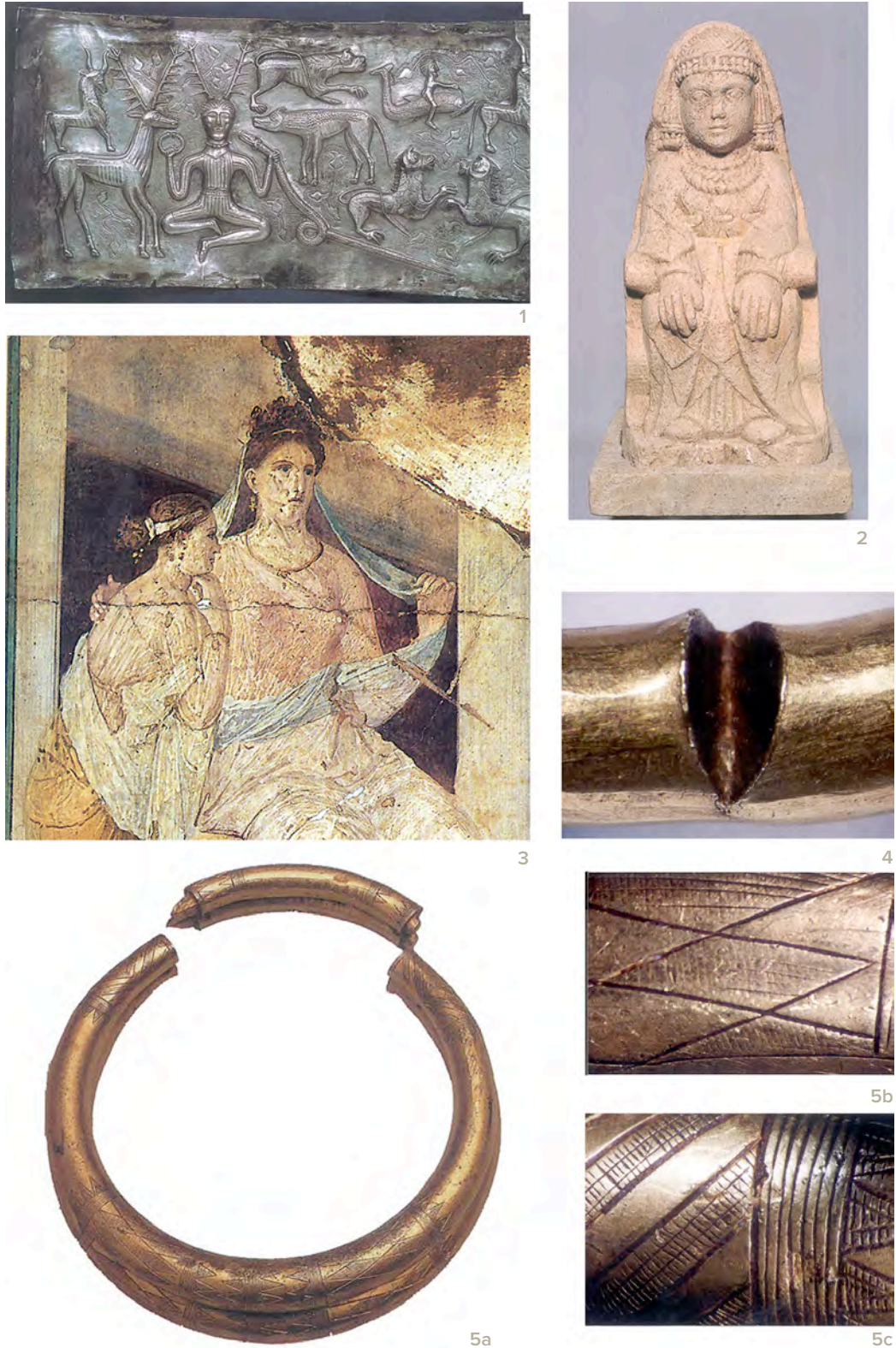


Fig. 2. Huellas de uso y manipulación.

1: Placa del *Caldero Gundestrup* (Jutlandia, Dinamarca); personaje con un torques en el cuello y otro en la mano (fot. National Museum of Denmark). 2: *Dama oferente*. Cerro de los Santos, Albacete (foto MAN). 3: Pintura mural romana, detalle. Museo Arqueológico de Nápoles. 4: Torques de Cangas de Onís (Asturias), n.º inv.: 33.134; detalle de una sección parcial realizada con un instrumento cortante. 5a, b y c.: Torques de Sagrajas (Badajoz), n.º inv.: 1970/30/1; vista general y detalle de las diferencias de desgaste entre las zonas interior y exterior (foto 5a MAN).

y que hemos detectado en torques de La Madorra (Ladra Fernández, 1997-98: 55), Cangas de Onís (García Vuelta, 2001: 117), La Puebla de los Infantes y en el conjunto sin procedencia (fig. 3: 2 y 5). Los dos torques de bronce tienen ataque de cloruros, sobre todo el vilanoviano, con abundante formación de carbonatos (malaquita y azurita) y manchas férricas por contacto, mientras que el de Clares, tras su restauración, presenta una pátina bastante estable de óxido y carbonato de cobre (tenorita y malaquita).

Otros depósitos superficiales son sales insolubles, restos de tierras, barro, improntas de plantas, raíces o materias de tipo biológico, todo ello como resultado de largas fases de ocultación (fig. 3: 4); en este sentido el ejemplo más significativo lo tenemos en las piezas de Puebla de los Infantes, que aún conservan entre los hilos gran cantidad de concreciones terrosas, de mayor o menor dureza, y varios fragmentos de ramas o tallos vegetales que han llegado a crecer o adaptarse de manera natural dentro de dos de las piezas (fig. 3: 5).

Los prolongados periodos de enterramiento también provocan alteraciones de tipo físico en los torques, fabricados con metales muy blandos y fácilmente deformables. La presión ejercida por el peso de los estratos de tierra o piedras, los arrastres naturales de ríos o la remoción del terreno para labores de labranza hacen que los objetos aparezcan con rayaduras, golpes, desgastados y con deformaciones (Giardino, 1998: 214).

4. Hallazgo

El momento y la forma en que una pieza se extrae del lugar en el que ha permanecido siglos enterrada son fundamentales para su posterior evolución. En la mayoría de los casos en ese largo periodo se ha generado una relación de estabilidad del objeto con el medio que lo rodea. Cuando esta armonía se rompe al desenterrarlo, los mecanismos de destrucción se ponen de nuevo en marcha. En el caso de los torques, exceptuando los de bronce, estamos tratando con metales nobles, a los que los cambios del medio afectan en menor medida. El verdadero enemigo de estas piezas es su valor intrínseco y es, casi siempre, el factor que las conduce a su desaparición.

El modo en que aparecen los torques es de gran importancia para su conservación. En general los hallazgos son casuales y sin contexto arqueológico (Perea y Sánchez-Palencia, 1995: 56; Ambruster y Perea, 2000: 109), ya que en su mayoría se realizan en despoblados, en solares en construcción, durante las labores del campo (fig. 4: 1) o, incluso, ilegalmente por buscadores furtivos de tesoros. En el torques de Ortigueira, por ejemplo (fig. 4: 3), el golpe de la azada dejó una profunda impronta y deformó el aro (Maciñeira, 1923: 7) y las dos piezas del de Sagrajas aparecieron separadas, en el tiempo y en el espacio; el collar se encontró de manera fortuita y el broche, que se hallaba unos metros más allá —«[...] *por haber sido la tierra arrastrada, en el transcurso de las obras, con un arado tirado por tractor* (Exp. n.º 1970/30, *Acta de las prospecciones*)—, se recuperó de forma científica, mediante una excavación arqueológica (fig. 4: 2), al igual que los conjuntos de la Mercadera y el de Clares que resultan, en este sentido, excepcionales. Todos los demás proceden de hallazgos fortuitos de los que se desconocen los pormenores, ya que muchas de las joyas proceden de compras a furtivos o a personas que no han aportado datos sobre las circunstancias del hallazgo. Chapa y Pereira (1991: 32) resumen muy bien esta idea: «*Sólo aquello que fue ocultado y no recuperado —algo en las tumbas, más en los depósitos— ha llegado hasta nosotros, en la mayor parte de los casos de manera fortuita. [...] el número de piezas que han perdurado es seguramente mayor que el que*

conocemos, ya que este tipo de hallazgos, por su materia prima y su antigüedad, es el objetivo preferente del coleccionismo particular; y los hallazgos clandestinos raramente son controlados. A estos motivos se añade la poca importancia que a su valor histórico o artístico se dio hasta hace relativamente poco tiempo, finales del siglo XIX, primando casi exclusivamente su valor intrínseco (García Vuelta, 2000: 74; Villaamil, 1874: 545).

Entre los torques del MAN hay datos curiosos sobre el momento del hallazgo y las actuaciones realizadas inmediatamente después. Se refieren al torque de la Aliseda, cuyos descubridores vendieron parte a un relojero y otra la entregó un fraile que la había recibido bajo secreto de confesión (Exp. MAN 1920/34: Carta del Director General de 21-V-1920); a la joya del Viso, que: *«Está doblada en “U” por el labrador que la halló mas su forma original parece debió ser recta* (Exp. MAN 1936/11, carta dirigida por don Samuel de los Santos a don Francisco Álvarez-Ossorio, c. 1935)» (fig. 4: 5), y al torque de Ribadeo, cortado en dos mitades (Álvarez-Ossorio, 1954: 46), seguramente para determinar su valor (fig. 4: 4ab), al igual que el de San Vicente de Curtis (Vilasantar), hoy desaparecido, que *«fue partido al medio por la persona que lo encontró»* (López Cuevillas, 1951: 24). Este temor ya lo transmitía Maciñeira en su comentario acerca de los momentos posteriores al hallazgo del torque de Ortigueira: *«Dicen que se trata de un oro muy superior [...] pero, por no perjudicar a la pieza, me negué a un examen minucioso del metal»* (Maciñeira, 1933: 7).

Tras la venta al platero, los objetos podían ser partidos y destinados a la fundición. Villaamil y Castro (1874: 548-550) da referencia de piezas que se fundieron y de otras que, habiéndolas conocido enteras, luego aparecieron en trozos y menciona el caso de unos torques que *«[...] quien los adquirió, con propósito de dar pasto a un crisol [...], cuyo fraccionamiento fuera hecho ya en gran parte por los mismos halladores, movidos de curiosidad infantil y buscando estúpido entretenimiento»*. No siempre era necesario fundir la pieza para reutilizarla, ya que disponemos de ejemplos de modificaciones y adaptaciones para su uso, como un brazalete de Mogón, sobre el que Sandars (1917: 9) dice: *«Se ha admitido la hipótesis de que dicho brazalete, cerrado aún más en círculo por un joyero moderno y teniendo por consiguiente menos diámetro que en un principio tuvo, fuese un torque»* o los rastros del martilleado que se llevó a cabo en un torque de Cangas de Onís para eliminar en la pieza las huellas de su seccionamiento y de ese modo dejar una superficie redondeada en el extremo cortado (García Vuelta, 2001: 118).

5. Estudio y análisis

Siempre ha existido un gran interés en conocer los objetos de orfebrería por distintas razones: su valor intrínseco, histórico, etc. Desde el momento de su hallazgo tenemos noticias, aunque breves, de que algunos fueron estudiados para saber su composición, como en el caso del torque de Astorga, del que Juan de la Rada y Delgado, en nota fechada de 27 de junio de 1872 (Exp. MAN 1872/113), escribe: *«esta sección ha procurado investigar ante todo el metal de dicho objeto y reconocido por el fiel contraste ha resultado ser en efecto de oro, con aleación de plata»*.

Independientemente de los casos ya citados para determinar la pureza del oro, desde el siglo pasado se han realizado también análisis con fines científicos. En este caso, para obtener las muestras metalográficas tradicionalmente se han empleado técnicas agresivas como cortes, taladros, limaduras, barridos, etc., que afectaron gravemente a la estabilidad e integridad física de las piezas. Hoy día algunos de estos análisis se están cuestionando ya que,



Fig. 3. Periodo de enterramiento.

1: Depósito de torques de Snettisham, Norfolk, Gran Bretaña (fot. British Museum, n.º Snt 90/L/12/ext.). 2: Torques sin procedencia, n.º inv.: 1972/113/6; detalle de la capa de rubefacción sobre golpes antiguos. 3: Torques de Mogón, n.º inv.: 28.442; superficie de clorargirita o plata córnea. 4: Torques sin procedencia, n.º inv.: 1972/113/5; manchas de suciedad y oxidación. 5: Torques de la Puebla de los Infantes (Sevilla), n.º inv.: 1998/70/3; crecimiento de raíces vegetales entre sus estructuras.

entre otras razones, no se documentaron suficientemente, no se disponía de los medios técnicos actuales y no se especificó con exactitud de dónde se tomaron las muestras, lo que obliga en ocasiones a repetirlos con el consiguiente daño para el objeto.

Los sistemas de sujeción pueden ejercer una presión excesiva o causar manchas difíciles de eliminar. Gatos, cuñas, pastas de modelar o masillas adhesivas del tipo *Blu-tack* sirven como soportes puntuales para la realización de fotos, exhibiciones temporales y manipulación durante su estudio o descripción. A primera vista no siempre es fácil distinguir estas sustancias cuando se han incrustado en las zonas menos accesibles del objeto, lo que supone una dificultad añadida para eliminarlas. Encontramos residuos en diversas piezas, como en los torques de Cangas de Onís o el de La Madorra, en el que aparece plastilina incrustada dentro del sogueado (fig. 7: 7). Para facilitar la toma de fotografías se han usado también pigmentos –negro humo y blanco, generalmente– con el fin de matizar los brillos y resaltar relieves o incisiones.

6. Restauración

Los criterios de conservación y restauración han evolucionado mucho y lo que en una época se consideraba excelente resulta completamente inadecuado en otra. Durante mucho tiempo la tendencia generalizada ha sido la de máxima intervención, por lo que las piezas han sufrido numerosos tratamientos, de los que no existe más documentación que la que podemos inferir del propio objeto y de los restos que queden sobre él. En contadas ocasiones obtenemos, además, algunos datos de las imágenes, dibujos y publicaciones antiguas, donde se observan los cambios que ha sufrido la pieza en distintos momentos.

Aunque parece que en el caso de los torques hay una tendencia generalizada a identificar los tratamientos exclusivamente con la limpieza, lo que entendemos por restauración es el amplio conjunto de manipulaciones que se realizan sobre la pieza con el fin de conservarla, aunque no siempre sean las más adecuadas. Entre las intervenciones antiguas que hemos detectado a través del estudio pormenorizado de cada objeto hay limpiezas, reparaciones con soldaduras, remaches o grapas y abundantes restos de diversos productos empleados para su protección o estudio. Tenemos bastantes ejemplos de casi todas ellas, pues son prácticas comunes con objetos de orfebrería ya desde el mundo antiguo. En ocasiones los materiales usados han producido alteraciones de tipo mecánico, químico o simplemente estético.

Como ya hemos apuntado anteriormente, la limpieza es una de las actuaciones de restauración más delicadas, no solamente por cuestiones de criterios estéticos –cambian las «modas» acerca del aspecto final del objeto–, sino porque supone una manipulación directa e irreversible sobre su superficie. Normalmente esta cuestión no se tiene en cuenta cuando se acomete el tratamiento de una pieza, ya que la limpieza no siempre se considera una restauración propiamente dicha. La mayor parte de los torques del Museo Arqueológico Nacional se han limpiado en diversas ocasiones aunque ya en el momento de su ingreso las tierras o suciedad más adheridas habían sido eliminadas; solamente dos de los torques de Mogón (fig. 3: 3) y los tres de La Puebla de los Infantes no se han intervenido en profundidad (fig. 3: 5). En el primer caso son las concreciones de plata córnea, como hemos visto, y en el conjunto de oro se trata de tierra y barro seco pegados y los cloruros rojizos. El problema que estos últimos plantean para la conservación es poco relevante, debido a la calidad del metal constituyente, aunque el aspecto original de los collares se encuentra



Fig. 4. Alteraciones relacionadas con el hallazgo.

1: Torques de Sagrajas; daños producidos, posiblemente, durante la extracción. 2: Hallazgo del broche del torques de Sagrajas, n.º inv.: 1970/30/1 (foto MAN). 3: Torques de Ortigueira (A Coruña), n.º inv.: 32.707; impronta y deformación a causa de un golpe de azadón. 4a y b: Torques de Ribadeo (Lugo), n.º inv.: 1947/9; corte central realizado tras su hallazgo (foto MAN) que se aprecia con más claridad en la radiografía (IPCE). 5: Torques de El Viso (Córdoba), n.º inv.: 1936/11/1; posible deformación intencionada tras su hallazgo.

parcialmente oculto y enmascarado a causa de las capas de suciedad. Sin embargo, el agente de alteración más habitual en la plata es la sulfuración –o empañado– que da un aspecto negruzco a la superficie (fig. 5: 1) y cuya limpieza es una de las prácticas normales en los procesos de restauración. La conveniencia o no de eliminar estas capas de oxidación aún se discute, sin llegar los técnicos a ponerse de acuerdo, ya que las películas de sulfuración son, en principio, superficiales pero tienden a desarrollarse hacia el interior de la pieza a través de poros y fisuras, por lo que si no son eliminadas periódicamente, aunque lo mínimo imprescindible, pueden llegar a causar graves deterioros.

Es bastante común en muchos museos desde hace años emplear productos comerciales de limpieza para la plata y el oro. El problema de éstos es que, además de quedar depositados y producir alteraciones químicas, si en su composición llevan partículas abrasivas (sílice, polvo de talco, etc.), rozan y arañan la superficie, dejando señales, y pueden llegar a borrar improntas, marcas de fábrica e incluso decoraciones y relieves (fig. 5: 3 y 5). Debemos tener en cuenta que es muy difícil eliminar en su totalidad los agentes de limpieza, sólidos o líquidos, cuando han penetrado en los poros, fisuras o grietas de las piezas (fig. 5: 4 y 5).

Hemos encontrado abundantes restos de un producto de color marrón y textura untuosa no excesivamente duro y fácil de eliminar. Aparece depositado en la superficie y, sobre todo, incrustado en los relieves, decoraciones y grietas de la mayoría de los torques de oro del Museo, como en los remates de Cangas de Onís (fig. 7: 4), en las incisiones de las piezas de Sagrajas y Berzocana y entre las bellotas del collar de la Aliseda (fig. 7: 1); también se ha detectado en un fragmento de la colección Cores, hecho bastante curioso al tratarse de una pieza sin relación con las anteriores. Inicialmente resultó muy difícil su identificación, ya que no hubo ocasión de analizarlo pero pensamos que coincide con la referencia que citaba Plenderleith (1956: 264) de un producto muy usado antiguamente para la limpieza de metales, llamado Rojo de Inglaterra. Estaba compuesto por *terra rossa*, una arcilla marrón que se pulverizaba, se lavaba y se maceraba, dejando un polvo mineral extremadamente fino. Por los restos estudiados, es probable que este material se mezclara con agua o aceite para utilizarlo en forma de pasta que, mediante una ligera abrasión, produjera el efecto de limpieza y brillo deseados (Moreno y Dávila, 2009: 257).

Por la composición y morfología de estos metales nobles –dureza, peso, forma, acabado– a veces resultaba difícil unirlos con los adhesivos tradicionales que solían ser muy débiles, por lo que se usaron otros sistemas y materiales más resistentes como las soldaduras, las grapas y los remaches o clavos.

El uso de la soldadura es habitual en las reparaciones de joyería pero en la actualidad resulta inadmisibles para la restauración de orfebrería arqueológica, aunque se ha utilizado con profusión en los siglos XIX y primera mitad del XX. La mayor parte de las soldaduras se aplican mediante calor, creando grandes diferencias de temperatura puntuales. El exceso térmico puede provocar un cambio en la composición del metal de base –al reordenar los cristales o por la difusión del metal soldante y los fundentes–, generar un deterioro generalizado e incluso acabar borrando las huellas de fabricación. Este tipo de corrosión da lugar, en algunos casos, a la formación de grandes picaduras o porosidad en las zonas de unión (Perea, 1990: 137). Cuando la alteración ya existe, el aire que contienen los pequeños vacíos internos se expande al contacto con el calor, originando ampollas en la superficie y alteraciones en el color o la forma por la modificación de las tensiones internas (Sáenz Obregón, 2000).



Fig. 5. Suciedad y tratamientos de limpieza.

1: Lúnula de Chao de Lamas (Miranda do Corvo, Portugal), n.º inv.: 28.588; ejemplo de sulfuración superficial de la plata (fot. MAN). 2: Torques de Mengíbar, n.º inv.: 16.885; restos de suciedad y fibras de algodón adheridas a la superficie. 3: Torques de La Madorra (Cospeito, Lugo), n.º inv.: 1972/64/4; abrasión superficial debida, seguramente, a limpiezas inadecuadas. 4: Torques de Drieves (Guadalajara), s/n; restos de productos de limpieza incrustados en la decoración. 5: Lúnula de Chao de Lamas n.º inv.: 28.589; detalle de abrasión superficial, perforaciones y restos de pastas limpiametales. 6: Torques de Sagrajas, n.º inv.: 1970/30/1; restos de fibras de algodón y productos de limpieza.

Aunque la información al respecto suele ser concisa o inexistente, hemos encontrado bastantes ejemplares sobre los que se ha practicado este tipo de intervenciones tras su descubrimiento y antes de llegar al Museo Arqueológico Nacional: en un fragmento de torques de Cangas de Onís (fig. 6: 5), en el que se utilizaron pequeñas láminas de oro con una aleación de alto contenido en plata como material soldante (García Vuelta, 2001: 118); en un torques de Salvacañete «*roto en dos pedazos con huellas de soldadura* (Exp. MAN 1939/66)», y en el de A Coruña que tiene roto uno de los terminales y cuya varilla, que presenta pérdidas parciales del oro, ha sido soldada en varios tramos (García Vuelta, 2000: 73) (fig. 6: 6). En otros dos casos hemos podido encontrar documentación gráfica que prueba que las intervenciones se realizaron ya estando las piezas en el Museo, como en el torques de Ribadeo, en cuya zona central se aprecia la plata de la soldadura (fig. 4: 4ab) y las dos lúnulas pectorales del Chao de Lamas, en las que vemos una y tres plaquitas de plata, respectivamente, que se han aplicado por el reverso para tapar las lagunas de mayor tamaño y han servido para reforzar el medallón central. El mismo material soldante se empleó de forma líquida para ocultar un total de seis grietas y roturas (fig. 6: 1, 3 y 4) (Moreno y Dávila, 2009: 259).

También se han usado grapas para unir fragmentos, como en el pectoral de Chao de Lamas, en el que se conservan diez orificios o taladros junto a la fractura principal y que corresponderían a una reparación anterior, posiblemente de época, pero de cuya aplicación y desaparición no tenemos datos exactos (fig. 6: 4).

Otro sistema utilizado durante años para ensamblar y ajustar este tipo de objetos han sido los clavos o remaches. En ocasiones son metales de diferente naturaleza que los originales y por lo tanto con distinta alteración, siendo el más débil el más corroído; es el caso de algunos collares del Cerro de la Miranda, en los que todavía se aprecian los clavos de plata, hierro, y cobre colocados para unir los terminales (fig. 6: 2, y 7ab).

La aplicación de barnices o lacas para proteger la superficie de los metales nobles antiguos es una práctica usual, sobre todo en el caso de la plata, porque de este modo se crea una barrera antioxidante, especialmente en museos que se ubican en zonas muy contaminadas (Moreno y Dávila, 2009: 262). Entre estos productos hay que incluir las grasas, como aceites y ceras orgánicas, que se usaban de manera habitual en las restauraciones antiguas como película de protección para evitar la oxidación, así como resinas acrílicas y ceras sintéticas; de todos ellos es normal encontrar restos introducidos en las decoraciones o relieves de los torques (fig. 7: 2 y 5). Estas sustancias enmascaran la imagen original de la pieza, produciendo alteraciones por cambios de color, viscosidad, rigidez e irreversibilidad; debido a ello hemos encontrado algunos torques con un color o aspecto diferentes al inicial: demasiado brillantes o mates, amarillentos u oscuros. Son bastante difíciles de limpiar, sobre todo cuando se han introducido en los poros. Actualmente los laboratorios y casas comerciales ofrecen una gran variedad de productos químicamente inertes y transparentes.

Hemos detectado también materiales de moldeo. Se trata en general de elastómeros y cauchos compuestos a base de látex y siliconas que después de su utilización no se han eliminado en su totalidad. El gran poder adherente que tienen algunos de ellos puede provocar la separación o despegado de los elementos más débiles (plaquitas, microfragmentos, decoración) en contacto directo con el producto; otras alteraciones posibles son las de tipo químico que se derivan de su contenido de ácido acético o amoniaco. Como ejemplo de lo anterior podemos señalar los restos de silicona que hemos encontrado en el torques de Sa-



Fig. 6. Soldaduras, remaches, clavos.

1: Lúnula de Chao de Lamas, n.º inv.: 28.588; soldadura que aparece en el reverso de la pieza. 2: Torques del Cerro de la Miranda (Palencia), n.º inv.: 1965/45/1; clavo de hierro que sujeta uno de los terminales (foto MAN). 3: Lúnula de Chao de Lamas, n.º inv.: 28.589; soldaduras de plata en el reverso (foto MAN). 4: Lúnula de Chao de Lamas, n.º inv.: 28.588; detalle de perforaciones para unir fragmentos mediante grapas y de soldaduras. 5: Torques de Cangas de Onís, n.º inv.: 33.135; detalle de la soldadura. 6: Torques de A Coruña, n.º inv.: 16.855; detalle de la soldadura de las varillas. 7a y b: Torques del Cerro de la Miranda, n.º inv.: 1955/65/3; vista general (foto MAN) y radiografía con el detalle de uno de los remaches (IPHE).

grajas (fig. 7: 3), empleada para la fabricación de un molde, dato que nos fue confirmado por la doctora doña Carmen Cacho, conservadora-jefe del Departamento de Prehistoria; desgraciadamente no existe documentación alguna sobre el momento exacto y modo de la realización de la reproducción.

Otra alteración que normalmente no se tiene en cuenta, por tratarse de metales nobles, es la que se deriva del siglado para identificar los conjuntos. Se realiza con adhesivos y resinas sintéticas de muy diferente composición –acrílicas, vinílicas, epoxídicas, etc.– que desprenden vapores ácidos y aldehídos (García Fernández, 1999: 241); algunos como los cianoacrilatos, compuestos a base de formaldehído, tienen gran poder de adherencia y penetración en los poros del metal. Hemos encontrado este material en varios torques, como por ejemplo en los de Chao de Lamas y Drieves (fig. 7: 6).

Así, en la mayoría de los torques del Museo Arqueológico Nacional hemos hallado residuos de múltiples productos, de limpieza, protección y montaje, de los que quedan restos superficiales en forma de manchas oscuras y amarillentas, polvo o gránulos de aspecto blanquecino, así como hilos o fibras de algodón; todos ellos, en ocasiones, aparecen mezclados y superpuestos entre sí. En el caso de los filamentos de tejidos, han penetrado en grietas o fisuras aglutinados con sustancias de limpieza y barnices, formando un conglomerado que generalmente ha endurecido y se ha depositado en las partes menos accesibles de la pieza (fig. 5: 2 y 6); su eliminación es difícil y un problema añadido puede ser el que resulta de su naturaleza orgánica e higroscópica. En ambos casos pueden derivarse alteraciones biológicas o de corrosión, si se produce una subida de los niveles de humedad y temperatura.

7. Exposición y almacenamiento⁴

La forma de exponer una pieza, el lugar y los materiales que la rodean serán elementos que condicionen su futura conservación. Es tan importante evaluar la localización del edificio o sus características arquitectónicas como el tipo de material que se encuentra en contacto directo con la joya. A continuación realizaremos un repaso de todos los aspectos que pueden influir en la estabilidad de estos metales arqueológicos desde su llegada al museo, especialmente la colección de torques analizados en el presente trabajo. Antes de la reforma del Museo, parte de la colección –los de plata– estaba expuesta en la vitrina n.º 1 de la sala IX y algunos de oro en la vitrina n.º 7 de la sala VII, en la que se incluía uno de plata, por no separar el conjunto de la Madorra (fig. 7: 1 y 3). Las piezas no mostradas al público están custodiadas en la cámara acorazada del Museo, en el Departamento de Numismática; tan sólo se hallan depositados en los almacenes generales los dos torques de bronce.

En primer lugar tenemos que tener en cuenta los datos relativos al edificio; en este caso, el Museo Arqueológico Nacional, está situado en una zona muy céntrica de una ciudad de grandes dimensiones como Madrid, rodeado por un jardín y con una baja cota topográfica, donde la acumulación y emisión de gases contaminantes (sobre todo vapores sulfúricos), procedentes del tráfico rodado y las calefacciones de carbón, gas y fuel es muy alta. Se trata,

⁴ Como ya se ha indicado, este trabajo se ha redactado con anterioridad a la última reforma del Museo. Es obvio que las condiciones de exposición y almacenamiento de estas piezas van a modificarse sustancialmente.



Fig. 7. Barnices, adhesivos y elementos de sujeción y moldeo.

1: Torques de la Aliseda (Cáceres), n.º inv.: 28.553; materia de color marrón identificada con rojo de Inglaterra. 2: Torques de Mengíbar, n.º inv.: 16.887; gota de barniz oxidado. 3: Torques de Sagrajas, n.º inv.: 1970/30/1; residuos de silicona empleada para realizar un molde de la pieza. 4: Torques de Cangas de Onís, n.º inv.: 33.138; posible rojo inglés incrustado en los remates. 5: Lúnula pectoral de Chao de Lamas, n.º inv.: 28.589; resto envejecido de un barniz aplicado para proteger superficialmente la pieza. 6: Torques de Drieves, n.º inv.: 1964/14/145; detalle de la sigla aplicada sobre adhesivo de cianoacrilato. 7: Torques de La Madorra, n.º inv.: 1972/64/1; restos de un producto empleado para la sujeción del mismo, posiblemente plastilina.

además, de un inmueble antiguo con grandes ventanales, poco aislamiento del exterior y con un acondicionamiento de aire que no es uniforme en todo el centro. Estas características facilitan las variaciones interiores de temperatura y humedad relativa –según las estaciones o en diferentes momentos del día– y la acción constante de la contaminación atmosférica exterior. Todo ello influye directamente, por ejemplo, en que los objetos de plata poco o nada protegidos superficialmente, reaccionen con contaminantes gaseosos dando como resultado la formación de las películas grisáceas, parduzcas o negras de sulfuro de plata. Este fenómeno, conocido como «empañado de la plata», se produce sobre todo en contacto con ácido sulfhídrico (SH_2) incluso en un ambiente seco (Scott, 1990: 55-74), por lo que las condiciones ambientales de humedad relativa/temperatura más bajas no brindan, por sí mismas, la protección necesaria si la atmósfera está contaminada.

El diseño y realización de vitrinas y armarios con destino a salas y almacenes resulta de especial relevancia para la conservación de los metales, así como su ubicación puede influir, por su orientación, en el microclima que se crea en el interior; el hecho de que sean exentos o estén adosados a una pared, la cercanía de ventanas o puertas, la presencia de focos puntuales de humedad como goteras o humidificadores –destinados a preservar otras piezas–, etc., son factores determinantes junto con sus características de iluminación, aislamiento y estanqueidad.

Algunas pinturas, barnices, adhesivos o plásticos y paneles prefabricados que se emplean en el montaje de exposiciones, sean o no de carácter temporal, pueden ser contaminantes si no se deja pasar suficiente tiempo antes de guardar o exponer las piezas en su proximidad. Las alteraciones se producen debido a la emisión o migración de compuestos volátiles, por lo que se desaconseja su uso (García Fernández, 1999: 239). En general, es conveniente dejar secar totalmente las pinturas o barnices y esperar que evaporen los disolventes durante varios meses. De todos ellos los hay que se consideran de alta emisión, como es el caso de algún tipo de madera, aglomerados y contrachapados, que liberan ácidos orgánicos y favorecen la corrosión (Tapol, 1991: 104); los cloruros y acetatos de polivinilo; las pinturas alquídicas (que llevan compuestos a base de ácido acético y fórmico); pinturas y adhesivos epoxídicos o compuestos de poliuretano, así como ciertas siliconas que se emplean para sellar juntas y que emiten ácido acético (García Fernández, 1999: 238-241) (fig. 8: 6).

El oxígeno, los gases sulfúreos, las impurezas de la atmósfera y una humedad relativa alta son importantes agentes de alteración que se combinan con ciertos tipos de tejidos y cajas utilizados en los soportes y embalajes (Bromelle, 1969: 310 y 315). Antes de la actual reforma, parte de la colección de torques de oro y plata se conservaba en la cámara de seguridad del Museo, dentro de los armarios de madera que eran los antiguos de monetario; en ellos estaban depositadas las piezas dentro de cajas, también de madera o de cartón, envueltas en distintos materiales. Éstos son muy importantes porque están en contacto directo con las piezas; suelen ser orgánicos: fibras textiles, naturales y artificiales –son las más utilizadas–, papel, incluso de periódico, y otros productos celulósicos. Su uso ha constituido una práctica generalizada durante muchos años en la mayoría de los museos, entre los que se incluye el Museo Arqueológico Nacional; además de para embalarlas han servido también para tapizar y forrar vitrinas, estantes, peanas, etc., sobre los que se depositan muchas de las piezas que nos ocupan. Muchos de estos materiales (cartones y papeles ácidos, terciopelos, algunas sedas sintéticas) desprenden compuestos de azufre, ácidos o formaldehído y llegan a actuar como catalizadores de reacciones químicas (García Fernández,

1999: 238-241) (fig. 8: 5 y 6). También pueden provocar alteraciones físicas, al engancharse las fibras o hilos sueltos en grietas y elementos decorativos, produciendo roturas y desgarros. Asimismo, la acumulación de polvo puede formar depósitos sobre las piezas y las tapicerías, enmascarando su aspecto original y actuando como agente higroscópico en combinación con las fibras (Beecher, 1969: 265).

El torques es una joya que por su forma y tamaño se presta especialmente a ser expuesta en vertical, generalmente colgada, pero su peso es elevado, lo que hace que se suelen utilizar elementos metálicos, principalmente pequeños clavos poco visibles, para este fin. Aunque se trate de metales nobles y, por tanto, poco reactivos, se debe evitar el uso de grapas, alambres, clavos o escarpas, ya que por su carácter metálico pueden alterarse con facilidad, manchar las piezas y, en caso de aleaciones de baja calidad, generar puntos de corrosión. Además este tipo de montajes obligan a que el objeto tenga que soportar su propio peso, tienen poca estabilidad, son muy sensibles a las vibraciones y entrañan una gran inestabilidad con riesgo de movimientos o caídas (fig. 8: 2).

Las fuentes internas o externas de iluminación en una vitrina son importantes porque, aunque la luz por sí misma no altera especialmente los metales, su exposición continuada en un ambiente fuertemente iluminado –por exceso de luxes– y con altos niveles de calor, puede provocar una subida de la temperatura en el interior, ablandar y despegar ciertos adhesivos o debilitar los montajes; como consecuencia de lo anterior puede haber caídas y desprendimiento de las piezas de su soporte, además de procesos de oxidación en los barnices de protección.

Otro agente de alteración en el que habitualmente no pensamos es el que se deriva de la limpieza y mantenimiento de salas, almacenes y vitrinas, producidos principalmente por los lavados o fregados de cristales y suelos; algunos de estos productos son sintéticos y pueden liberar compuestos clorados (Tapol, 1991: 104). En general, se trata de espacios cerrados con poca aireación, caso de los almacenes, en los que la humedad ambiental y los productos de higiene o aseo no se disipan con facilidad, por lo que pueden permanecer suficiente tiempo en el ambiente como para resultar dañinos. Estas sustancias recién aplicadas desprenden gran cantidad de compuestos volátiles, entre los que podemos destacar el amoníaco y el ácido acético (García Fernández, 1999: 241) que afectan directamente a las aleaciones de cobre, o las lejías que aumentan la presencia de iones cloruro nocivos para todos los metales. Los tratamientos de desinfección y desinsectación, aunque se hagan de manera muy esporádica en los museos, también aportan vapores ácidos al ambiente.

Conclusiones

Conservar los torques y toda aquella información que su hallazgo nos pueda proporcionar es, evidentemente, nuestro principal objetivo. A través del análisis realizado en este trabajo podemos concluir de manera clara que nuestras acciones sólo pueden afectar a partir del momento de la detección y el hallazgo de las piezas. Por este motivo, el primer aspecto que debemos potenciar es la protección legal de dicho patrimonio. En este sentido, contamos con antecedentes desde el siglo XVIII, con las diferentes Reales Órdenes que encomendaban la vigilancia y protección del Patrimonio a las Reales Academias de la Historia y Bellas Artes y que, asimismo, prohibían la «[...] *extracción de antigüedades del Reino sin Real Orden de autorización*



Fig. 8. Exposición y almacenamiento.

1 y 3: Sala IX, vitrina 1; exposición de los torques de plata, antes y tras la remodelación de la vitrina expositiva previa a la reforma actual del Museo. 2 y 4: Salas VII y IX, vitrinas 1 y 7, respectivamente; exposición en vertical de algunas piezas: anterior sujeción con un clavo y montaje con material inerte (tubo de polietileno). 5 y 6: Salas VII y IX; vitrinas 1 y 7; detalle del tapizado de las vitrinas con tejido de terciopelo y, en la última, sellado de las uniones con silicona.

(Barril, 1993: 173-174)». Estos principios cristalizaron en la importantísima Ley del Patrimonio Histórico-Artístico de 1933, modificada por la Ley de 1955, que se mantuvo en vigor hasta la actual Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español (BOE de 29 de junio de 1985). Ya en su Título Preliminar define claramente los elementos que constituyen el Patrimonio y términos como «exportación» y «expoliación»; el Título IV hace referencia explícita a la protección sobre los bienes muebles e inmuebles y, más concretamente, en el Título V se establece la prohibición de excavar sin autorización así como la obligación de declarar cualquier hallazgo, especificando que ello constituye delito y estableciendo las sanciones correspondientes en el Título IX.

A través de la documentación conocemos varios casos en los que el Estado intervino para proteger los hallazgos de torques. El más antiguo es el de Mogón, en cuyo expediente de ingreso (Exp. n.º 1916/25) hay un documento del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Dirección General de Bellas Artes, dirigido al Sr. Gobernador Civil de Jaén, en el que se hace referencia a la denuncia formulada por el Delegado Director de ciertas «*exploraciones y excavaciones*» ilícitas y se requiere a los Sres. Gobernador Civil de Jaén y Alcaldes de Villacarrillo y Mogón para que «*[...] adoptasen las medidas pertinentes para la conservación de los objetos excavados (irregularmente)*». Posteriormente, en 1920, el Estado incautó el tesoro de la Aliseda y lo cedió al Museo Arqueológico Nacional (Álvarez-Ossorio, 1954: 12). El último ejemplo de que disponemos, ya de 1969, son las prospecciones oficiales que realizó la Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas en Sagrajas, para localizar el broche del torques doble (Exp. n.º 1970/30).

A la vista de los resultados, es evidente que la legislación no es suficiente. Tiene que ir acompañada de una concienciación social, basada en la educación y la cultura, sobre todo en zonas rurales, que es donde suelen aparecer los «tesoros» y donde más habitualmente se destruyen yacimientos a causa de las prospecciones ilegales. Esto incluye no solamente la entrega de los objetos encontrados, sino que sería deseable que se comprendiera la enorme importancia de comunicar el hallazgo antes de su extracción para evitar que se pierdan todos los datos relativos a su contexto arqueológico. Por último, queremos destacar también la importancia de no separar los conjuntos y, por supuesto, de conservar las piezas completas y en el mejor estado, ya que en la mayoría de los casos, constituyen la única documentación que permite investigar sobre determinados aspectos históricos y arqueológicos.

Una vez que los objetos han llegado a un museo, como hemos visto, comienzan las fases de estudio, documentación y conservación. Los primeros análisis y radiografías, planteados en principio para resolver dudas, aconsejan ampliar la investigación en el futuro al resto de las piezas, estudiando los torques desde diferentes puntos de vista –de forma interdisciplinar y realizando aquellos análisis radiológicos y compositivos, tanto del metal como de los productos empleados para su restauración– necesarios para conocer las características de la pieza y la evolución de su conservación. Hoy día se realizan análisis no destructivos y que dan resultados muy fieles; se puede extraer gran información de campos diferentes, combinando y complementando la documentación obtenida: química, radiográfica, óptica, por activación protónica, densimetría etc. Otra posibilidad es metalografiar las piezas que han llegado a nosotros ya fragmentadas, cuya naturaleza y aspecto original no se verían excesivamente afectados, o buscar zonas poco visibles, así como disminuir el número y tamaño de las muestras. Tenemos que añadir a esta información los datos históricos, artísticos, de

conservación y restauración, etc., de cada torques y, en general, valorar toda la documentación de que dispongamos.

En unión de las medidas legales de protección, existe un aspecto museológico muy importante, que es el relativo a la conservación, en la que incluimos tanto la conservación preventiva como la intervención directa. Los criterios sobre las actuaciones en los objetos de orfebrería antigua han cambiado enormemente. Aunque resulte más complicado, es más efectivo y menos agresivo estudiar a fondo el estado de conservación de la pieza y, en función de los datos obtenidos, protegerla del ambiente que la rodea, evitando la presencia de agentes nocivos. Para realizar un control permanente de las salas del Museo Arqueológico Nacional se han instalado unidades de monitorización ambiental con sensores que reciben y transmiten las lecturas de humedad relativa y temperatura. Estas mediciones se intentan dentro de lo posible, con revisiones periódicas del estado de las piezas.

Por otro lado, aunque aún se empleaban embalajes de cartón hasta hace poco tiempo, con terciopelo y otras telas o papel, en algunos almacenes y armarios, podemos decir que su uso está prácticamente desechado y se han ido sustituyendo por contenedores de plástico inerte, bolsas de polietileno (Bertholon y Relier, 1990: 220), metacrilato, policarbonato, cristal, papeles y cartones de pH neutro o libres de ácidos, fieltros acrílicos, ciertas maderas envejecidas, etc., más adecuados para trabajar con los bienes muebles (fig. 8: 3 y 4). Tanto los torques expuestos como los que se encuentran en la cámara acorazada del Museo, están especialmente protegidos con sistemas antirrobo y para prevenir actos de vandalismo mediante cámaras y aparatos de detección.

En lo que se refiere a la restauración propiamente dicha, en general y según los actuales criterios, están prohibidas todas las operaciones que supongan la alteración del metal original: someterlos a altas temperaturas (soldaduras, recocciones) o a tensiones para devolverles su forma original, así como aplicarles elementos de sujeción o añadidos innecesarios de otros metales. Una opción alternativa, en caso de joyas muy rotas o con problemas de estabilidad, es la realización de montajes con soportes inertes sobre los que se puedan colocar los fragmentos, dándoles así cohesión e integridad, sin producir alteración alguna y con total reversibilidad.

Las intervenciones sobre los torques se realizan de manera periódica, con prácticas muy asépticas y con criterios absolutamente conservativos. Debido a su buen estado, los conjuntos de oro se limpian ligeramente cuando se revisan y asean las vitrinas. Algunos de plata, con el paso del tiempo, suelen presentar aspecto negruzco o películas de sulfuración y empañado, barnices oxidados, etc. Si es necesario, se eliminan de manera puntual y parcialmente con productos no abrasivos; en el caso de los bronce, los tratamientos de restauración son más profundos porque suelen presentar problemas de corrosión, gran número de concreciones de diversa naturaleza y alteración por ataque de cloruros.

En una valoración general, podemos concluir que la situación mejoraría ostensiblemente si consiguiéramos aunar y hacer efectivas las medidas de protección legal y física, a través de la documentación exhaustiva y las más modernas técnicas de conservación preventiva y restauración.

Bibliografía

- ÁLVAREZ-OSSORIO, F. (1945): «El tesoro ibérico de plata, procedente de Torre de Juan Abad (Ciudad Real)». *Archivo Español de Arqueología* [Madrid], XVIII, pp. 205-211.
– (1954): *Tesoros españoles antiguos en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid.
- ARMBRUSTER, B., y PEREA, A. (2000): «Macizo / Hueco, Soldado / Fundido, Morfología / Tecnología. El ámbito tecnológico castreño a través de los torques con remate en doble escocia». *Trabajos de Prehistoria*, [Madrid], 57 (1), pp. 97-115.
- BANDERA, M.^a L. DE LA (1987-88): «Estudio crítico de los torques ibéricos». *Habis*, 18-19; pp. 531-563.
- BARRIL VICENTE, M., y RODERO RIAZA, A. (coord.), 2002, *Torques, belleza y poder*. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Arqueológico Nacional (sept.-dic., 2002). Madrid.
- BEECHER, E. R. (1969): «La conservación de los tejidos». En: *La conservación de los Bienes Culturales*. UNESCO, *Museos y Monumentos* [París], XI, pp. 265-279.
- BERDUCOU, M. C. (coord.) (1990): *La Conservation en Archéologie*. París.
- BERTHOLON, R., y RELIER, C. (1999): «Les métaux archéologiques». En: Berducou, M. C. (Coord.), *La Conservation en Archéologie*. París; pp. 163-221.
- BROMELLE, N. S. (1969): «Iluminación, acondicionamiento de aire, exposición, almacenamiento, manejo y embalaje». En: *La conservación de los Bienes Culturales*: UNESCO, *Museos y Monumentos* [París], XI, pp. 309-320.
- CHAPA BRUNET, T., y PEREIRA SIESO, J. (1991): «El oro como elemento de prestigio social en época ibérica». *Archivo Español de Arqueología*, 64; pp. 23-35.
- DÍAZ MARTÍNEZ, S. (2000): «Tratamiento de restauración del disco de Teodosio». En: Almagro Gorbea, M., *et al.* (eds.), *El disco de Teodosio*. Real Academia de la Historia. Madrid.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, I. (1999): *La conservación preventiva y la exposición de objetos y obras de arte*. Murcia.
- GARCÍA VUELTA, Ó. (2000): «La colección de orfebrería castreña del Museo Arqueológico Nacional: notas para el estudio de su evolución». *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* [Madrid], t. XVIII, núms. 1 y 2, pp. 69-96.
– (2001): «El conjunto de Cangas de Onís: arqueología del oro castreño asturiano». *Trabajos de Prehistoria*, 58, núm. 2: 109-127. Madrid.
- GIARDINO, C. (1998): *I Metalli nel mondo antico. Introduzione all'archeometalurgia*. Bari.
- HAWLEY, G. G. (1975): *Diccionario de química y de productos químicos*. Barcelona.
- LADRA FERNÁNDEZ, X. L. (1997-98): «Ouros no desterro: notas encol de dous conxuntos inéditos de ourivesaría castrexa actualmente depositados no MAN» *Boletín do Museo Provincial de Lugo* [Lugo], VIII, vol. 1: 45-78.
- LÓPEZ CUEVILLAS, F. (1951): *Las joyas castreñas*. Madrid.
- MACIÑEIRA PARDO DE LAMA, F. (1923): «Un nuevo torques gallego de oro». *Boletín de la Real Academia Gallega* [A Coruña], 154 (347-356), pp. 5-22
- MEYER-ROUDET, H. (coord.) (1999): *A la recherche du métal perdu. Les nouvelles technologies dans la restauration des métaux archéologiques*. París.
- MONTERO, I., y ROVIRA, S. (1991): «El oro y sus aleaciones en la orfebrería prerromana». *Archivo Español de Arqueología*, 64; pp. 7-21.
- MORENO CIFUENTES, M.^a A., y DÁVILA BUITRÓN, C., 2002, «Conservación de los torques del Museo Arqueológico Nacional». En: Barril Vicente, V., y Rodero Rianza, A. (coord.), 2002, *Torques*,

- belleza y poder*. Catálogo de la exposición realizada en el Museo Arqueológico Nacional (sept.-dic., 2002); pp. 129-157. Madrid.
- (2009) «¿Qué aporta la documentación de las restauraciones antiguas de objetos metálicos a la conservación actual?». En: Barrio, J.; y Cano, E. (coord.) *MetalEspaña '08. Congreso de Conservación y Restauración del Patrimonio Metálico* (Madrid, 10-12 de abril de 2008). Universidad Autónoma de Madrid, pp. 250-266.
- MOUREY, W. (1987): *La conservation des antiquités métalliques. De la fouille au musée*. Dra-guignan.
- PEREA CAVEDA, A. (1990): «Estudio microscópico y microanalítico de las soldaduras y otros procesos técnicos en la orfebrería prehistórica del sur de la Península Ibérica». *Trabajos de Prehistoria*, 47; 103-160.
- PEREA, A.; y SÁNCHEZ-PALENCIA, F. J. (1995): *Arqueología del oro astur. Orfebrería y minería*. Oviedo.
- PLENDERLEITH, H. J. (1967): *La conservación de antigüedades y obras de arte*. I.C.C.R. Valencia (1.ª ed. inglesa, 1956).
- PRIETO MOLINA, S. (1996): «Los torques castreños del noroeste». *Complutum*, n.º 7, pp. 195-223.
- SÁENZ OBREGÓN, J. (2000): «La restauración de metales en el Museo del Oro». *Boletín Museo del Oro* [Bogotá], 47. Banco de la República. Obtenido de la red mundial el 4 de junio de 2002.
- SANDARS, H. (1917): *Joyas ibero-romanas balladas en Mogón, cerca de Villacarrillo, en la provincia de Jaén*. Jaén.
- SCOTT, D. A. (1990): «El deterioro de aleaciones de oro y algunos aspectos sobre su conservación». *Boletín Museo del Oro* [Bogotá], 28, Banco de la República, pp. 54-73.
- TAPOL, B. de (1991): «Museografía y conservación preventiva para la colección de la Capilla Real de Granada». En: *Un proyecto para la Capilla Real de Granada. Teorías, métodos y técnicas aplicadas a la conservación de patrimonio mueble. Cuadernos del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*. Junta de Andalucía, pp. 98-105.
- VILLAAMIL Y CASTRO, J. (1874): «Adornos de oro encontrados en Galicia». *Museo de Antigüedades* [Madrid], III, pp. 545-555.

Hallazgo de una obra de Pablo González Velázquez en el Museo Arqueológico Nacional

Juan M.^a Cruz Yabar

Museo Arqueológico Nacional

Resumen: Damos a conocer un relieve atribuido por la historiografía al escultor Pablo González Velázquez (1664-1727), aparentemente desaparecido desde hace casi siglo y medio. Formaba parte de la portada de la iglesia parroquial de Santa Cruz de Madrid, de donde pasó, en 1869, al Museo Arqueológico Nacional. En este Museo ha permanecido ignorado hasta ahora, pero su hallazgo nos permite, mediante su estudio, confirmar que pertenece a su estilo.

Palabras clave: Pablo González Velázquez. Escultura. Madrid. Parroquia de Santa Cruz.

Abstract: We are showing a relief attributed by historiography to the sculptor Pablo González Velázquez (1664-1727). It seemed missing almost a century and half ago and was a part of the Santa Cruz parish church's front in Madrid, from where it went to the Museo Arqueológico Nacional in 1869. It has been ignored up until today, but its find allows us, by a study, to confirm that this work belongs to his style.

Keywords: Pablo González Velázquez. Sculpture. Madrid. Parish church of Santa Cruz.

La escultura madrileña del Barroco sufrió, como consecuencia de la Desamortización y de la Guerra Civil, pérdidas numerosas e irremediables que han mermado nuestro conocimiento respecto a este arte, que, aunque denostado en ocasiones, contó con figuras de gran oficio y talento. Por eso hay que celebrar la ocasional aparición de piezas que se daban por perdidas, y más si se trata de una obra emblemática realizada por uno de esos autores de gran valía. Nos referimos en este caso al relieve de la *Invención de la Cruz* que adornaba la portada de la popular parroquia madrileña de Santa Cruz, que hemos encontrado en el Museo Arqueológico Nacional, donde se desconocía su existencia. Las fuentes atribuyen la obra al escultor giennense Pablo González Velázquez, y nosotros confirmamos estas afirmaciones por razones de estilo.

Según Ceán Bermúdez, principal biógrafo de Pablo González Velázquez, éste nació en Andújar en 1664¹, en un momento en que la escultura cortesana estaba dominada por Manuel Pereira y Juan Sánchez Barba, aunque ya experimentaba aires renovadores hacia un mayor barroquismo por medio del segundo y sobre todo de Pedro Alonso de los Ríos, quien comenzaba su andadura en Madrid². Sin embargo, ya Álvarez Baena escribió que González Velázquez era madrileño, y en los bautizos de sus hijos se declaró natural de Madrid. Realmente nació en la Villa y Corte el 17 de noviembre de aquel año, hijo de Jerónimo González Velázquez y Manuela Navas o Terán, siendo bautizado el 30 del mismo mes en la parroquia de San Sebastián³. Quien era natural de Andújar era su padre, un arquitecto, pintor y literato⁴. La fecha queda corroborada por la tasación que hizo el 5 de mayo de 1702 de las esculturas del fallecido maestro mayor de las obras reales José del Olmo, en la que declaró tener 37 años⁵. La importancia de esta tasación permite suponer que estaba ya firmemente asentado en la Corte, aunque no compareció como parte interesada en el pleito que los profesores de arquitectura y escultura emprendieron en 1691 contra el Ayuntamiento, que les exigía que pagasen 40.638 maravedís correspondientes a la repartición para las milicias de los años 1688 a 1690, una contribución que se estimaba deshonrosa por ser considerada como «pecho»⁶. Debió de trabar por esos años amistad con el arquitecto José Benito de Churriguera,

¹ Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico...*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, (ed. Akal 2001), pp. 226-227. Los datos aportados por este autor suelen ser fiables, como advirtió Urrea Fernández, Jesús, «Una propuesta para el escultor Pablo González Velázquez», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 43, 1977, pp. 484-488, aunque la noticia errónea de su nacimiento en Andújar arroja alguna duda; véase la nota 31.

² Muestra de esa evolución de la que participaría Pablo González Velázquez son las esculturas de Sánchez Barba de ese año para el retablo de la capilla del Cristo de la Salud en el hospital de Antón Martín, contratado el 26 de noviembre de 1663 por Pedro de la Torre y Juan Fernández con la obligación de que la *Virgen y San Juan* fueran de su mano (Agulló y Cobo, Mercedes, «Pedro, José, Francisco y Jusepe de la Torre, arquitectos de retablos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVII (1997), pp. 38-39). Ponz (Ponz, Antonio, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 2.^a ed. 1787, t. V, p. 58) las había atribuido con reservas a Domingo de Rioja, como el *Cristo* titular siguiendo a Palomino (Palomino, Antonio, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid 1715-1724 (ed. Aguilar 1947), p. 875). Este último es de Sebastián de Bejarano, como se deduce del contrato del propio Juan Sánchez Barba de 18 de mayo de 1634 para hacer el Calvario del retablo mayor del mismo hospital (Agulló y Cobo, Mercedes, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, Universidad, 1978, p. 143), con traza de Juan Gómez de Mora conservada en el Museo del Prado y realizado desde 1633 por Juan de Echalar. Se impuso a Sánchez Barba que las medidas coincidieran con las del Cristo Crucificado que había realizado Bejarano para la capilla de su advocación, y que fuera «tan bueno como él». Las tres imágenes se conservan en el retablo mayor del templo del Cristo de la Salud en la calle Ayala.

³ Núñez Vernis, Berta, *Zacarías González Velázquez (1763-1834)*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2000, p. 369.

⁴ Sobre la actividad literaria de Jerónimo González Velázquez, Canovas del Castillo, Soledad, *Los hermanos González Velázquez: Luis, Alejandro y Antonio*, Madrid, Universidad Complutense (tesis inédita), 2004, t. I, pp. 13 y ss. Pensamos, aunque no se ha señalado, que ha de ser el arquitecto y escultor que presentó trazas no aceptadas para los arcos de la Puerta del Sol y Santa María de la entrada en Madrid de la nueva reina María Luisa de Orleans en 1679 (Zapata, Teresa, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans*, Madrid, Fundación de Apoyo al Arte Hispánico, 2000, p. 54). Su mujer, Manuela de Navas, se apellidaba igualmente Terán, pues así la menciona Pablo en su poder para testar de 1723. En nuestra opinión ha de pertenecer a la familia de ensambladores de este apellido, que actuaron por ejemplo con ocasión de la entrada citada (Zapata, p. 216). Confirma la hipótesis el que Jerónimo González y Gregorio Terán contrataran el 27 de abril de 1669 el arco para las caballerizas de la plaza de la Armería del Alcázar (documento citado por Agulló y Cobo, Mercedes (1978), p. 158).

⁵ Tovar Martín, Virginia, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, p. 237. Encontró el inventario de José del Olmo y mencionó a Pablo González Velázquez. Agulló (Agulló y Cobo, Mercedes, *Documentos para la historia de la escultura española*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, p. 146-147), transcribió la tasación de la escultura. Nuestro imaginero no identificó al autor de ninguna de las trece tallas, pese a que alguna de ellas pudo salir de alguna gubia de renombre por la alta posición del fallecido. Todas ellas eran religiosas y de escaso valor, a excepción de un San José con el Niño, valorado en 1.400 reales, y una Asunción por 900.

⁶ Ceán Bermúdez, p. 383. Saltillo, Marqués de «Los Churriguera. Datos y noticias inéditas (1679-1727)», *Arte Español*, XIII, 1945, p. 98. Saltillo, Marqués de «Efemérides artísticas madrileñas», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 120, 1947, p. 633. Sí participaron en este pleito escultores afamados como Pedro Alonso de los Ríos, Juan Alonso de Villabrille y Ron o Miguel de Rubiales.



Fig. 1. Relieve. Pablo González Velázquez. MAN, n.º sw inv.: 1869/19/1

y tuvo relación, a través de éste, con Juan de Villanueva. Al igual que el escultor asturiano, fundó una familia de artífices famosos en Madrid que perduró hasta bien entrado el siglo XIX. Casó con María Juárez sin dejar descendencia y en segundas nupcias el 13 de agosto de 1714, ya con 50 años, con Ana María Viret, de 16 años solamente. Nacida en Madrid el 12 de julio de 1698 y bautizada el 21 en la misma parroquia de San Sebastián, era hija de flamencos procedentes de Bruselas, Juan de Viret, archero de su majestad, y Juana Teresa Liegen⁷. Tuviron al menos cinco hijos, tres de los cuales fueron importantes pintores versados en la perspectiva: Luis nació el 25 de agosto de 1715 y fue bautizado el 1 de septiembre nuevamente en la iglesia de San Sebastián⁸, por lo que su padre sería parroquiano de la misma, como era habitual en los maestros que trabajaban la madera; vivía en la cercana calle del Leal. Después vinieron al mundo Alejandro (1719), Tomás en 1720 o 1721 y Antonia Teresa en 1722 (estos dos fallecieron con poca edad), y Antonio en 1723. Según Ceán, el efímero Luis I quiso nombrarle en 1724 su escultor de cámara⁹, tal vez por haber realizado alguna obra para los sitios reales, pero como explicó Urrea, la muerte del rey más que la vejez del escultor truncaría esa posibilidad¹⁰. El 3 de agosto de 1725 realizó otra tasación, esta vez de los bienes de doña Petronila Montero de Pineda¹¹, y en 1726 falleció Antonio Palomino debiéndole 135 reales¹². Habiendo otorgado poder para testar ambos cónyuges el 25 de mayo de 1723, en que nombraron por herederos a sus tres hijos supervivientes¹³, falleció Pablo en Madrid en 1727, con gran crédito, a decir de Ceán¹⁴. Ocurrió el 2 de febrero en casas de Clemente de la Calle, siendo enterrado en San Millán¹⁵.

Su obra conocida no es demasiado extensa. Alguna está fechada, como la escultura en piedra de *San Luis Obispo* que realizó para la portada de su parroquial madrileña en 1716, señalada también por Ceán Bermúdez¹⁶. No cabe duda de su cronología, porque la portada que la alberga, único vestigio de la iglesia junto con la imagen, tiene inscrita la fecha de 1715¹⁷. Poco después de 1720 haría la escultura conservada del retablo mayor de las Calatravas madrileñas, porque en ese año concertó Churriguera su hechura, quedando las esculturas a su cargo¹⁸. Como explicó Urrea¹⁹, la autoría de González Velázquez, avanzada por Ceán Bermúdez²⁰, no

⁷ Núñez Vernis, p. 369.

⁸ Fernández García, Matías, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid Caparrós Editores, 1995, p. 208.

⁹ Ceán Bermúdez, p. 226.

¹⁰ Urrea Fernández, p. 488.

¹¹ Agulló y Cobo, Mercedes, *Mas noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Ayuntamiento, 1981, p. 169.

¹² Agulló y Cobo, Mercedes., *Documentos para la historia de la pintura española I*, Madrid, Museo del Prado, 1994, p. 91.

¹³ Cánovas del Castillo, t. I, pp. 13 y ss.

¹⁴ Ceán Bermúdez, p. 226.

¹⁵ Cánovas del Castillo, t. I, pp. 13 y ss.

¹⁶ Ceán Bermúdez, p. 226.

¹⁷ Tovar Martín, p. 334. La portada fue trazada por el maestro de obras Francisco Ruiz, aunque desde Palomino se había atribuido erróneamente a José Jiménez Donoso. La iglesia de San Luis Obispo fue demolida, pero la portada fue trasladada a la vecina iglesia del antiguo convento del Carmen calzado. Tormo tildó la estatua de poco interesante, en Tormo, Elías, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, Imprenta de A. Marzo, 1927, tomo II, p. 234.

¹⁸ Bonet Correa, Antonio, «Los retablos de la iglesia de las Calatravas de Madrid», *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962. Atribuyó la escultura a Churriguera a partir de la documentación que había encontrado. Siguió su opinión —a pesar de la explicación de Urrea— García Gáinza, María Concepción, «Sobre el retablo de las Calatravas de Madrid: Dos esculturas «perdidas» de José Benito de Churriguera», en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Universidad, 1995, pp. 339-342. Esta autora encontró en el nuevo convento de las monjas calatravas en Moralzarzal las dos esculturas de las calles laterales del retablo mayor, *San Benito y San Bernardo*.

¹⁹ Urrea Fernández, p. 486.

²⁰ Ceán Bermúdez, p. 226. Tormo calificó esta vez las esculturas de «notables», en Tormo, p. 240.

queda en entredicho por esta cláusula, ya que era muy frecuente que los arquitectos contrataran los retablos y su imaginería y que después la encargaran a escultores especializados. Urrea observó, además, similitudes estilísticas entre estas obras y otras de González Velázquez. Hacia 1723 estaba haciendo Churriguera, quien también fue escultor, la imagen titular del retablo mayor del convento de San Felipe el Real²¹. Su fallecimiento en 1725²² pudo provocar que su colaborador Pablo González Velázquez siguiera en esta obra, pero, a su vez, su muerte dos años más tarde, dejaría paso a Juan de Villanueva, quien seguramente completaría el encargo²³.

Otras obras hechas por Pablo González Velázquez, y de las cuales no hay referencia cronológica por el momento, son las dos tallas de *San Joaquín* y *Santa Ana* que ornaban las calles laterales del retablo mayor del colegio de San Patricio de los irlandeses de la Corte. Puestas a nombre de nuestro escultor por Ceán²⁴, fueron trasladadas tras la Guerra Civil al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, y, tras diversas atribuciones, Urrea las restituyó a González Velázquez²⁵. Ceán citó, además, otras tres piezas que no han llegado a nuestros días²⁶: el *San Judas Tadeo* del hospital de Antón Martín, la escultura de la custodia que salía en la procesión de Minerva de la iglesia de San Sebastián, y el *San Antonio* de su iglesia de Alpajés en Aranjuez, que ignoramos si era de madera para el retablo o de piedra para la portada.

Ceán hizo referencia también al bajorrelieve de la portada principal de la iglesia de Santa Cruz, situada a los pies de la misma. Éste se daba por perdido tras la demolición de la iglesia en 1868. Sin embargo, un expediente del archivo del Museo Arqueológico Nacional mencionaba el ingreso del relieve en 1869 en los fondos de la institución²⁷. A pesar de esta esperanzadora noticia, la pieza no estaba citada en ningún catálogo ni inventario del Museo, por lo que había que suponer su pérdida a finales del siglo XIX, cuando muchos de los objetos del Museo dejaron de pertenecer a su colección debido a vicisitudes diversas. Con motivo de las obras de remodelación del Museo han salido a la luz obras de piedra, ignoradas prácticamente, casi todas ellas elementos arquitectónicos poco significativos, pero encontramos también una serie de fragmentos muy deteriorados entre los que, a duras penas, se reconocían algunas figuras. La documentación mencionada, que incluía una fotografía antigua en que el relieve aparecía en mucho mejor estado, nos llevó a ponerla en conexión con estos fragmentos. Junto con las otras piedras estuvo durante muchos años en los jardines del Museo y sufrió deterioros por estar a la intemperie, aunque confiamos en que una futura restauración acerque la obra a su esplendor original.

La portada de Santa Cruz fue ofrecida al Museo el 8 de enero de 1869 por el Ayuntamiento de Madrid. En ese momento el ofrecimiento comprendía toda la obra, incluidas sus puertas. Sin embargo, cuando el 4 de junio del mismo año recibió el Museo las obras pro-

²¹ Ceán Bermúdez, p. 328. El 18 de enero de 1723 recibió Churriguera un pago por el San Felipe, según un documento conservado en el Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, fondo Osuna, CT. 535, D. 35. Citado en <http://pares.mcu.es>. Aunque no se ha reparado, queda una estampa en el Museo Municipal de Madrid (MMM 2417), que muestra una actitud muy dinámica.

²² Ceán Bermúdez, p. 329.

²³ Ibidem, p. 255.

²⁴ Ibidem, p. 226.

²⁵ Urrea Fernández, pp. 485-488.

²⁶ Ceán Bermúdez, pp. 226-227.

²⁷ Archivo Histórico del MAN expediente 1869/19.

cedentes de la derribada iglesia, la portada se había quedado reducida al relieve de piedra elíptico de la *Invencción de la Santa Cruz*. Además se incluyeron una lápida de piedra, que conmemoraba una fundación de doña Isabel Álvarez mediante legado para que se administrara el santo Viático a los enfermos de la parroquia, y un remate del cancel de entrada de la iglesia, de madera, en blanco, con la cabeza del *Salvador* en el centro.

El medallón es ovalado, como especificaba la documentación, formato habitual desde finales del siglo XVII en Madrid²⁸. Según Palomino²⁹, el tracista de la portada de Santa Cruz fue el pintor y arquitecto José Jiménez Donoso. Saltillo encontró una referencia a la hechura de la portada por los maestros de obras Juan Fernández y Juan de la Peña³⁰. La viuda de este último, nombrada curadora de las hijas del matrimonio por auto de 11 de julio de 1689, y Fernández, otorgaron finiquito en favor de la fábrica parroquial de las demasías que habían acordado tras un pleito. Ascendían a 7.000 reales que se sumaban a los 56.000 pactados por contrato. El fallecimiento de Peña hacia 1689 habiendo finalizado la obra sitúa la realización de la medalla en torno a esas fechas, lo que constituiría, por tanto, una de las primeras obras de relevancia en la carrera de González Velázquez³¹.

La portada de Santa Cruz se conoce parcialmente por grabados y fotografías algo anteriores a su demolición. Constaba de dos columnas que flanqueaban la puerta, un entablamento y un segundo cuerpo que cobijaba el relieve de la *Invencción de la Santa Cruz* mediante un frontón semicircular. Debió de estar cuajada de adornos, aunque seguramente en esta época había perdido la mayoría.

²⁸ Existe un precedente en el retablo mayor de la iglesia de San Martín de Segovia, obra del arquitecto riojano José Vallejo Vivanco, en Vera, Juan de, «La capilla mayor, su retablo y el terno rico de la iglesia de San Martín de Segovia», *Estudios Segovianos*, XVI, 1964, p. 511-512, aunque hay que tener en cuenta que Vallejo Vivanco conocía el ambiente artístico cortesano –al menos en 1662 estaba en Madrid, en Agulló y Cobo (1978), p. 164–, por lo que puede pensarse en un origen madrileño para las formas ovaladas. En la escritura otorgada por Vallejo Vivanco aparece como testigo Lupericio de Falces, quien trabajaba en San Andrés, tal vez para José Ratés, que ejecutaba en ese momento, con traza del arquitecto Juan de Lobera, los cuatro retablos colaterales que servían de marco a los lienzos de Francisco Ricci y Juan Carreño en la capilla de San Isidro. Una lectura incorrecta (Macho Ortega, Francisco, «La capilla de San Isidro en la parroquia de San Andrés de Madrid», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVI, 1918, pp. 215-222), ha provocado que se confundiera a Jusepe Ratés, que es como aparece nombrado este artífice en las cuentas del Ayuntamiento, con un inexistente Jusepe Serrates. Lupericio de Falces trabajaba a finales de 1667 en el retablo de la sala capitular de la Cartuja del Paular a las órdenes de Ratés, en Agulló y Cobo, Mercedes, «El Arte del Paular en los documentos del Archivo Histórico Nacional (Continuación)», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XV, 1978, p. 96, y proseguiría su carrera en Toledo. Precisamente la carrera de Vallejo Vivanco transcurrió en Segovia desde 1664, lo que hace pensar que pudo trabajar en algún momento para Ratés en el Paular o en el santuario de la Fuencisla y, por tanto, estar situado en el círculo del arquitecto Pedro de la Torre. Un ejemplo más tardío es el grabado de Matías de Torres del arco de la Puerta del Sol, trazado por Francisco de la Torre para la entrada de la reina María Luisa de Orleans en 1679 (Zapata Fernández de la Hoz, Teresa, *La entrada en la Corte de María Luisa de Orleans. Arte y Fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2000, p. 125), aunque ya en ese momento debía de ser un elemento frecuente en los retablos madrileños.

²⁹ Palomino, p. 1039.

³⁰ Saltillo, Marqués de, «Arquitectos y alarifes madrileños del siglo XVII (1615-1699)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LII, 1948, p. 175.

³¹ Nuestro escultor tenía entonces unos 25 años, una edad temprana para que se le encargara una obra de tal relevancia. Sin embargo debió de ser precoz en su arte, teniendo en cuenta su procedencia de dos familias de artífices, y Ceán Bermúdez debió de manejar alguna documentación fidedigna. No puede descartarse no obstante la intervención de algún maestro consagrado como Pedro Alonso de los Ríos, el escultor más influyente en estos momentos, quien en su testamento de 1702 designó por su albacea a José Benito de Churriguera, estrechamente relacionado como hemos visto con González Velázquez. Trabajó la piedra en obras como los relieves del trasaltar de la catedral de Burgos, y dejó precisamente una talla en la parroquia madrileña de Santa Cruz, la *Inmaculada Concepción* de madera en la capilla de los confiteros que le atribuyó Ponz.

El asunto del relieve es infrecuente en las artes del Barroco cortesano, puesto que el único recinto religioso dedicado a la Santa Cruz era esta parroquia, que contaba con una de las mayores feligresías en Madrid. El modelo que pudo inspirar a González Velázquez fue el lienzo del mismo asunto que Claudio Coello pintó³² en 1666 para el retablo mayor, que hicieron Juan de Ocaña y José Simón de Churriguera desde el año anterior³³, pero, como desapareció en el incendio de la iglesia de 1765, no es posible realizar comparación alguna. Una fuente literaria fundamental tuvo que ser la *Leyenda Dorada* de Santiago de Vorágine, aunque pudieron emplearse también otros textos como el *Poema heroico de la Invención de la Cruz* de López de Zárate³⁴, que se apoya en los Pasionarios medievales. Se relata en ellos el hallazgo de la Cruz por Santa Elena, enviada por su hijo, el emperador Constantino, a Jerusalén, y como fue guiada por San Judas, futuro obispo de la Ciudad. Llegados a lo alto del monte Calvario demolieron el templo de Venus y extrajeron tres cruces, que se aplicaron a un cadáver para averiguar cuál era la Vera Cruz, que resultó ser la tercera por resucitar al instante.

En el relieve hay un templo figurado, con un arco a cuyos lados hay dos columnas, que parecen jónicas y ornamentadas con festones. Ambas sostienen un entablamento de una sola pieza, y en lo alto hay una cornisa que apoya en pilares. A la derecha hay una puerta que abre una figura. La escena está centrada por la cruz, coronada de rayos y sujeta por un soldado romano y un hombre barbado con el torso desnudo, que porta un turbante. Colocan el madero sobre las piernas de un hombre –el resucitado– que parece levantarse con dificultad. A la izquierda hay dos mujeres: la de cuerpo entero es Santa Elena con tocado y túnica, y detrás aparece una cabeza, probablemente de una criada; aún parece haber un tercer personaje al fondo. A la derecha hay dos figuras masculinas, la más adelantada, mitrada –San Judas obispo–, en actitud de arrodillarse, y la trasera, que echa la cabeza hacia un lado asombrada.

Los elementos iconográficos son muy completos y fidedignos. El templo, de factura algo tosca, evoca, según la mentalidad de la época, las construcciones de la Antigüedad. Uno de los esbirros lleva coraza romana, Santa Elena ricas vestiduras y San Judas mitra. La variedad de gestos es notable y está muy lograda, como el arrodillamiento del obispo, el deslumbramiento de su acompañante, el recogimiento de la emperatriz, el esfuerzo de los sirvientes o la vuelta a la vida del cuerpo antes inerte. Estas actitudes refuerzan la composición y rompen su simetría. El elemento más importante, la Cruz, divide canónicamente la escena para convertirse en protagonista absoluta, quedando el soldado y el criado detrás de ella, y debajo, el resucitado que da sentido al milagro. A los lados quedan destacados los personajes importantes, Santa Elena y San Judas, prolongados por otras figuras hacia el fondo. Se forma por tanto una composición triangular con la Cruz como eje, que queda animada por las demás figuras.

El estilo de los pliegues, posturas y gestos recuerda las esculturas individuales de Pablo González Velázquez, pese a ser posteriores en el tiempo. San Judas agarra su manto cruzando el brazo como el *San Luis Obispo*. La torsión del cuerpo de éste recuerda la de

³² Palomino, pp. 1059-1060.

³³ Caturla, María Luisa, «Iglesias madrileñas desaparecidas: el Retablo mayor de la Antigua parroquia de Santa Cruz», *Arte Español*, XVIII, 1950, pp. 3-9.

³⁴ López de Zárate, Francisco, *Poema heroico de la invención de la Cruz por el emperador Constantino Magno*, Madrid, Francisco Sánchez, 1648.

santa Elena y las manos de la emperatriz sobre el pecho a la *Santa Ana* de Valladolid o el *San Benito* de las Calatravas, así como su contraposto. Los plegados, de dos tipos, lisos recogidos por los pies o bien ondulados y ascendentes, se repiten en las esculturas de las Calatravas, aunque en el *San Joaquín* y *Santa Ana* son ya más violentos. Lo mismo modo ocurre con el tipo de rostros. Las figuras del primer plano sobresalen mucho, hasta el punto de poder hablarse de altorrelieve.

Los relieves dispuestos en las portadas fueron escasos en Madrid y muy pocos han pervivido. De este mismo momento es el de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* de las Trinitarias Descalzas, llamadas de Cervantes, en Madrid, obra de Manuel Delgado, cuya autoría aclaramos en otro trabajo³⁵. La diferencia de calidad es notoria, lo que se explica en parte porque Delgado era mayor que Pablo González y se había formado en la estética anterior de Manuel Pereira y Domingo de Rioja. La composición es simétrica en ambos relieves, aunque se disimula peor en las Trinitarias. Las figuras de Delgado son achaparradas y carecen de la grandeza de las de González.

Este altorrelieve muestra un paulatino cambio de gusto en Madrid en la decoración de las escenas en los nichos de las portadas, que anteriormente eran en bajorrelieve, y que va a evolucionar hacia composiciones formadas por esculturas de mayor relieve o incluso de bulto redondo, como en el antiguo convento de Portacoeli o en la iglesia de San Sebastián. También es relativamente novedoso el dinamismo de plegados y posturas, característico de las generaciones seguidoras de Pedro Alonso de los Ríos y, especialmente, la de González Velázquez, que incluye a Juan Alonso de Villabrille y Ron y al propio José Benito de Churriguera, que anuncian el Rococó. Nos encontramos, sin duda, ante una obra maestra que contribuye a la estimación, no sólo de su artífice, sino de la escultura madrileña de fines del siglo xvii.

Documentación

Expediente 1869/19

N.º c. v. fol. 62, n.º 361

Excelentísimo señor alcalde 1º popular de Madrid. Enero 8 de 1869.

Excelentísimo señor,

Próximo a terminarse el derribo de la iglesia de Santa Cruz, y deseando el que suscribe que el Museo de su cargo vaya enriqueciéndose con objetos dignos de ser conservados en él por su importancia histórica o artística, quisiera merecer de la reconocida ilustración de vuestra excelencia y servir al país, se dignase autorizar la traslación a este nacional establecimiento de la portada de los pies de la referida iglesia y las correspondientes puertas, disponiendo

³⁵ Cruz Yábar, Juan María, «El escultor Pedro Alonso de los Ríos. II. Inventario de sus bienes y otros aspectos», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLIX, 2009, pp. 98-99.

al mismo tiempo, si en ello no hay inconveniente, que la traslación se verifique en los carros o trasportes que son propiedad de la Villa, por no hallarse hoy este cabildo en situación de sufragar los gastos que esta operación, aunque poco costosa, habría de ocasionar.

Al tener el honor de elevar a vuestra excelencia este ruego, le doy anticipadamente las gracias, en la seguridad que no dejará pasar esta ocasión de dar una nueva muestra de su patriótico celo. Dios guarde. Minuta.

Minuta de los objetos donados a este Museo por el excelentísimo Ayuntamiento popular, que se entregan a don Joaquín Romeo y Benedicto, encargado de la sección de la Edad Media y Moderna:

Un alto relieve de forma elíptica, esculpido en piedra, que representa la Invención de la Santa Cruz, procedente de la derruida iglesia del mismo nombre.

Una lápida de piedra conmemorando la fundación de doña Ysabel Álvarez sobre un legado para que siempre se administre el santo Viático a los enfermos de la misma parroquia, y

Un remate de la cancela de entrada de dicha iglesia, en madera sin pintar con la cabeza del Salvador en el centro.

Madrid, 4 de junio de 1869. El secretario, Ángel de Gorostizaga.

Recibí dichos objetos. El ayudante de primer grado, Joaquín Romeo y Benedicto.

N.º c. varias, fol. 67, n.º 383

Señor alcalde popular de Madrid. Madrid, 4 de junio de 1869.

Excelentísimo señor,

Se han recibido en este Museo de manos del capataz don José Alba y Más un alto relieve de forma elíptica, esculpido en piedra, que representa la Invención de la Santa Cruz, procedente de la derruida iglesia del mismo nombre; una lápida de piedra, conmemorando la fundación de doña Ysabel Álvarez, sobre un legado para que siempre se administrase el santo Viático a los enfermos de la misma parroquia; y finalmente un remate de cancela de entrada a dicha iglesia, en madera sin pintar con la cabeza del Salvador en el centro.

Lo que tengo el honor de participar a vuestra excelencia, dándole las más expresivas gracias por este donativo del excelentísimo Ayuntamiento de su digno cargo. Dios guarde. El director, Ventura Ruiz de Aguilera.