

## Sobre simbolismo y técnicas artísticas de las Cruces asturianas en la Alta Edad Media\*

*Etelvina Fernández González\*\**

Como es bien sabido, la Cruz en la que murió Cristo fue, desde su invención por Santa Elena, la principal reliquia cristológica y el diseño cruciforme su símbolo más expresivo. Desde épocas muy tempranas y, en todo el orbe cristiano, la cruz se representó sobre soportes diferentes y se realizó en técnicas artísticas muy diversas. Al mismo tiempo, las imágenes cruciformes se mostraron aisladas, en relación con otras escenas o formando parte de complejas teofanías.

Independientemente de su diseño se ejecutaron en materiales preciosos y se enriquecieron con todo tipo de gemas e inscripciones. La monja Egeria<sup>1</sup>, en su famosa *peregrinatio* a Tierra Santa, describe la cruz *gemmata*, cubierta con una estructura a modo de dosel que vio, personalmente, y que se había ubicado, sobre una roca en Jerusalén, al S.E. del atrio existente entre la Basílica y el Santo Sepulcro. Por razones obvias, el modelo se propagó por los territorios de Palestina, Siria, Bizancio, las tierras de Armenia, Georgia, el Norte de África y también en Occidente. A la vez se difundió e incrementó el culto a la Cruz. Recordemos a este respecto, en el caso hispano, las pinturas de la iglesia ovetense de San Julián de los Prados, erigida en la primera mitad del siglo IX, en tiempos de Alfonso II el Casto.

Los padres de la Iglesia de Oriente, al igual que Aurelio Prudencio o Rábano Mauro en Occidente, contribuyeron a ello. Sirvan de ejemplo, entre otros, los escritos de Efrén

---

\* El núcleo del presente trabajo ha sido la conferencia que, con el título: «Las Cruces de Oviedo: técnicas artísticas y simbolismo (808-2008)» se dictó en Oviedo el 11-XII-2008, en el «Ciclo de Conferencias Conmemorativas de las Efemérides de Asturias 2008: La Cruz de los Ángeles (808) y la Cruz de la Victoria (908)», celebrado en el Real Instituto de Estudios Asturiano, diciembre de 2008 (en prensa).

\*\* Universidad de León. Email: etelvina.fernandez@unileon.es.

1 *Itinerario de la virgen Egeria*, edic. de A. Arce, Madrid, 1980, p. 108.

de Nisbe, de Gregorio de Nisa, de San Agustín<sup>2</sup> o las virtudes sobrenaturales que, sobre la cruz, cantó Cosmas de Mayuma<sup>3</sup>. También se dispusieron tales formas en obras fáciles de transportar como fueron las *ampulae* en las que los peregrinos llevaban como recuerdo, a sus países de origen, agua santa del Jordán. Lo cierto es que su factura se generalizó en todo tipo de labores suntuarias, en el ajuar litúrgico y fueron objeto de devociones piadosas de los monarcas. Tales piezas suntuosas pronto custodiaron astillas del Leño santo, se convirtieron en relicarios de la Santa Cruz y formaron parte de tesoros eclesiásticos y regios.

Los ejemplos conservados, desde el IV en adelante, son muy ricos y numerosos. Traemos al recuerdo labores musivarias y relieves que emulan esas joyas como los mosaicos de la basílica de la Natividad de Belén (ss. IV-VI), el de la bóveda del ábside de Santa Pudenciana de Roma (s. IV), el del baptisterio de los Arrianos de Rávena, el pluteo de Monza o la lauda de San Martín en la basílica de Tours, obras estas últimas de la sexta centuria. No menos interés presentan las cruces que formaron parte de los tesoros hispanogodos y a las que volveremos más tarde.

En este contexto tenemos que incluir las dos Cruces de Oviedo que nos ocupan. Son las conocidas como Cruz de los Ángeles (fig. 1), encargada por Alfonso II el Casto en el 808 y de la Victoria (fig. 2) mandada hacer, por Alfonso III el Magno y su esposa la reina Jimena un siglo mas tarde, según reza en sendas inscripciones en el reverso de las mismas. Se custodian en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo.

Aunque las noticias antiguas sobre ellas son muy escasas y parcas, no sucede así en épocas más próximas. La bibliografía reciente es muy abultada ya que, tanto por la riqueza material de las mismas, como por ser una magnífica expresión del ideario político-religioso de la monarquía asturiana, interesaron a especialistas en distintas ramas del saber<sup>4</sup>.

2 LADNER, G. B., «St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the symbolism of the Cross», *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, Jr.* New York, 1955, pp. 82-95.

3 COSMAS de MAYUMA, *Himno 12, «In exaltationem Crucis»*, *Patrologia Graeca*, vol. 98, cols. 502-510.

4 RÍOS, A. de los, *Monumentos Arquitectónicos de España*, Madrid, 1877, pp. 23, 29-30; MIGUEL y VIGIL, C., *Asturias Monumental, epigráfica y diplomática*, Oviedo, 1887, pp. 16, lám. A VII y p. 17, lám. A VIII; FERNÁNDEZ PAJARES, J. M., «La Cruz de los Ángeles. Origen y formación de la leyenda», *Archivum*, 1962, XII, pp. 102-112; SCHLUNK, H., «The Crosse of Oviedo. A contribution to the History of Jewellery in Northern Spain in the Ninth and Tenth Centuries», *The Art Bulletin*, XXXII, 1950, pp. 91-114; SCHLUNK, H., *Las Cruces de Oviedo. El Culto a la Vera Cruz en el Reino asturiano*, Oviedo, 1985; SCHLUNK, H. y ELBERN, V. H., *Estudios sobre la orfebrería del Reino de Asturias*, edic. de C. García de Castro Valdés, trad. de L. Vázquez de Parga y C. García de Castro Valdés, Oviedo, 2008; MANZANARES RODRÍGUEZ, J., *Las joyas de la Cámara Santa, valores permanentes de Oviedo*, Oviedo, 1972, en especial, pp. 6-18; PLATERO FERNÁNDEZ-CANDAOSA, R. y HEVIA BALLINA, A., «Cruz de los Ángeles», *Orígenes. Arte y cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, pp. 244-246 e Id., «Cruz de la Victoria», *Orígenes. Arte y cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, pp. 246-247; DIEGO SANTOS, F., *Inscripciones medievales de Asturias*, Oviedo, 1994, pp. 55-60; ARBEITER, A., «Engelskreuz» en: ARBEITER, A. y NOACK-HALEY, S., *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. ins 11.*



Figura 1. *Cruz de los Ángeles*. Oviedo, Cámara Santa, Catedral de San Salvador  
(Cortesía: cabildo catedralicio).

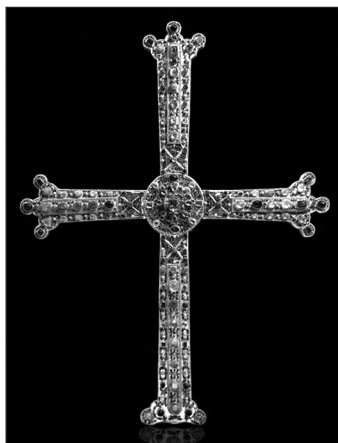


Figura 2. *Cruz de la Victoria*. Oviedo, Cámara Santa, Catedral de San Salvador  
(Cortesía: cabildo catedralicio).

---

*Jahrhundert*, Mainz am Rhein, 1999, pp. 132-135, láms., 19-21 e Id., «Siegeskreuz» en: ARBEITER, A. Y NOACK-HALEY, S., *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. ins 11. Jahrhundert*, Mainz am Rhein, 1999, pp. 180-183 y láms., 48-51c.; RUIZ de la PEÑA GONZÁLEZ, I., «Cruz de los Ángeles, año 808», *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía I*, Madrid, 2000, ficha catalográfica 83, pp. 218-219, y «Cruz de la Victoria, año 908», *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía I*, Madrid, 2000, ficha catalográfica 84, pp. 219-220; BANGO TORVISO, I., *Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*, Madrid, 2001, pp. 293-299 y CID PRIEGO, C., «Las joyas prerrománicas asturianas de la catedral de Oviedo consideradas y estudiadas en la cultura a través de los siglos», AAVV., *La restauración de las joyas históricas de la Cámara Santa de Oviedo 1977-1997*, t. I, Estudios, Oviedo, 2002, pp. 10-201. Sobre los desgraciados sucesos que conocieron estas obras en los años setenta del siglo pasado y las últimas restauraciones, cf.: AAVV., *La restauración de las joyas históricas de la Cámara Santa de Oviedo 1977-1997*, 2 vols., Oviedo, 2002.

Por otro lado, teniendo en cuenta el espacio limitado del que disponemos para este estudio, nos acercarnos a las Cruces de Oviedo a partir de la visión medieval en la que fueron concebidas y en la que intentaremos profundizar mediante diversas vías de conocimiento.

## 1. Sobre el diseño

### 1.1. La Cruz de los Ángeles

Las dos Cruces de Oviedo poseen muchos aspectos comunes pero, a la vez, difieren en otros varios. Así, ambas Cruces son *anicónicas*, *estaurotecas* y *apotropaicas*. Es decir: son cruces sin el crucificado, custodiaban reliquias y protegían contra los espíritus malignos. Se realizaron sobre alma de madera y se revistieron de placas de oro y gemas; se diferencian, entre otras particularidades, en el diseño, en algunas técnicas de factura y en el destino para el que parece fueron creadas.

Desde el punto de vista formal, la Cruz de los Ángeles es una cruz griega, de brazos iguales y trapezoidales que surgen de un disco central<sup>5</sup>. Simbólicamente, esa pieza circular puede aludir al disco solar del que emanan los rayos lumínicos en todas direcciones. En las religiones antiguas la luz es el atributo de la divinidad. Los textos bíblicos contienen abundantes sentencias en este sentido<sup>6</sup>, como podemos ver, entre otros, en el *Evangelio* de Juan, (12, 36) cuando dice: «Yo soy la luz del mundo»<sup>7</sup>. San Agustín va por el mismo camino al señalar que la verdadera luz es la palabra de Dios<sup>8</sup> y Efrén de Nisbe, por su parte, aborda la cuestión refiriéndose a la Cruz como «Cruz luminosa» y la considera luz del mundo<sup>9</sup>.

5 Ese disco no es habitual en los modelos de cruces bizantinas o de brazos iguales.

6 Gén. 1, 4; Sab. 7, 26; Sal. 17, 27 y Jn. 1, 9 y 12, 36.

7 THIERRY, N., «Le culte de la croix dans l'empire byzantin du VIIe. Siècle au Xe dans ses rapports avec la guerre contre l'infidèle. Nouveaux témoignages archéologiques», *Revista di Studi Bizantini e Slavi*, I, 1981, pp. 205-228, principalmente, p. 213 e ill. 6.

8 Así se recoge en las *Confesiones* y cuyo texto dice: «Aunque el alma del hombre dé testimonio de la luz, no obstante ella misma no es la luz, sino que el Verbo de Dios, que es Dios, es la verdadera luz»; *Las Confesiones de nuestro padre San Agustín*, por el R. P. Fr. ZEBALLOS, E., tomo primero, 4ª edic., Madrid, 1824, lib. VII, cap. IX, pp. 389-390. Consúltase además: LUKER, M., *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, 1994, pp. 136-137. La teología de Dionisio Areopagita, que asume las teorías de Plotino, también rezuma el mismo ideario. Véase la nota 47 de nuestro trabajo.

9 YOUSIF, M., «Le symbolisme de la Croix dans la nature chez Saint Éfrem de Nisbe», *Symposium Syriacum 1976 en Orientalia Christiana Analecta*, 205, 1978, pp. 207-227.

Por otro lado, es preciso recordar que, desde épocas tempranas, siguiendo el *Evangeli*o de Juan y los escritos de algunos poetas latinos, se popularizó el uso de cuatro monosílabos para nombrar a Cristo: *Lux, Rex, Pax, Lex*. El origen se encuentra en la época carolingia<sup>10</sup>. Tales términos se grabaron sobre estrechos travesaños de cruces anicónicas<sup>11</sup>.

Ese simbolismo de la luz, aplicado a estas piezas, como iremos viendo, se intensifica con el uso del oro y las gemas de su factura.

## 1.2. La Cruz de la Victoria

Por su parte, la Cruz de la Victoria es una cruz latina, de brazos desiguales y extremos trebolados. ¿A que puede responder tal diseño? Parece que, desde época temprana, en tierras de Palestina y Siria, recordando los escritos ya citados de Cosmas de Mayuma, se ornaban algunas cruces anicónicas con motivos vegetales y se remataban los brazos con frutos y flores. En las *ampulae* de Tierra Santa, estudiadas por A. Grabar se observan tales formas. Es muy probable que, los círculos de algunas cruces decoradas con gemas y pintadas en cúpulas y bóvedas de las iglesias georgianas y de Capadocia desde el siglo VI en adelante, respondan a esa vieja tradición que se prolongó, casi inalterada, en el imperio bizantino y sus alledaños durante mucho tiempo<sup>12</sup>.

Sirvan de ejemplo la cruz de la cúpula de las iglesias georgianas de la Virgen de Timotesubani (Karttli) y de Vardzia (Meshetia-Dzavahethia), así como la ya mencionada formulación del mosaico de la basílica de la Natividad de Belén o el trono relicario, pétreo, que se custodia en San Marcos de Venecia, posible obra alejandrina de mediados del siglo VI. También de este tipo es la cruz de los emperadores Romano II y Basilio II, de la décima centuria. A ellos habría que sumar los *enkolpia* o cruces relicario para colgar al cuello y cuyo uso fue habitual en el Norte de África, Bizancio

---

10 FAVREAU, R., «*Rex, Lex, Luz, Pax*. Jeux de mots et jeux de lettres dans les inscriptions médiévales», *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. 161 (2003), pp. 265-235; ID., «La 'Croix Victorieuse' des Rois des Asturies (VIIIe-Xe siècles). Inscriptions et communication du pouvoir», *L'écriture publique du pouvoir*, textes réunis par BRESSON, A., COCULA, A.M. y PEBARTHE, CH. Bordeaux, 2002 y HENRIET, P. «*Mille Fortis Demo*. Usages et fontions de la croix dans l'Hispania des IXe-XIe siècles», *Guerre, pouvoir et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil. Actes du Colloque international organisé par le Centre d'Etudes Supérieures de Civilisation Médiévale Poitiers-Angoulême* (26, 27 et 28 septembre 2002), Turnhout, Belgium, 2005, pp. 172-175.

11 En ocasiones, en el centro de la cruz se ubicaba la *Maiestas*. Uno de los ejemplos mas interesantes lo encontramos en un marfil de la escuela de Colonia, ca. 960-980, que se custodia en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt. Cf.: JÜLICH, Th., «*Maiestas Domini*», *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa*, ficha catalográfica IV. 82, Band, II, Katalog, Mainz, 2001, pp. 310-312 y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Imágenes polivalentes de San Martín de Tours en el contexto medieval hispano», (en prensa).

12 VELMANS, T., «Las regiones orientales del mundo bizantino» en VELMANS, T., KORAC, V. y SUPUT, M., *Bizancio. El esplendor del arte monumental*, Barcelona, 1999, p. 43-91, principalmente, pp. 69 y 72 y fig. 20.

y los territorios rusos entre los siglos VI y XI. Así mismo, fue común dicha modalidad cruciforme en placas ebúrneas y en ricas encuadernaciones repujadas.

Muchas cruces procesionales bizantinas miniadas también presentaron, durante siglos, este diseño como podemos ver en el *Menologio de Basilio II*<sup>13</sup>.

En realidad, ese fruto dispuesto en los brazos de tales cruces no era otro más que la granada, que tiene un simbolismo muy determinado en la antigüedad y en el mundo bíblico; la abundancia de semillas del referido fruto, el color rojo y el brillo intenso se consideraban símbolo de la vida y de la abundancia<sup>14</sup>. Con granadas se ornaban los capiteles de las columnas del Templo de Salomón (*IRe.* 7, 18 y 20) y también las vestiduras sacerdotales, como el cinturón y la sobretúnica del efod con los que se cubrió Aarón (*Éx.* 28, 4, 33 y 34) y, en el *Cantar de los Cantares* se compara a la esposa con la hermosura de la granada (*Cant.* 4, 3 y 13). Los Padres de la Iglesia vieron en ella un símbolo de la Iglesia, parangonaron su color purpúreo con la sangre de Cristo y la asumían como símbolo de la Redención<sup>15</sup>. La pervivencia del referido simbolismo fue larga y por eso, tanto la Virgen como el Niño pueden llevarla en la mano. Por idéntico motivo algunas arquetas relicario rematan su crestería con granadas<sup>16</sup>.

## 2. Sobre los materiales

### 2.1. El oro

El oro es el metal noble en el que se trabajaron las dos Cruces de Oviedo y, por sus propiedades intrínsecas, el más adecuado para su factura ya que refulge y facilita la exaltación lumínica<sup>17</sup>. En Oriente el oro estaba asociado al sol. En la *Biblia* el oro no se considera divino, pero puede ser símbolo del Altísimo (*Job*, 22, 24-28). En la

13 *Menologio de Basilio II*. S. XI, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Ms. Graec. 1613, fol. 142.

14 A propósito de estos asuntos relacionados con el color, véase el documentado trabajo de MARCOS CASQUERO, M.A., «Creencias y supersticiones relacionadas con el color», *Creencias y supersticiones en el mundo clásico y medieval*, XIV Jornadas de Estudios Clásicos de Castilla y León, coord. M.A. Marcos Casquero, León, 2000, pp. 131-171.

15 LUKER, M., ob. cit., p. 108. A ello se debe que el Niño, sentado en el regazo de su Madre, lleve este fruto o que también lo porte la Virgen. La representación de la granada con este simbolismo pervivió en la iconografía copta hasta bien entrado en siglo XVII.

16 Sirvan de ejemplo algunas arquetas de Limoges de principios del siglo XIII. Agrigento, Museo Regional. Cf.: COSTANTINO, G., «Le casse monumentali di Agrigento», *Federico en la Sicilia dalla terra alla corona, arti figurative e arti suntuarie*, a cura de M.<sup>a</sup> ANDALORO, ficha catalográfica, 61, pp. 243-246 y figs. 61.1 a 61.6.

17 La reforma monástica llevada a cabo por Carlomagno en el 780 dio pie a la tesaurización del oro y, que los metales preciosos se reservasen para la cruz. Cf.: BOUGARD, F., «Tesori et mobilia italiani nell'alto medioevo», *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'alto medioevo (secoli V-XI)*, a cura di S. Gelichi e C. La Rocca, Roma, 2004, pp. 69-122, en especial, pp. 80-96 y CASTELFRANCHI VEGAS, L., *L'arte ottoniana intorno al mille*, Milano, 2002, pp. 51-54.

*Epístola I Corintios* (3, 12) se menta el oro como un metal precioso que resistirá la prueba del juicio. Para los Padres de la Iglesia ha de entenderse como «reflejo de la vida eterna»<sup>18</sup>.

## 2.2. Gema, perlas y esmaltes

Como venimos diciendo, las dos Cruces asturianas se ornan con gemas muy variadas, perlas y esmaltes<sup>19</sup>. El término *gemma* lo utilizaban los autores latinos para designar las piedras, grabadas o no, sin hacer distinción de su calidad<sup>20</sup>. Por entalle se entiende la piedra dura grabada en hueco, característica necesaria para las que se usaron como sello. No se debe confundir el entalle con el camafeo, ya que este vocablo se aplica a la figura tallada en relieve. Para su factura se prefiere el ónice, ágata listada de colores alternados claros y oscuros, lo que permite obtener efectos plásticos muy interesantes al poder contrastar, habitualmente, el color claro para la figura en relieve y el oscuro para el fondo. Los romanos fueron magníficos artífices de estas técnicas.

Se puede decir que, desde la antigüedad y en todas las culturas, las piedras tuvieron un especial atractivo: interesaron por su riqueza, color, brillo y además se usaron como adorno y amuleto<sup>21</sup>. Así, en el *Éxodo* (28, 6-14 y 15-30) se nombran las vestiduras sacerdotales, ya aludidas, decoradas con piedras ricas en las que se habían grabado los nombres de las doce tribus de Israel y, no menos interés ofrecen los textos de *Ezequiel* (1, 26). El esplendor de las piedras anuncia el Paraíso, según reza en el *Apocalipsis*<sup>22</sup>.

Por otro lado, es preciso recordar la importancia que Plinio el Viejo otorga a las gemas, a su comercio y al uso polifacético que se les confirió en Roma<sup>23</sup>. Isidoro de

---

18 LURKER, M., ob. cit., pp. 158-159. En el siglo XII Suger de Saint-Denis decía a propósito del referido metal: «Nada es demasiado precioso para tan alto servicio...», cf.: Abad SUGER, *Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, edic. de E. Panofsky, Madrid, 2004, cap. XXXII, *Del crucifijo de oro*, pp. 73-77.

19 BOUGARD, F., ob. cit., p. 70; RIPOLL, G., «El tesoro de Guarrazar. La tradición de la orfebrería durante la Antigüedad tardía», *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía I*, Madrid, 2000, pp. 189-199; del mismo autor «Il tesoro di Guarrazar. La tradizione dell'oreficeria nella tarda antichità», *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'alto medioevo (secoli V-XI)*, a cura di S. Gelichi e C. La Rocca, Roma, 2004, pp. 207-228.

20 De estos temas se ocupó Plinio en su *Historia Natural*, lib. XXXVII; cf.: PLINIO el VIEJO, *Lapidario*, Prefacio, traducción y notas de DOMÍNGUEZ GARCÍA, A., y RIESCO, H.-B., Madrid, 1993, lib. XXXVII, pp. 139-226, en especial p. 195 y ss. y GUIRAUD, H., *Intailles et Camées romains*, París, 1996, p. 7.

21 MARCOS CASQUERO, M.A., «Creencias...», pp. 157-160.

22 *Apoc*, 21, 10-14.

23 PLINIO el VIEJO, ob. cit., lib. XXXVII, 2, pp. 139-140.



Sevilla en las *Etimologías* también se hace eco del asunto<sup>24</sup>. En el período de las invasiones germanas y, a lo largo de toda la Edad Media, la atención hacia las piedras fue constante; en ellas, a parte de los valores mencionados se apreciaron otros de carácter espiritual, intelectual y simbólico<sup>25</sup>.

En el mismo contexto debemos incluir las perlas. Su cita es frecuente en el *Nuevo Testamento*, donde se recogen antiguas tradiciones y en su concepción simbólica se identifica como símbolo de la luz divina. En las parábolas de Cristo, «la perla es imagen del reino de los cielos» y según el *Apocalipsis* (21, 21), la Jerusalén Celeste «tenía doce puertas que eran doce perlas y cada puerta estaba hecha de una sola perla». No menos significativas son las interpretaciones que de ella nos ha dejado Clemente de Alejandría, quien considera al *Logos* como perla<sup>26</sup> o el varias veces mencionado, Efrén de Nisbe para quien Cristo es perla y «la perla, por su belleza y su luz, simbolizaba a Cristo sufriente y glorioso»<sup>27</sup>.

Las gemas y las perlas también llaman la atención por su color y en ocasiones, interesó más éste que el propio valor y la calidad de las mismas<sup>28</sup>. Por ello no importaba, a veces, suplir las piezas ricas por otras falsas o por vidrios coloreados, con lo cual la riqueza de algunas obras podía ser aparente y más ficticia que real.

En esa búsqueda de la imagen, la figura y el color, el esmalte *cloisonné* jugó un papel importante. Dicha técnica, como es sabido, se realiza sobre una plancha de oro u otro metal en la que se diseña el motivo decorativo. Éste se divide en celdillas mediante tabiques, soldados al fondo del mismo metal. En ellas se deposita la pasta vítrea y coloreada. Seguidamente, se somete a alta temperatura, para obtener el punto fundente adecuado y su textura compacta, lisa y brillante. Esta modalidad de esmalte jugó un papel muy destacado en la orfebrería de la Alta Edad Media.

¿Cómo se conseguían esos materiales en el periodo que nos ocupa? Los procedimientos fueron múltiples y bien conocidos, el atractivo que despertaban y la facilidad de su traslado y custodia posibilitaron estos hechos<sup>29</sup>. Se obtuvieron, entre otras vías, por botín, herencia, donación, regalo, obsequio por servicios prestados, regalos regios

24 ISIDORO de SEVILLA, *Etimologías*, edic. de OROZ RETA, J., y MARCOS CASQUERO, M.A., t. II, Madrid, 1983, lib. XVI, pp. 263-321.

25 BOUGARD, F., ob. cit., p. 70. Así, por ejemplo, las preciosas arquetas adornadas de pedrería, que custodiaban las reliquias de los santos, se van a apropiar de los valores que emanan de las mismas.

26 LURKER, M., ob. cit., p. 167.

27 YOUSIF, M., ob. cit., p. 213.

28 MARCOS CASQUERO, M.A., «Creencias...»; PASTOREAU, M., *Couleurs, images, symboles. Études d'histoire et d'antropologie*, Paris, 1989 y GAGÉ, J., *Color y cultura*, Madrid, 1993.

29 Las gemas también se utilizaron, como moneda de cambio, en transacciones de todo tipo. Cf.: MARTI BONET, J.M., *El palio, Insignia pastoral de los papas y arzobispos*, Madrid, 2008, pp. 159 y 272-273, donde se alude en documentación de Otón I, del año 955, a que Hadamaro de Fulda viajó a Roma y compró «con oro y gemas» tantos palios como quiso. Cf.: *Biblioteca rerum germanicarum*, edic. de Ph. Jaffé, III, Berlin 1864-1873, col. 347.



o eclesiásticos, enlaces matrimoniales, compra e incluso mediante milagros<sup>30</sup>. Al igual que sucedía con obras realizadas en diversos materiales y técnicas, tales como los tejidos o los bordados, las piedras también se reciclaban.

Otro de los medios habituales para obtener las gemas fue el expolio de piezas antiguas<sup>31</sup>. Algunos investigadores actuales, entre ellos Salvatore Settis<sup>32</sup> han defendido la expresión «expoliación *in se*», entendida como la acción mediante la cual, una persona, generalmente el artífice medieval, realizaba una apropiación de una pieza antigua, en cualquiera de sus formas posibles, para readaptarla y reintegrarla a un nuevo contexto, al que en origen dicha obra no pertenecía. La reutilización física, que no conceptual e intelectual, de una pieza de cronología antigua dentro de un nuevo contexto medieval, suponía además la adhesión y participación por parte de estos nuevos artistas y espectadores, de ciertos principios ideológicos inherentes a estas piezas de cronología antigua. Tales ideas se presentan, especialmente evidentes, dentro de la expoliación de piedras preciosas destinadas a la orfebrería del medievo<sup>33</sup>.

Uno de los personajes medievales que mayor admiración sintió por las piezas del mundo antiguo, fue el abad Suger de Saint-Denis, cuyos escritos tuvieron larga vigencia a lo largo del tiempo. Aunque se trate de una figura señera del siglo XII, creemos que su relato no distaría mucho de los acontecimientos que debieron rodear la factura de las Cruces de Oviedo que nos ocupan. Estas son sus palabras:

*«Para adorar la cruz que da vida, (...) habríamos dedicado, de haber sido posible, toda la devoción de nuestro pensamiento a embellecerla (...). De ahí que busquemos nosotros mismos por nuestro entorno (...) abundancia de per-*

30 A San Juan Evangelista, patrono de los joyeros se le atribuye la conversión del filósofo Cratón después de haber realizado un milagro recomponiendo piedras preciosas que unos jóvenes habían destrozado. Cf.: HALLEUX, R., «Le baptême du philosophe Craton. Origine et sens d'une image sur les fonts baptismaux dits de Saint-Barthélemy à Liège», *«Scribere sanctorum gesta», Recueil d'études d'hagiographie médiévale offert à Guy Phillipart*, Turnhout, Belgium, 2005, pp. 699-709 y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «Hacia la renovación escultórica de la segunda mitad del siglo XI. Los ejemplos del sarcófago de San Martín de Dumio y de la pila bautismal de San Isidoro de León», *De Arte*, n° 6, 2007, pp. 5-26, principalmente, 27.

31 DACOS, N., «Sopravvivenza dell'antico», *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale. Supplemento* 1970, Roma, 1973, pp. 725-746; ESCH, E., «Reimpiego», *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. IX, Roma, 1998, pp. 876-883 y LACHENAL, de L., *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milán, 1995, en concreto, pp. 23-55.

32 SETTIS, S., «Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico», *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, vol. III, Torino, 1986, pp. 373-486; KINNEY, D., «Spolia from the Baths of Caracalla in Santa Maria in Trastevere», *Art Bulletin*, 68, 1986, pp. 379-397; ADHÉMAR, J., *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Paris, 1996 y PANOFISKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1985, pp. 84-100 y KINNEY, D., «The concept of spolia», *A Companion to Medieval Art: Romanesque and gothic in Northern Europe*, edic. de RUDOLP, C., Oxford, 2006, pp. 233-252.

33 AAVV., *Gemme dalla corte imperiale alla corte celeste*, cura scientifica di SENA CHIESA, G., BUCCELLATI e MARCHI, A., Milano, 2002.

*las y piedras preciosas, y preparamos material de aderezo en oro y piedras preciosas lo más hermosos que pudimos hallar; mandamos venir de diversos lugares a expertos artesanos que trabajando con diligencia y cuidado levantaron la cruz. (...); unos monjes (...) entraron en nuestro habitáculo contiguo a la iglesia y nos ofrecieron en venta una cantidad tal de piedras preciosas que no esperábamos encontrar ni en diez años, a saber, jacintos, zafiros, rubíes, esmeraldas y topacios»<sup>34</sup>.*

La imagen plástica de uno de estos *spolia* ha quedado plasmada en una pintura de la escuela de Zavattari, de mediados del siglo XV, en la basílica de San Juan de Monza. En ella vemos a la reina Teodolinda esposa de Agilulfo, que vivió entre los siglos VI y VII, haciendo destruir un idolillo antiguo para reutilizar el oro y las gemas en la confección del ajuar litúrgico de esta iglesia que ella había fundado<sup>35</sup>.

### 3. Sobre las técnicas artísticas de las Cruces de Oviedo

Desde el punto de vista técnico, ambas piezas deben ser analizadas independientemente, ya que si bien se utilizan en ellas los mismos materiales, salvo el uso del esmalte que es exclusivo de la Cruz de la Victoria, su tratamiento, en líneas generales, obedece a modalidades diferentes.

#### 3.1. La Cruz de los Ángeles

Como decíamos, la estructura de la Cruz de los Ángeles (fig. 1) es una cruz de madera con revestimiento laminar de oro, obtenido por martillado. Tras este proceso y el de cortado, se llevaba a cabo el pulido. Sobre dicha lámina se marcan con el trazador las líneas maestras que diseñan el ornato y la situación que han de ocupar los engastes<sup>36</sup>. En esta pieza el trabajo más complejo del metal se efectúa en esta cara, en el anverso. La superficie de la pieza se recubre con decoración realizada con el propio metal, a base de finas cintas laminares soldadas en ángulo recto a la lámina de la cruz y de varios tipos de hilos moldurados, es decir, de filigrana. A ello hay que sumar los engastes de las gemas.

El disco central está enmarcado por un cordón perlado que, desde el punto de vista técnico, se realiza con una herramienta conocida como *organarium*<sup>37</sup>; consiste en una

34 BRENK, B., «Suger Spolien», *Arte Medievale*, I, 1983, pp. 101-107 y PANOFKY, E., *El abad Suger. Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, Madrid, 2004, XXXII, *Del crucifijo de oro*, pp. 73-75.

35 Recuérdese a este respecto, la famosa encuadernación del *Evangelario* de la referida soberana que se custodia en el Museo y Tesoro de la ciudad de Monza.

36 PEREA, A., «De los talleres y los orfebres», *El tesoro visigodo de Guarrazar*, ed. de A. PEREA, Madrid, 2001, pp. 119-200, en especial, pp. 123-127.

37 *Ibidem*, p. 139. A esta herramienta se refiere el monje Teófilo. Cf.: DODWELL, C. R., *De diversis artibus. The various arts*, Oxford, 1986, lib. III, cap. 9.

pequeña prensa que lleva marcado el motivo requerido en negativo. En dicho artillugio se introduce un alambre grueso de oro, de sección circular y, por presión, se obtiene en positivo el ornato deseado. Seguidamente se suelda en el lugar requerido (fig. 3). Es este un procedimiento muy antiguo, generalizado en la antigüedad tardía, en la Europa central y en todo el Mediterráneo. El mismo motivo bordea la gema central del medallón. Ese hilo crea un espacio anular en el que se disponen ocho gemas que, a su vez, generen otros tantos sectores trapezoidales. Tales superficies se decoran, alternativamente y de dos en dos, con sendas modalidades ornamentales. Una de ellas, la más novedosa, trabajada con la cintilla laminar, consiste en una suerte de trazos curvos, yuxtapuestos longitudinalmente y, rematados en uno de los extremos en un pequeño ojete. Esta fórmula se duplica, invirtiendo el modelo simétricamente, por lo que, desde el punto de vista formal sugiere el diseño de una palmeta estilizada. La otra variante responde a formas mas comunes, ejecutadas en hilos torsos que se enrollan en los extremos y van generando diminutos motivos florales y circulillos de distinto tamaño que, de manera abigarrada, cubren la superficie<sup>38</sup>. Es una solución decorativa común desde el mundo antiguo y frecuente en piezas del Norte de Italia y de la Galia, donde se utilizó en los siglos VII y VIII principalmente para la decoración de fíbulas circulares como la de Isola Rizo<sup>39</sup> y otras piezas más.

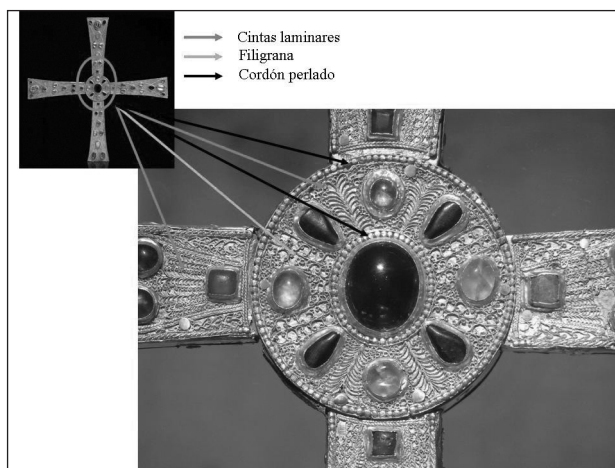


Figura 3. Cruz de los Ángeles. Anverso. Técnicas ornamentales (detalle).

38 Se parece a la placa del sector central de la Cruz de los Ángeles. Cf.: SCHLUNK, H., «Las cruces de Oviedo. Contribución a la historia de la orfebrería en el Norte de España en los siglos IX y X», en SCHLUNK, H. y ELBERN, V.H., ob. cit., pp. 37-119, en especial, p. 63, fig. 18.

39 *Ibidem*, p. 63, fig. 17.

Los brazos se rematan con un cordón generado por hilos torsos y gruesos, conseguidos con la herramienta descrita. Toda la superficie se compartimenta por un sistema de líneas oblicuas en dos espacios romboidales, enfilados, en el centro de cada brazo y dos triangulares en los extremos de los mismos. Dichas líneas se realizaron mediante una variedad de filigrana más compleja. Su factura sugiere la utilización de un *organarium* de doble filo, con el que se obtiene un motivo en espiga. Esta forma, habitual desde el mundo antiguo y en todo el ámbito mediterráneo, se imitó además en piezas de orfebrería repujadas y en la escultura altomedieval, como podemos contemplar en los medallones del aula regia del Naranco.

El interior de tales figuras geométricas se rellenó con las palmetas analizadas en el disco central y, el espacio externo entre ellas y los bordes de los brazos, se cubrió con filigrana simple. Este último adorno es similar, entre otros, al que ofrecen algunas piezas del tesoro de Santa Foy de Conques, como la propia imagen de la Santa en majestad, el relicario de Pipino o el conocido como la «A» de Carlomagno<sup>40</sup>.

La decoración del anverso de la Cruz que estamos analizando se completó con cuarenta y ocho engastes; de ellos nueve se disponen en el disco central y en el brazo inferior y diez en cada uno de los otros tres. Hay gemas circulares, cuadradas, ovales y almendradas. Son cabujones o chatones, términos que se aplican a las piedras pulimentadas convexas y que se fijan mediante una cápsula soldada de manera individual o todas a la vez<sup>41</sup>. En ellas se embutían las gemas, se pegaban con una sustancia bituminosa, se hacía presión sobre los bordes de la cazoleta y se terminaba la operación del engaste puliendo las rebabas. Así se debieron fijar las gemas de la Cruz de los Ángeles (fig. 3). Entre ellas merecen atención, los entalles reutilizados y en los que se han representado figuras y escenas de la mitología romana<sup>42</sup>. A esto habría que sumar algún fragmento de cristal de roca, piedra simbólica por excelencia debido a sus peculiaridades.

El reverso de la pieza se reviste de placas de oro y cinco engastes. Todo el perímetro se enmarca con un cordón en espiga. En el disco central se dispuso un magnífico camafeo, hoy perdido, y sustituido por una copia. Está bordeado por el citado cordón en espiga. El mismo trabajo de filigrana doble se distribuyó en el borde del medallón y en otro aro interior y concéntrico. En los espacios anulares libres se colocaron dos filas de perlas y otras piedras (hoy falsas) ensartadas en un hilo de oro que se fija a la cruz pasando, por una serie de anillas que siguen la disposición circular del soporte.

---

40 GABORIT-CHOPIN, D., «Reliquaire dit A de Charlemagne», *Le trésor de Conques*, exp. du 2 novembre 2001 au 11 mars 2002 musée du Louvre, Commissaires: D. GABORIT-CHOPIN et E. TABURET.-DELEHAYE, París, 2001, pp. 50-52, fig. 46.

41 PEREA, A., ob. cit., pp. 134-136 y 142-147.

42 RÍOS, de los, A., ob. cit., pp. 25-32 y ÁLVAREZ DE BENITO, C., «Proceso de restauración. 2. Cruz de los Ángeles», AAVV., *La restauración de las joyas históricas de la Cámara Santa de Oviedo 1977-1997*, t. I, Estudios, Oviedo, 2002, pp. 353-397, principalmente, pp. 364-393.

La misma fórmula se empleó en el ornato de los extremos de los brazos de la Cruz si bien, en ellos, el cordón en espiga se substituyó por una filigrana sencilla. Llama la atención la imagen de la gema (fig. 4) del brazo izquierdo, en la que se observa una figura más difícil de interpretar. En la inscripción que la acompaña se lee el vocablo PHAGAVAL<sup>43</sup>. Se puede poner en relación con aspectos mágicos y textos agnósticos como el *Hermes Tremegisto*<sup>44</sup>.

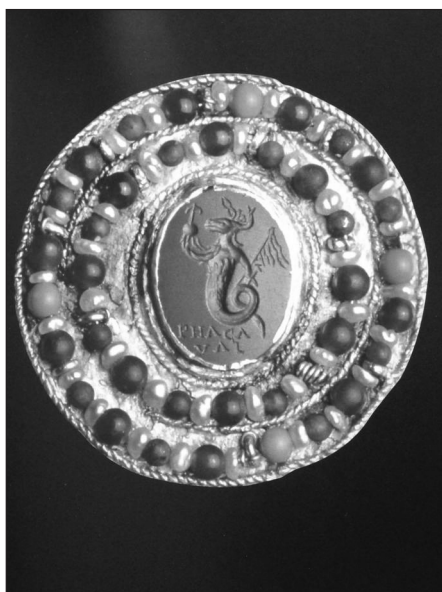


Figura 4. Cruz de los Ángeles. Reverso. Brazo izquierdo.  
Entalles, piedras y perlas ensartadas.

43 DIEGO SANTOS, F., ob. cit., pp. 57-58.

44 Sobre estos asuntos remitimos a: *Tratado X de Hermes Tremegisto. Textos Herméticos*, introducción, traducción y notas de X. Renal Nebot, Madrid, 1999, pp. 159-175; SALCEDO GARCÉS, F., «Los entalles romanos de la Cruz de los Ángeles», *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 121, 1987, pp. 73-101; ÁLVAREZ de BENITO, C., ob. cit., p. 380; DIEGO SANTOS, F., ob. cit., pp. 57-58 y GUIRAUD, H., *Intailles...*, p. 155. A propósito de dicha gema y sus posibles conexiones con el mundo antiguo y la imagen de Abraxas, compleja figura de un anfípodo (piernas de serpiente) alectorocéfalo (con cabeza de gallo), con una suerte de látigo y un objeto más en las manos, u otros démones agnósticos, véase además: LE GLAY, M., «Abraxas», *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, ed. H.C. ACKERMAN y J.R. GISLER ZURICH, 1981, vol. I, pp. 2-7 y fig. 1-63; MARCO SIMÓN, F., «Abraxas, magia y religión en la Hispania tardoantigua», VV.AA., *Héroes, semidioses y Daimones*, Madrid, 1992, p. 485 y PEREA YÉBENES, S., *El sello de Dios 2: Ceremonias de la Muerte. Nuevos estudios sobre magia y creencias populares grecorromanas*, 2002, pp. 107-116.

Además de los elementos ornamentales señalados, en los brazos de la Cruz se dispuso la inscripción relativa a la factura de la obra por Alfonso II Casto:

Brazo superior:	SVSCEPTVM PLACIDE MANEAT HOC IN HONORE DI OFFERT ADEFONSVS HVMILIS SERVVS XPI
Brazo izquierdo:	QVISQVIS AVFERRE PRESVMERIT MIHI FVLGINE DIVINO INTEREAT IPSE
Brazo derecho:	NISI LIBENS VBI VOLVNTAS DEDERIT MEA (H)OC OPVS PERFECTVM EST IN ERA DCCCXLVI
Brazo inferior:	SIGNO TVETVR PIVS HOC SIGNO VINCITVS INIMICVS <sup>45</sup> .

Las letras se repujaron y se soldaron al fondo. Con la misma técnica y, enmarcadas por el texto, se trabajaron unas cuadrifolias de pétalos desiguales que tapan los clavos de fijación del revestimiento metálico. Idéntica función tienen las hojas angulares de los extremos de la pieza.

Desde el punto de vista plástico destaca la belleza del diseño y su cuidada factura, así como el geometrismo y la organización simétrica del ornato. Esa trama romboidal del anverso recuerda el brazo de una cruz bizantina del siglo VI (British Museum), si bien difiere en la técnica. Opinamos que la obra ovetense guarda mayor semejanza con los brazos de una cruz de estructura calada y con engastes del Museo Arqueológico Nacional. Recientemente se ha considerado obra de finales del siglo VI, no del taller del Tesoro de Guarrazar pero, sin duda, sirvió de modelo para la factura de la cruz de Recesvinto<sup>46</sup>.

En su conjunto, la Cruz de los Ángeles es una obra excepcional desde el punto vista técnico, formal y plástico. Nada se deja al azar y una perfecta armonía se generó entre las proporciones, el diseño y el color. A propósito del color y debido a las manipulaciones sufridas a lo largo del tiempo, tampoco podemos calibrar con exactitud su mensaje y significado

No obstante, hay otro aspecto que sí queremos reseñar. Nos referimos al número de las piedras del anverso. Son cuarenta y ocho, un múltiplo de doce. Quizá este hecho no sea casual, ya que el número doce estuvo siempre acompañado de fuerte simbolismo; corresponde a la figura geométrica del dodecágono y se puede identificar con el círculo. También se establecieron correspondencias con la medida del tiempo: el año se divide en doce meses y el medio día en doce horas. En diferentes mitologías doce son los dioses mayores; la rosa de los vientos se distribuye según este modelo numérico y

45 DIEGO SANTOS, F., ob. cit., p. 56-58 y RUIZ DE LA PEÑA GONZÁLEZ, I., «Cruz de los Ángeles, año 808», p. 218.

46 PEREA, A., ob. cit., p. 163-166.

se corresponde con el mundo zodiacal. Doce fueron también los hijos de Jacob, cabeza de las doce tribus de Israel y doce serán los apóstoles de Cristo<sup>47</sup>.

Por otro lado, el número nueve de las gemas del disco central, se podría parangonar con el número de las jerarquías angélicas que propone el Pseudo Dionisio Areopagita, máximo exponente de la teología espiritual desde el siglo VI<sup>48</sup>.

Al llegar a este punto de nuestro discurso nos podemos preguntar: ¿de dónde procedían las gemas de la Cruz de los Ángeles?<sup>49</sup> Por el momento, carecemos de respuesta para tal interrogante. Únicamente es factible apuntar alguna hipótesis en relación con el asunto. Para ello traemos a colación el conocido texto de Rodrigo Ximénez de Rada quién, a principios del siglo XIII, en su *Historia de los Hechos de España*, y sin muchos elementos claros de verosimilitud, ofrece un sugestivo texto, muy acorde, por otro lado, con los modos habituales del medievo e impregnado de matices legendarios y errores. El relato dice así:

*«En esto, estando el rey examinando personalmente unas piedras preciosas, pensó hacer una cruz con oro y con estas piedras; y cuando iba de la iglesia al palacio le salieron al paso dos ángeles bajo la apariencia de peregrinos afirmando que eran orífices. El rey entonces, además de darles el oro y las piedras, les proporcionó una casa donde pudiesen trabajar con tranquilidad. Y habiéndose sentado a comer, envió unos propios a los orífices preguntándoles quiénes eran. Al llegar éstos, encontraron una cruz admirablemente terminada y que iluminaba con un brillo deslumbrador todos los rincones de la casa, hasta el punto de no poder soportar los ojos de los presentes tan gran resplandor. Al conocer esto el rey, salió a toda prisa y, comprobado tan gran resplandor, dando gracias al Salvador, luego de convocar al clero, al pueblo y al obispo, llevó la gloriosa cruz al altar del Salvador; y al relatarle esto a León III, que ocupaba la sede apostólica, obtuvo de él que en la iglesia de Oviedo fuera creado un arzobispado»<sup>50</sup>.*

47 Véase además: Éx. 28, 21.

48 Pseudo DIONISIO AREOPAGITA, *La Jerarquía celestial*, cap. XIII principalmente; cf.: *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, 1995, edic. a cargo de T. H. MARTÍN LUNAS, pp. 183-184.

49 GASPARRI, S., «Il tesoro del re», *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell'alto medioevo (secoli V-XI)*, a cura di S. Gelichi e C. La Rocca, Roma, 2004, pp. 47-67.

50 JIMÉNEZ de RADA, R., *Historia de los hechos de España*. Introducción, traducción, notas e índices de Juan FERNÁNDEZ VALVERDE, Madrid, 1989, p. 170. A su vez, se puede parangonar con el relato de finales del siglo XI que se recoge en la *Historia Silense*, edic. de Fr. J. PÉREZ DE URBEL y A. GONZÁLEZ RUIZ ZORRILLA, Madrid, 1959, pp. 139-140.



Además, si tenemos en cuenta la situación histórico-cultural del período hispanogodo precedente y del que se conservan ricos tesoros, no sorprende y, lo decimos con toda reserva, que en las tierras asturianas se pretendiese buscar una situación similar. En todo caso, no se pueden olvidar las circunstancias peculiares y la precariedad económica que debió atravesar el nuevo Reino. Sin embargo, era el momento para que el soberano, si disponía de los materiales adecuados, buscase la forma de crear con ellos piezas singulares, de organizar un tesoro, de prestigiar el Reino y mostrar, con tales obras, ante los suyos y ante los jerarcas vecinos, la pujanza que iba adquiriendo este territorio del Norte y, en él, la ciudad de Oviedo que el propio soberano había fundado.

Pensemos también que la monarquía asturiana asume para la formulación de su teoría política el *ordo gothorum* y que, según reza en la *Crónica Albeldense*, el rey hizo construcciones admirables y

*«todas estas casas del Señor —nos dice el texto— las adornó con arcos y con columnas de mármol, y con oro y plata, con la mayor diligencia y, junto con los regios palacios, las decoró con diversas pinturas; y todo el ceremonial de los godos, tal como había sido en Toledo, lo restauró por entero en Oviedo, tanto en la Iglesia como en el Palacio»*<sup>51</sup>.

¿Heredaría también el monarca gemas de la vieja Toledo? Recordemos que además, según la tradición, a las tierras de Asturias llegó, procedente del Sur, posiblemente desde la ciudad del Tajo, un Arca (el Arca Santa) repleta de reliquias<sup>52</sup>. ¿Vendrían con ellas las gemas que nos ocupan? Así mismo, en el imaginario popular y en la historiografía musulmana son muchas las noticias que hablan de los tesoros de las iglesias toledanas, de los palacios y las casas encantadas de Toledo e incluso de la magnificencia de la mesa de Salomón de la que, se decía, se custodiaba en la capital de los hispanogodos; ¿o podría ser alguna de estas gemas una dádiva de algún soberano contemporáneo a Alfonso II? A este propósito nos viene el recuerdo del relato de Eginardo, cuando al referirse a las relaciones de amistad entre Carlomagno y algunos reyes escribe:

51 *Crónica Albeldense, Crónicas Asturianas*, ed. de J. GIL FERNÁNDEZ, trad. de J.L. MORALES-JO, estudio preliminar de J.I. RUIZ de la PEÑA, Oviedo, 1985, pp. 174 y 249 y *Ad Sebastianum, Crónicas Asturianas*, ed. de J. GIL FERNÁNDEZ pp. 141-215; RUIZ de la PEÑA, J.I., *La monarquía asturiana*, Meres, Siero, 2001, pp. 136-143 y DESWARTES, Th., *De la destruction à la restauration. L'idéologie du royaume d'Oviedo-León (VIIIe-XIe siècles)*, Turnhout, Belgium, 2003, pp. 67-78.

52 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «El Arca Santa de Oviedo y sus precedentes. De Alfonso II a Alfonso VI», *Congreso Internacional «Alfonso VI y su legado»*; Sahagún (León, España) 29-31 de octubre de 2009, (en prensa).

«(Carlos) estuvo tan estrechamente unido a Alfonso, rey de Galicia y Asturias, que éste, cuando le enviaba cartas o embajadas, se hacía llamar siempre vasallo del rey de los francos»<sup>53</sup>.

Por otro lado, recordemos que, estos materiales valiosos, son fáciles de desmontar, guardar y transportar.

El modelo, al menos entre las obras conocidas, no tuvo parangón. No obstante, desde el punto de vista formal se puede relacionar con las cruces de Justino II<sup>54</sup> y de Desiderio (siglo IX) del Museo de la ciudad de Brescia. Sin embargo la influencia que, en todos los órdenes, debió ejercer la Cruz de los Ángeles explica que, cuando Alfonso III y su esposa, a finales de la novena centuria, donen a la catedral de Santiago una cruz, hoy desaparecida, copien la pieza del 808<sup>55</sup>. El modelo, simplificado, con el Alfa y la Omega pendientes, pervive, en el siglo X, en la cruz de Santiago de Peñalba (Museo de León)<sup>56</sup> o en la riojana, más tardía, de Mansilla de la Sierra<sup>57</sup>.

En los brazos horizontales de la pieza que nos ocupa, se conservan unas argollas a las cuales, con toda probabilidad, se debieron fijar *pendiles* o colgantes a la manera de los que ornaban la cruz de Agilulfo y eran habituales en ciertas piezas de los tesoros visigodos.

### 3.2. La Cruz de la Victoria

Un siglo más tarde, en el 908, Alfonso III y la reina Jimena mandaron hacer una Cruz (fig. 2) bien diferente a la de los Ángeles. Analizado su diseño desde el punto de vista formal y simbólico, corresponde ahora detenernos en las técnicas de su factura. Tal función no es fácil debido a las coyunturas nefastas que afectaron a la obra, los sucesivos retoques, restauraciones y sustituciones de las gemas originales, por lo que nos ocuparemos de los aspectos de carácter general que resulten más expresivos.

53 EGINARDO, *Vida de Carlomagno*, Madrid, 1999, p. 78 y RUIZ de la PEÑA, J.I., *La monarquía...*, p. 142 y nota 141, a título de mera hipótesis este autor apunta la posibilidad de que, acaso, pudo formar parte de alguno de los presentes enviados por Carlomagno al monarca ovetense «en las embajadas que ambos cruzaron» y DESWARTES, Th., ob. cit., pp. 67-78.

54 Roma, Musei Vaticani, Museo del Tesoro de San Pedro.

55 YZQUIERDO PEIRÓ, R.V., «Alfonso III y Santiago: facsímil de la cruz donada a la Iglesia de Santiago», *Alfonso IX e a súa época. Pro utilitate Regni Mei*, La Coruña, 2008, pp. 44-46.

56 En la inscripción votiva se lee: IN NOMINE DOMINI / NSI / IHU XPI OB HONOREM / SANCTI IACOBI / APOSTOLI RANEMIRUS REX OFRT. Cfr.: GRAU, L., «Cruz votiva», *Orígenes. Arte y cultura en Asturias. Siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, pp. 233-234, ficha catalográfica 153 y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «La *Imago Regis* y de la jerarquía eclesiástica a través de las artes plásticas (siglos IX-XII), *Monarquía y sociedad en el Reino de León. De Alfonso III a Alfonso VII*, Colección «Fuentes y Estudios de Historia Leonesa», 118, León, 2007, pp. 45-96, principalmente, pp. 48-56.

57 La referida obra se custodia en la iglesia parroquial de esa localidad riojana. Cf.: PUERTAS TRICAS, R., «La cruz de Mansilla de la Sierra», *Berceo*, 1973, pp. 283-308 y FONCEA LÓPEZ, R., «Mansilla de la Sierra. Iglesia de la Concepción», *Enciclopedia del románico*, La Rioja, 2008, vol. II, pp. 435-438.

En el anverso se observa un remate perimetral similar al que bordea la Cruz de los Ángeles. El disco central se orna con dos anillos de ocho gemas cada uno y otra en el centro (fig. 6). Los modelos de engaste son diversos. Se utilizaron cabujones en cápsulas sencillas, otras se adornaron con filigrana en su base y también se emplearon patillas de fijación, procedimiento conocido desde la época tardorromana.

Los espacios libres se cubren con esmalte *cloisonné* en el que predominan los colores verde, blanco, granate y algún toque rojo. La factura es fina y el acabado muy cuidado. En la decoración destacan cuadrúpedos con aspecto de liebre, peces y varios tipos de aves muy bien descritos. Entre estos podemos diferenciar pavos reales y águilas que se asemejan a las fíbulas aquiliformes visigodas.

Para los cuadrúpedos se establecieron relaciones con el relicario conocido como la bolsa de Engers; las figuras pisciformes y algunos pájaros se asemejan a la miniatura merovingia. Los espacios libres se rellenan con motivos florales asimétricos, enlazados con pámpanos rematados en pequeños botones blancos. Dichas formas florales se ponen en relación con modelos germanos muy comunes desde finales del siglo IX hasta los inicios de la undécima centuria. Sirva de referencia la arqueta relicario de Otón el Grande que se custodia en la abadía de Quedlinburg y varias piezas más del tesoro de la catedral de Essen<sup>58</sup>.

Partiendo del disco central, los primeros tramos cuadrados de los brazos de la cruz (fig. 6) también se revistieron con esmalte y con los motivos descritos. Cada cuadrado se compone de cuatro placas triangulares unidas por filigrana (fig. 7). En los ángulos y en el centro del mencionado cuadrado se colocaron otras tantas gemas y, en el medio de cada lado una perla. Tanto los chatones como las perlas se engastan en las correspondientes cápsulas metálicas perladas. Además, en la periferia del referido disco se enfilaron grecas dentadas y formas geométricas escalonadas, de recuerdo germano.

El resto de la superficie de la pieza se envuelve en plancha de oro. El ornato de los brazos de la Cruz de la Victoria es muy curioso (fig. 5). Se divide en tres bandas; la central es más ancha que las laterales y se eleva sobre ellas. Esa fórmula dispositiva no es frecuente en la orfebrería contemporánea a la obra que estudiamos, pero sí es paragonable con la llamada cruz de Berengario de comienzos del siglo X (Tesoro de la catedral de Monza). La arista se perfila con filigrana y, adosada a ella y, en la parte interior, se yuxtapone un alambre trabajado en espiral abierta que deja pasar la luz entre las espiras, con lo que se consigue una visión lumínica muy efectista.

A lo largo de la placa se engastaron perlas y gemas de varios tamaños. Estas se rodean con un aro de filigrana y se fijan, al aire, mediante patillas, a la cápsula

---

<sup>58</sup> BEUCKERS, K.G., *Farbiges gold. Die ottonischen Kreuze in der Domschatzkammer Essen und ihre Emails*, Domschatzkammer Essen, 2006.

afiligranada habitual<sup>59</sup>. La fórmula recuerda modelos de tradición bizantina que se difundieron por tierras germanas en la época que nos ocupa. Sirva de comparación la encuadernación del famoso *Codex Aureus* de San Emmeram, encargado por Carlos el Calvo (s. IX) y que se custodia en Ratisbona. Entre esas gemas se distribuyeron, en esmalte, trifolias asimétricas y afrontadas. La solución se repite en las otras bandas que generan los brazos de la Cruz y en los lóbulos de remate de las mismas. En una visión de conjunto el aspecto que ofrece se asemeja a la llamada cruz de las Ardenas (Museo de Nürenberg).



Figura 5. *Cruz de la Victoria*. Anverso. Brazo izquierdo (detalle).



Figura 6. *Cruz de la Victoria*. Anverso. Técnicas ornamentales (detalle).

El tratamiento del reverso de la Cruz de la Victoria, desde el punto de vista técnico, es más sencillo que el de la Cruz de los Ángeles, pero no por ello menos interesante. Se reviste con plancha laminar de oro y el perímetro se adorna con filigrana en espi-

59 PEREA, A., ob. cit., p. 168.

ga, motivo visto en la Cruz de Alfonso II. El rosetón central, se organiza en dos aros concéntricos. El interior se decora con ocho gemas, perlas y esmaltes, entorno a una gran piedra central. En el anillo exterior el espacio libre entre las piedras se cubre con trifolias, palmetas y roleos de filigrana que, en sus extremos, rematan en uno o tres diminutos gránulos de oro. Observamos similitudes técnicas entre la pieza asturiana y otras centroeuropoeas como el famoso brazalete de Fulda, el relicario de Otón I y el *Codex Aureus* de Ratisbona. Siguiendo la solución de la Cruz de los Ángeles la inscripción conmemorativa se dispuso de igual modo. El texto dice así:

Brazo superior: SVSCEPTVM PLACIDE MANEAT HOC IN HONORE DI QVOD  
OFFERVNT/  
FAMVLI XPI ADEFONSVS PRINCES ET SCAMENA REGINA  
Brazo izquierdo: QVISQVIS AVFERRE HOC DONARIA NOSTRA PRESVM SERIT/  
FVLMI NE DIVINO INTEREAT IPSE  
Brazo derecho: HOC OPVS PERFECTVM ET CONCESSVM EST/  
SANTO SALVATORI OVETENSE SEDIS  
Brazo inferior: HOC SIGNO TVETUR PIVS HOC SIGNO VINCITVINIMICVS/  
ET OPERATVM ES IN CASTELLO GAVZON ANNO REGNI NSI  
XLXX DISCVRRENT ERA DCCCCXLVI<sup>60</sup>.

De la Cruz de los Ángeles también se copiaron las tetrafolias repujadas y soldadas para tapar los clavos de fijación del metal. En los extremos lobulados de los brazos se engastaron cuatro chatones en cápsulas perladas en la base.

Por el momento, nada podemos decir sobre la posibilidad de que la Cruz de la Victoria tuviese algún adorno pendiente de los brazos o, el Alfa y la Omega de las que ya hablaba en sus escritos Aurelio Prudencio<sup>61</sup> y que se pueden ver en otras imágenes cruciformes altomedievales.

#### 4. Sobre los *artífices* de las Cruces de Oviedo

Como era bastante habitual en la Alta Edad Media, nada sabemos de los nombres de los artífices de las Cruces de Oviedo, ni de sus lugares de origen. No obstante, reflexionando sobre el estado actual del conocimiento de las piezas, y sobre los aspectos analizados y, siempre a modo de hipótesis, nos atrevemos a apuntar varias consideraciones.

Dadas las circunstancias sociopolíticas del Reino asturiano no sería fácil asegurar la existencia de talleres áulicos permanentes, de talleres que trabajarían en torno a

<sup>60</sup> Se transcribe la inscripción en: DIEGO SANTOS, F., ob. cit., p. 58 e RUIZ de la PEÑA GONZÁLEZ, I., «Cruz de la Victoria, año 908», p. 220.

<sup>61</sup> *Obras completas de Aurelio Prudencio*, edic. bilingüe de A. ORBE e I. RODRÍGUEZ, Madrid, 1981, *Himno IX*, p. 117.

un *artifex*, como parece debió haber en Toledo<sup>62</sup>. Cabría también la posibilidad de la existencia de algún otro taller de este tipo que permitiese el comercio de piezas ricas o que a él se le hiciesen los encargos pertinentes. Si esto fuese así, no sabríamos en que punto geográfico ubicarlos.

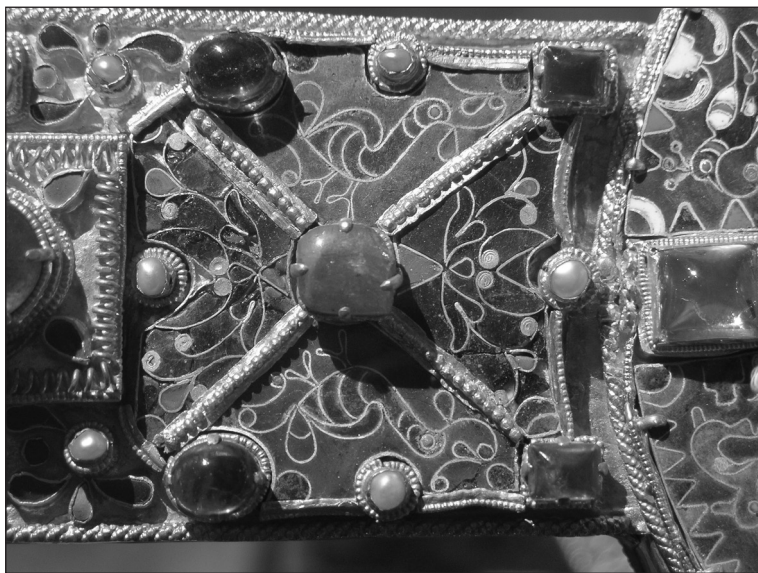


Figura 7. Cruz de la Victoria. Anverso. Brazo superior. Técnicas ornamentales (detalle).

En el caso que nos ocupa, parece que se trata de hechos circunstanciales, de la factura de piezas muy puntuales. Por otro lado, si analizamos las inscripciones de ambas Cruces observamos que son encargos precisos, en los que ambos monarcas están implicados y son sus comitentes. Dichos textos así nos lo dicen.

Por lo que a la Cruz de los Ángeles se refiere, el origen milagroso de su factura y la leyenda angélica que envuelve su génesis no extraña en la mentalidad medieval<sup>63</sup>. Alude, como sabemos, a seres angélicos venidos de fuera, por lo que también se puede enlazar con la idea de artífices foráneos, viajeros, peregrinos o extranjeros. En todo caso, parece que se pudo hacer en estas tierras asturianas y que, sea quien sea su autor, nada desmerece la obra. Lo que no ofrece duda es que se trata de un maestro de primera fila, buen conocedor de la tradición antigua asimilada en el ámbito lombardo y, buen conocedor también del legado artístico hispanogodo.

62 RIPOLL, G., «Il tesoro di Guarrazar...», p. 215.

63 *Bernward von Hildesheim und das Zeitalter der ottonen*, ed. de M. BRANT y A. EGGEBRANDT, t. I, 1993, München, p. 428.

Para el caso de la Cruz de la Victoria varios de los planteamientos expuestos en relación con la de los Ángeles también son válidos. En ella se apunta además el castillo de Gozón como espacio geográfico para su factura. Al mismo tiempo observamos que su comitente, Alfonso III, acepta un nuevo diseño formal y una diferente concepción plástica, acorde con las tradiciones bizantinas y germanas del momento. De este modo, se prescinde del diseño y de diferentes técnicas artísticas de la Cruz de los Ángeles que se habían emulado en la Cruz que el referido monarca y la reina Jimena, en el 874, donaron a la catedral de Compostela<sup>64</sup>.

---

64 FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., «*La Imago Regis...*», p. 52, nota 18.