

**FASCINACIÓN DE OCCIDENTE
POR BIZANCIO EN LAS ARTES
SUNTUARIAS DE LOS SIGLOS
XI Y XII: ICONOGRAFÍA Y
LITURGIA**

Ángela Franco

Museo Arqueológico Nacional

Occidente ha sido el principal destinatario de los tesoros y preseas del arte bizantino, beneficiándose de la suntuosidad y belleza de los mismos, atesorados a lo largo de la Edad Media. Las relaciones dinásticas, donaciones y encargos de la realeza y altos personajes, así como la evasión de obras de arte por los saqueos de Constantinopla, son los sistemas utilizados más frecuentemente.

Las relaciones matrimoniales entre miembros del imperio otónico y el bizantino generaron intercambios artísticos durante varios siglos. El vínculo matrimonial entre el emperador Otón II (973-983) y la princesa Theophanu supuso un acicate para estrechar las relaciones entre los dos imperios¹. Su padre, Otón I, le otorgó el título imperial en la Navidad de 967 con el fin de asegurar la continuidad del título y procurar, a través del matrimonio con una princesa bizantina coronada como tal en abril de 972, una relación directa con el imperio bizantino que representaba el vínculo más concreto con un ilustre pasado. Su matrimonio es el episodio más célebre y rico en consecuencias de una constante política matrimonial, dirigida a Oriente y basada en la idea de unificar por dicho sistema las dos mayores potencias políticas, que, en consecuencia, generó una sucesión ininterrumpida de viajes y embajadas matrimoniales presididas por princesas orientales, acompañadas de magníficos objetos de arte.

Dicha visión genera la creación de un rico patrimonio artístico poseedor de un fuerte contenido simbólico, como se pone de manifiesto en la placa de marfil con la bendición por Cristo de Otón II y Theophanu, obra de un artista griego, tal vez itinerante en Italia y activo en la corte. Mientras el emperador va ataviado con un vestido y clámide encima, ella viste una rica túnica sobre la cual dispone el *loros*, ornado con decoración de recuadros y cuello redondo. Se trata, en opinión de D. Gaborit-Chopin, de una de los *chef d'oeuvre* del grupo Nicéforo. El donante, en *proskinesis* debajo del emperador, es identificado generalmente con Juan Filagatos, originario de Calabria, familiar de Theophanu, que le nombró arzobispo de Plesance; elevado al rango de antipapa, fue castigado con la ceguera por Otón III (983-1002).

1 *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu*, Akten des Internationalen Colloquiums veranstaltet vom Schnütgen-Museum, Köln 13-15 Juni 1991, Colonia, 1993; Ángela Franco, «Aquisgrán y el esplendor del imperio carolingio», en *XXXI Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, Poio, 2 febrero-10 junio 2013, pp. 39-49.

No está claro si el lugar de ejecución de la obra, quizá cubierta de un manuscrito, se corresponde con Constantinopla, sur de Italia o la corte imperial de Otón II². Adosada a la cubierta del llamado evangeliario de Otón III está la placa de marfil con la Dormición de la Virgen, regalo del emperador Enrique II (1002-1027) a la catedral de Bamberg, actualmente en la Staatsbibliothek, de Munich. El texto del manuscrito y la iluminación se realizaron en la Reichenau a fines del siglo X, como la cubierta, traída tal vez de Constantinopla por la emperatriz Theophanu, aunque el altorrelieve y profundidad de la talla de las figuras difieren del estilo de la corte³. Los bordes de la cubierta del *Libro de perícopas* — repertorio de fragmentos de los evangelios—, realizado para Enrique II y donado por él a la catedral de Bamberg, actualmente en la Staatsbibliothek (clm. 4452), de Munich, contienen esmaltes bizantinos⁴.

Desgraciadamente, Otón II murió en Roma, a consecuencia de un ataque de paludismo en diciembre de 983, a los 26 años. Ese mismo año había nombrado rey a su hijo Otón III en Verona, confiando su tutela a dos arzobispos, Willigis de Maguncia, miembro de la cancillería imperial, y Juan, arzobispo de Ravena, evocación de la unidad de las dos grandes áreas del Imperio. Otón III, nombrado emperador en la Navidad de 983, fue tutelado y educado por su madre (Theophanu), la abuela Adelaida Willigis de Maguncia, Bernardo de Hildesheim y el canciller Hildibaldo de Worms. Por su parte, el greco-calabrés Filagato, arzobispo de Piacenza y futuro antipapa con el nombre de Juan XVI, procuraba enseñarle la lengua y cultura griegas. Se trata, así, de un comité de regencia que representaba las diversas sensibilidades del Imperio y continuaría incluso después de la muerte de Theophanu y la mayoría de edad en 994. En su corta vida, estuvo muy vinculado a Roma, a donde viajó en cuatro ocasiones —996, 997, 998, 1000—, entre continuas preocupaciones por la política oriental del Imperio y el sueño de la *renovatio Imperio Romanorum*, que se malogró con su muerte. Sin sucesor directo, el poder recaerá en Enrique II de Sajonia, que será coronado en 1014

2 Danielle Gaborit-Chopin, «Plaque de reliure (2): le Christ bénissant Otton II et Théophanu», en *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Musée du Louvre (3 novembre 1992/1^o février 1993), París, pp. 247-249, [catálogo exposición].

3 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, Cátedra, Madrid, 1997 (1970), pp. 246-247, fig. 194.

4 Liana Castelfranchi Vegas, «El arte otoniano y el Año Mil. Introducción», en *Año Mil. El arte en Europa, 950-1050*, Lunewerg, Barcelona, 2000, pp. 13-34, figs. 16-17.

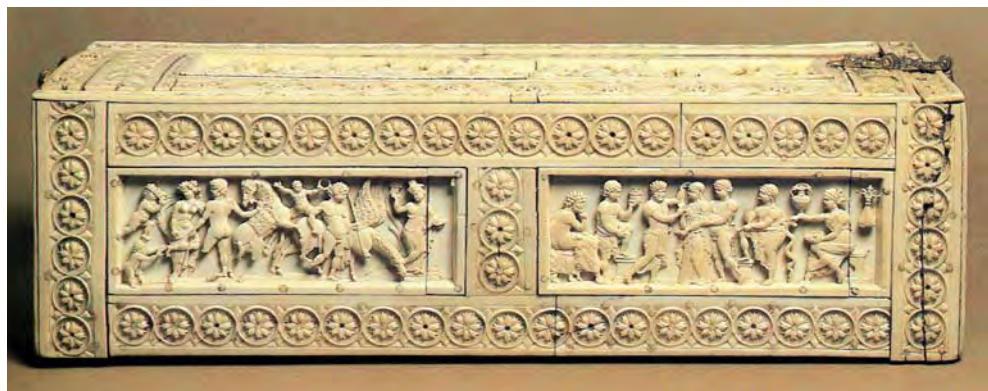
en Roma. Tanto este como su hijo Conrado II el Sábico proseguirán el generoso mecenazgo artístico que caracterizara a los Otones, cuya vida estuvo marcada por una impronta de aristocrática espiritualidad. El arte otónico estuvo marcado por su visión imperial de la historia y de la política, que evidencia su íntima proximidad a la tradición cultural bizantina.

La idea de restituir el imperio romano obsesiona a la corte imperial desde la *renovatio imperii* de Carlomagno hasta Federico II Hohenstaufen (1194-1250). Corre pareja con dicha intencionalidad la iconografía clásica impresa en el arte. Sirva de ejemplo el *flabellum* carolingio de Tournus, del siglo IX, formado por paño de pergamino y mango de marfil, actualmente en el Museo Bargello, de Florencia. Está decorado con escenas clásicas de poemas virgilianos: trozos de las Bucólicas [Melibea y Títero; Pan y Galo, Coridón; Virgilio profetizando el nuevo Milenio; Menalco y Mopso que lloran a Dafne], santos y animalillos de variado carácter. Es un objeto litúrgico dedicado a la Virgen y a San Filiberto, que daba nombre a la abadía de Tournus⁵. En otros reinos europeos pervive asimismo la idea de *imperium*, como el reino asturiano, como continuidad del reino visigodo⁶. También el imperio bizantino es sensible a dicha idea, que se pone de manifiesto a lo largo de su historia, pero no es el momento de desgranar.

Durante los siglos X y XII tuvo un enorme desarrollo la confección de un tipo de arquetas, que se ha dado en bautizar con el nombre de cajas «de rosetas», por las filas de rosetas que enmarcan los temas iconográficos dispuestos tanto en el cuerpo como en la cubierta. *Putti* accionando diversos instrumentos u objetos, combates de guerreros, algunos de los trabajos de Hércules, Artemisa y el ciervo, y otros temas clásicos inundan la superficie de los de cuarenta ejemplares completos conservados. La temática revela la familiaridad de Bizancio con la cultura antigua, particularmente reavivada en el siglo X por los artistas del renacimiento macedonio, que trabajaron para la corte imperial. La crítica artística no ha dudado en calificar como el más suntuoso el ejemplar de la catedral de Veroli, al sur de Roma, actualmente en el Victoria and Albert Museum, de Londres, adscribible a uno de dichos artistas vinculados a la corte. Se desarrollan las escenas del rapto

5 Danielle Gaborit-Chopin, *Flabellum de Tournus*, Museo Nazionale del Bargello, Florencia, 1988, pp. 18-43.

6 Ángela 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.



Arqueta Veroli, Victoria and Albert Museum, Londres.

de Europa e historias de Belerofonte e Ifigenia, además de ninfas y centauros⁷. Ha sido comparado con las miniaturas de una copia de la *Cynegetica* de Pseudos Opiano, en la Biblioteca Marciana de Venecia (gr. 279), fechada en el siglo XI, y con un cuenco de vidrio esmaltado con figuras mitológicas e inscripciones pseudocúficas, en el tesoro de San Marcos, de época macedonia [s. X]⁸. También se le ha propuesto la autoría de la arqueta de Veroli para las placas conservadas en el Museo del Louvre⁹. Las cajas «de rosetas» son frecuentes en museos y colecciones de todo el mundo —Museo del Louvre, de Cluny, Lázaro Galdiano. En el Museo Arqueológico Nacional se conservan dos placas pertenecientes a una arqueta de este tipo, para las que he propuesto una recomposición¹⁰. Los estudiosos aluden tan solo a conceptos artísticos, sin ahondar más en otros extremos. Una excepción

7 John Beckwith, *The Veroli Casket*, Victoria & Albert Museum, Londres, 1962; Paul Williamson, *An Introduction to Medieval Ivory Carvings*, Her Majesty Stationery Office-Victoria & Albert Museum, Londres, 1982, p. 27, fig. 9.

8 Jannic Durand, «Verrerie», en *Byzance...*, cit., p. 301.

9 Jannic Durand, «Deux plaques de coffret à décor mythologique», en *Byzance...*, cit., pp. 242-243, n. 155.

10 N. inv. 52217, 52221. Publicados por Goldsmidt. Ángela Franco Mata, «Antigüedades cristianas de los siglos VIII al XV», en *Museo Arqueológico Nacional. Guía General*, vol. II, Ministerio de Cultura, Madrid, 1992, p. 90, figs. 10-11; Ángela Franco Mata, «Fragmento de cofre con representación de carreras de cuadrigas», pp. 172-173, n. 106; «Fragmento de cofre con representación de guerreros entre roleos», pp. 170-171, n. 105, en *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco, abril-julio 2003*, Museo Arqueológico Nacional, Ministerio de Educación y Cultura, Madrid, 2003, [catálogo exposición].

es Giuseppina Magnani, para quien la temática iconográfica clásica ha de entenderse como prefiguración de Cristo¹¹, tal vez demasiado simplista.

Las artes suntuarias, además de su frecuente vinculación a los generosos mecenazgos de los emperadores, también están relacionadas con los grandes fundadores de nuevas sedes episcopales. Encargos y donaciones aflúan a estas sedes, que se convierten en verdaderos centros de producción, sujetos a las fuentes del arte otoniano, paleocristiano, bizantino y carolingio. El arte bizantino tiene sus fuentes de inspiración en los abundantes productos que circulaban en los territorios del imperio a través de Roma y de los grandes centros culturales y religiosos, como la riquísima abadía de Montecassino e, incluso, Venecia. Estaban representados por los numerosos regalos de las incesantes embajadas políticas o matrimoniales que portaban continuamente marfiles y lujosísimos relicarios. El relicario llamado estauroteca de Limburgo (actualmente en la catedral de Limburg an der Lahn, Alemania) contiene un fragmento de la Vera Cruz¹² y es uno de los escasos objetos de orfebrería conservados, junto a la corona votiva de León VI (876-912) en el tesoro de San Marcos de Venecia, uno de los pocos esmaltes datados con bastante precisión¹³, y la cruz de María Commena en Audenarde, y pocos más. Se advierte en él un sentimiento de elegancia similar al de los tríplicos de letanías, que se expresa en el lenguaje del oro esmaltado¹⁴.



Estauroteca de Limburgo, catedral de Limburg an der Lahn, Alemania.

11 Giuseppina Magnani, «Cassetta», en Pietro Amato (a cura di), *Tesori d'arte dei Musei Diocesani*, Umberto Allemandi & C., Torino, 1986, p. 140.

12 Liana Castelfranchi Vegas, «El arte otoniano y el Año Mil. Introducción», en *Año Mil. El arte en Europa, 950-1050*, cit., p. 27, fig. 9.

13 Marian Campbell, *An Introduction to Medieval Enamels*, Her Majesty Stationery Office-Victoria and Albert Museum, Londres, 1983, p. 10.

14 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., pp. 225-228.

Informaciones interesantes sobre la joya son proporcionadas por J. Beckwith, quien menciona la decoración de esmaltes, perlas y piedras preciosas, además de unas inscripciones según las cuales «Los emperadores Constantino y Romano, con un engaste de gemas y piedras translúcidas, han convertido esta sagrada madera en hogar de maravillas» y «En el mayor honor a Cristo, Basilio el Proedros [presidente del Consejo] hizo decorar este repositorio». La primera inscripción se refiere probablemente al engaste de la cruz, posterior a 948, fecha del nombramiento de Romano II como coemperador. La segunda inscripción está en el estuche exterior que contenía otras reliquias, como fragmentos de telas pertenecientes a Cristo y a la Virgen, la esponja, fragmentos de la corona de espinas y cabellos de San Juan Bautista.

Basilio, hijo bastardo de Romano I Licapenos (920-948) y eunuco, había sido elevado por Constantino a patricio en 944 y, posteriormente, a parakoimenos, siendo nombrado proedros por Nicéforo Focas, lo que le llevó a convertirse en uno de los personajes más influyentes de la corte. Además, Basilio fue un gran mecenas de las artes, fruto de lo cual es una copa decorada con joyas que lleva su nombre y que atesora San Marcos. Una copia de las *Homilias* de San Juan Crisóstomo, actualmente en el monasterio de San Dionisio en el Monte Athos, fue escrita para él en 955¹⁵. La estauroteca de Limburgo está dividida en nueve recuadros, está presidida en el centro por Cristo entronizado, formando una Deesis con la Virgen y San Juan Bautista, a cuyos lados se hallan dos ángeles. Los registros superior e inferior están ocupados por el apostolado¹⁶. Para Talbot Rice la fecha de ejecución de esta joya es delatada por el estilo, como las tapas de un relicario de plata dorada, que albergaba un fragmento de la Cruz, decorada con joyas y esmaltes tabicados; se trata de la obra constantinopolitana más elaborada del siglo XI, actualmente en el tesoro de San Marcos¹⁷, que atesora también un icono plateado y esmaltado de San Miguel, de la segunda mitad del siglo X¹⁸, y otro del arcángel blandiendo una espada¹⁹, de alrededor de 1100.

15 Otra copia de aproximadamente 1078 se conserva en la Biblioteca Nacional de París.

16 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 229.

17 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, Destino, Barcelona, 2000, pp. 110-112, ilustr. 97, 100. [Versión castellana del original inglés (1963)].

18 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 232, fig. 180.

19 Robin Cormack, *Byzantine Art*, Oxford University Press, Oxford, 2000, p. 115, fig. 66.

La cruz es el signo por excelencia del cristianismo, pues sobre ella sufrió Cristo la pasión y, en consecuencia, en ella realizó el misterio de la salvación. Es a partir del siglo IV cuando deviene signo de salvación, sobre todo a partir del sueño de Constantino en la batalla del Puente Milvio (312) y del hallazgo de la verdadera cruz de Cristo en Jerusalén (326) por Santa Elena, la madre del emperador. Tanto en el mundo occidental como en el oriental, la cruz puede ser fija o procesional, que es la que abre la marcha en las procesiones, y simboliza que Cristo guía a sus fieles y que estos deben ir tras ella. La costumbre de encabezar la procesión parece que se remonta al siglo IV, siendo convertida en norma en el siglo siguiente. El mundo bizantino tiene una tipología bastante limitada, en la que predominan las cruces latinas.

Aunque no se va a tratar aquí su evolución tipológica y estilística, estimo de interés incluir algunos conceptos, que explican las relaciones del mundo bizantino y el occidental. Aunque la cruz latina tachonada de piedras preciosas se remonta al arte paleocristiano —como el mosaico del ábside de Santa Pudenciana, de Roma, siglo V²⁰—, ejemplares bizantinos repiten el tipo, como la cruz de san Apolinar in Classe, de Ravena²¹, y la de San Stefano Rotondo, de Roma (642-649)²². Con referencia a esta última, Beckwith observa la riqueza de la cruz enjoyada y rematada por el busto de Cristo, recordando el modelo iconográfico que se encuentra en la crucifixión de las ampollas de plata de Palestina. En cuanto a la cruz ebúrnea del relicario de marfil de la Vera Cruz, en San Francisco de Cortona, pertenece a la moda refinada que fue introducida por Constantino, el ya mencionado emperador erudito bizantino, cuya muerte en 959 no supuso una repentina caída del nivel artístico, tan frecuente en Occidente²³. El éxito de la forma de la cruz lo pregona el perdido ejemplar encargado por el abad Suger, para St. Denis, conocido a través del ejemplar de la Misa de San Gil, de Van Eyck, actualmente en la National Gallery, de Londres²⁴.

20J. Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 39, fig. 18.

21J. Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 131, fig. 95.

22J. Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 164, fig. 126.

23J. Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 228.

24Danielle Gaborit-Chopin, «Le trésor du Haut. Moyen Age. Dagobert et Charles le Chauve», en Daniel Alcouffe, *Le trésor de Saint-Denis*, Réunion des musées nationaux, París, 1991, pp. 39-54, fig. 3.



Cruz de Justino II, Tesoro del Vaticano (anverso).

La cruz-estauroteca de D. Fernando y D.^a Sancha es un *lignum crucis* corpóreo, entendiéndose este término en el sentido de que la reliquia fue introducida en la espalda del propio Crucificado. Constituye, sin duda, el *chef d'oeuvre* de la eboraria del siglo XI y, como tal, acreedora de una copiosa literatura científica, de variado carácter e intencionalidad. Fechable tal vez entre 1050 y 1060 —antes de la donación de 1063 a San Isidoro—²⁵, ostenta en la parte inferior una inscripción, que se ha interpretado como alusiva al carácter de posesión y no el de donación —FREDINANDVS REX SANCIA REGINA. Creo, sin embargo, que 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 inscripción, en el reverso, es ilustrativa: LIGNO / TVO / CHRISTVS / HVMANVM / SVB-DIDIT / HOSTEM / DAT / ROMAE / IVSTINVS / OPEM / ET / SOCIA / DECOREM. Se trata, pues, de la donación de un *lignum crucis* por parte del matrimonio imperial, cuyos retratos figuran a uno y otro lado de Cristo en los extremos de los brazos verticales, a la ciudad de Roma; es el gesto de una donación solemne similar a la que el mismo Justino II envió a Santa Radegunda, en Poitiers, tal vez como manifestación de una piedad personal, privada. La Vera Cruz con destino a Roma, más espléndida, de plata dorada, significaba una ofrenda oficial a la antigua capital del imperio. Los chatones, que alternan redondos y rectangulares, son incrustaciones de esmeraldas, jacintos, alabastros, ágatas, aguamarinas y jaspes que realzan el dibujo de la cruz. Han desaparecido las dieciséis grandes perlas orientales que en origen circundaban la cruz²⁶. En el medallón del anverso

25 Adolph Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII Jahrhundert*, vol. IV, n. 100, pp. 30-31, lo sitúa hacia 1063; Gómez Moreno, *El arte románico español...*, cit., p. 24. Más recientemente, Ángela Franco Mata, *Arte leonés fuera de León (siglos IV-XVI)*, EDILESA, León, 2010, pp. 129-165.

26 Maurizio Calvesi, *Los Tesoros del Vaticano. La Basílica de San Pedro. Los Museos y Galerías del Vaticano. El Tesoro de San Pedro. Las Grutas y la Necrópolis. Los Palacios del Vaticano*, Lausana, Skira, 1962, p. 13;

se inscribe el Cordero, triunfador de los reyes de la tierra²⁷, 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. Estimo que estas consideraciones deben ser tenidas en cuenta a la hora de interpretar la donación de los reyes leoneses a San Isidoro en el marco de una decisión oficial. Similitudes tan palmarias no sugieren otra cosa que la intencionalidad de los monarcas, que evoca la de los emperadores bizantinos. A la donación de Fernando y Sancha se le confirió además una funcionalidad litúrgica vinculada con las exequias del soberano²⁸.

El *Ordo ad consecrandum nobvm sepulcrvm* da comienzo con una antífona, a la que siguen dos *orationes*, la segunda de las cuales es importante en el contexto iconográfico de la cruz de don Fernando, ya que hace referencia a Adán, emplazado en el extremo inferior del brazo vertical: *Omnipotens deus pater, qui per adae primi hominis culpam de paradiso nos expulisti, dicens: Pulvis es et in pulverem ibis; qui pro redemptione humani generis unicum filium tuum nostre similitudinis formam percipere iussisti, et per eius mortem nos redemisti*. Por la culpa de Adán el género humano fue expulsado del paraíso y se convirtió en polvo; por la pasión de Cristo fue redimido (S4 [ms. Silos 4], f. 92). La figura de Adán pasará a ser un componente prácticamente permanente en las cruces procesionales a lo largo de la Edad Media.

En el Metropolitan Museum se guarda una placa bizantina del siglo x en la que se representa una Crucifixión —otra placa con el mismo tema, pero con la cabeza de Adán bajo la cruz, en el Kestner Museum, de Hannover²⁹—, en la que aparece una figura emplazada bajo el Crucificado y atravesada por la propia cruz que ha sido identificada con el Hades o el Infierno³⁰. Margaret E. Frazer compara la iconografía con la representación del Hades en varias imágenes de la Anástasis.

Christa Belting-Ihm, «Sas Justinos-kreuz in der Schatzkammer der Peterskirche in Rom», *Jahrbuch der römisch-germanischen Zentralmuseums Mainz*, xii (1965), pp. 142 y siguientes; John Beckwith, *Arte paleocristiana y bizantino*, cit., p. 112, fig. 83.

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

28 Ángela Franco Mata, «Liturgia hispánica y marfiles. Talleres de León y San Millán de la Cogolla en el siglo xi», *Codex Aquilarensis*, 22 (2006), Aguilar de Campoo, pp. 92-144.

29 Danielle Gaborit-Chopin, «Plaque: Vierge à l'Enfant», en *Byzance...*, cit., pp. 246-247, n. 159, fig. 2.

30 Margaret English Frazer, «Hades Stabbed by the Cross of Christ», *Metropolitan Museum Journal*, 9 (1974), pp. 153-161.

Puesto que el personaje tendido con el estómago atravesado por la cruz está acompañado por la ambigua inscripción, en caracteres griegos, «la cruz implantada en el estómago de Adou», que puede interpretarse como Adou —Hades o Infierno— o Adamou —Adán—, resulta imprecisa la identificación. La autora, sin embargo, alude a diversos textos, el más convincente de los cuales creo que es el «Himno del triunfo de la Cruz», de Romano el Melodista, en el siglo VI, que se entonaba el Viernes Santo en la liturgia bizantina, que es la fiesta ilustrada en la placa de marfil. Este Himno sobre la Resurrección, que no contiene una referencia específica al personaje con el estómago atravesado en el Gólgota, era cantado también el día de Pascua, cuya fiesta en la liturgia bizantina es la Anástasis. De acuerdo con eso, M. Frazer entiende que es más probable que el himno cantado el Viernes Santo fue el inspirador de la placa o un prototipo, y que la figura atravesada por la cruz es identificable con Hades, no con Adán. Las fuentes escritas son, pues, anteriores al periodo iconoclasta, como el himno indicado y escritos patrísticos.

La placa ebúrnea con la *Traditio legis*, desde 1900 en el Museo del Louvre, procede del taller de San Isidoro³¹. Ya Goldschmidt aventura un origen leonés³². 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 evangelionario, del siglo XI³³. La doble mandorla aparece, como se sabe, en el arte carolingio, y en León se evidencia en el Beato de

31 Anteriormente perteneció a la antigua Colección Fr. Spitzer, inventariada con el n. 28, siendo vendida en París en 1893 (n. 63); Ángela Franco Mata, «El Tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa», cit., p. 56; John Williams, «Christ in majesty with saints Peter and Paul», en *The Art of Medieval Spain*, Metropolitan Museum of Art, New York, pp. 246-247, n. 112; Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux V^e-XV^e siècle*, Musée du Louvre, París, 2003, n. 55; Id., «Les arts précieux en dehors du Saint-Empire», en René Gaborit (dir.), *L'art roman au Louvre*, Jean-Fayar-Musée du Louvre, París, 2005, p. 59.

32 Adolf Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit XI.-XIII Jahrhundert*, cit., IV, n. 107, p. 32, estima origen español y la data en la segunda mitad del siglo XI. 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. Jacques Bousquet considera incluso el mismo autor para la placa y la arqueta de las Bienaventuranzas, opinión que comparto «Les ivoires espagnols du milieu XI siècle: leur position historique et artistique», *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 10 (1979), pp. 28-58. 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.

33 Danielle Gaborit-Chopin, «Les arts précieux en dehors du Saint-Empire», en *L'art roman au Louvre*, cit., pp. 57-59; Ángela Franco Mata, «Arte románico, gótico y mudéjar en la encuadernación hispánica», *Codex Aquilarensis*, 26 (2010), Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 105-137.

Gerona (6 de julio de 975), realizado probablemente en el *scriptorium* de Tábara y de él es copia el Beato de Turín³⁴. Es bastante alargada (26,4 x 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 *suppedaneum* 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)³⁵. Cristo aparece como 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 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 acogen 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, y 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

³⁴ Carlos Cid e Isabel Vigil, *El Beato de la Biblioteca de Turín, copia románica catalana del Beato mozárabe leonés de la Catedral de Gerona*, Instituto de Estudios Gerundenses, Gerona, 1965. J. Yarza —*Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Moleiro, Barcelona, 1998, pp. 229-232— considera el beato de Turín copia del de Gerona, realizada en Gerona. También la plástica románica se hace eco, como en la *Maiestas Domini*, del claustro de Santa María de Tudela. Para la escultura del claustro vid. Anne Egry, «La escultura del claustro de la catedral de Tudela (Navarra)», *Príncipe de Viana*, 74-75 (1959), Institución Príncipe de Viana, Pamplona, pp. 63-107, sobre todo p. 91; M.^a Luisa Melero Moneo, *Escultura románica y del primer gótico de Tudela (Segunda mitad del siglo XII y primer cuarto del XIII)*, Centro Cultural Castel Ruiz, Tudela, 1997, fig. 17.

³⁵ John Williams, «Christ in majesty with Saints Peter and Paul», en *The Art of Medieval Spain*, cit., p. 246.

la profusión de pequeños orificios que realzaban 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.

Conviene detenernos algo sobre el origen de este tema, que 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 en el año 337³⁶. Figuran dos modalidades, la primera de ellas Cristo dándole la ley a Moisés, y la segunda dándosela 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), dos ejemplares en Ravena, siempre con Pedro recibiendo la Ley. En otros casos, se unifica el protagonismo al resto de los apóstoles, como en un sarcófago de Ancona, y, eventualmente, se inserta a los evangelistas. El tema continúa representándose a lo largo de los siglos. Resulta interesante evocar como posible precedente de la placa la representación de San Apollinare in Classe, en Ravena, 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

36 W. N. Schumacher, «Dominus legem dat», *Römische Quartalschrift*, LIV (1959), 1 y siguientes; Id. «Ein römische Apsis-Komposition», pp. 137 y siguientes; G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, I, 1967, pp. 3 y siguientes; H. Congar Yves, «Le thème du “don de la Loi” dans l’art paléochrétien», *Nouvelle Revue Théologique*, 84 (1962), pp. 915-933; Manuel Sotomayor, *S. Pedro en la iconografía paleocristiana. Testimonios de la tradición cristiana sobre San Pedro en los monumentos iconográficos anteriores al siglo sexto*, Facultad de Teología, Granada, 1962, pp. 70-80; John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 33; José Antonio Íñiguez Herrero, *Arqueología cristiana*, EUNSA, Pamplona, 2000, pp. 184, 258; Jesús Casás Otero, *Estética y culto iconográfico*, cit., p. 170.

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. También aparece figurado el tema en un relieve copto, conservado actualmente en el Instituto Bíblico y Oriental de León.

Aunque los ejemplos aducidos 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 Constantinopla³⁷. 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 Ravena, así como en un relieve de Bakirkoy, hoy en el Museo de Estambul. Aquí ofrece 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 Ravena 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. Bartolome.*

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

*Matthei. Jacobi. Symonis et Jude. Matthie. Marci et Luce*³⁸, extremo muy ilustrativo en el presente contexto. Esta manifestación se continúa en el románico hispano. La escultura románica también recoge la modalidad a propósito de las respectivas misiones, la *Traditio Legis* para Pablo y la *Traditio Clavis* para Pedro³⁹.

En el lado norte de San Marcos de Venecia luce un relieve de la Ascensión de Alejandro, tema del que no he hallado referencias en el mundo clásico. Aunque desconozco su existencia en el campo de las artes suntuarias, creo interesante mencionarlo aquí por una singularidad iconográfica: la estola de la sacralidad que el héroe lleva cruzada sobre el pecho. La obra es bizantina, tallada en Constantinopla, entre los siglos XI o XII⁴⁰, contemporánea, pues, del arte románico occidental. Las representaciones de este estilo en nuestro país carecen de dicho elemento, que tendrá pervivencia en la Italia gótica⁴¹ y solo excepcionalmente en España en el siglo XV⁴².

Muchos tesoros fueron evadidos con destino a Occidente, sobre todo al finalizar la cuarta cruzada (1204). Durante tres días, una de las más bellas ciudades del mundo quedó reducida a una espantosa ruina. El botín obtenido de tres iglesias fue evaluado en cuatrocientos mil marcos de plata, más de cuatro veces la suma exigida por los venecianos para el transporte de la cruzada en que estuvieron implicados. Nunca, sentenció Villehardouin, desde que el mundo fue creado se

38 Así se pone de manifiesto en Cataluña, concretamente en el capitel que corona el segundo pilar de la nave a partir del crucero a la derecha del central, de la catedral de Lérida. Cristo en el centro sentado en su cátedra, en alto, sobre la bóveda celeste, y a su derecha San Pablo con la espada y San Pedro a la izquierda con las llaves. Pero donde se revela la variante de la preferencia de Pablo como receptor de la *Traditio legis* es en el tímpano de la iglesia de San Pau del Camp, en Barcelona. En el dintel se lee: SANCTVS PAVLVS —derecha— de Cristo y SANCTVS PETRVS —izquierda—, cfr. Schlunk, «Nuevas interpretaciones...», cit., p. 108, nota 17.

39 Francesca Español Beltrán, «El sometimiento de los animales al hombre como paradigma moralizante de distinto signo: la “Ascensión de Alejandro” y el “Señor de los animales” en el románico español», en *Vº Congrés Espanyol d’Historia de l’Art* (Barcelona, 29 octubre-3 de noviembre de 1984), Ediciones Marzo 80, Barcelona, pp. 49-64, sobre todo pp. 55-56, notas 43-47, donde menciona otros ejemplos.

40 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 304, fig. 245.

41 Max Seidel, «L’artista e l’imperatore. L’attività di Giovanni Pisano al servizio di Enrico VII e il sepolcro di Margherita di Brabante», en *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento. Volume 2: Architettura e Scultura*, Marsilio, Venecia, 2003, pp. 463-564, sobre todo pp. 502-533, con bibliografía.

42 Ángela Franco Mata, «España y el arte europeo en el siglo XIV», en *Exposición Canciller Ayala*, Actos Conmemorativos VI Centenario Canciller Ayala 1407-2007, Diputación Foral de Álava, Vitoria, 2007, pp. 104-229.

había visto botín en ciudad alguna. El papa Inocencio III lo describió como «un mundo de oscuridad» y se confesó debilitado por la decepción, la vergüenza y la inquietud ante la estupidez política de los contendientes⁴³. Aparte del desastre que supuso como tal este lamentable suceso, se trata, al mismo tiempo, de un acontecimiento trascendental para la historia de los tesoros en la cristiandad y para la historia del arte. Ingresaron en las iglesias de Europa multitud de tesoros, un gran número de reliquias, saqueadas en Constantinopla con sus relicarios, a veces antiguos, como ha analizado P. E. Riant en el siglo XIX⁴⁴. También hizo entrar, sobre todo en los tesoros de los príncipes, un gran número de piedras grabadas y vasos de piedras duras. Entre estos objetos, algunos, de la más alta calidad, procedían del tesoro de los emperadores bizantinos, una parte de cuyo contenido procedía de los emperadores de Roma y se remontaba a tiempo de Augusto. Desgraciadamente, es imposible seguir las vicisitudes sufridas de las diferentes piezas, incluso de las más espectaculares. Basta consignar que un gran número de piedras grabadas llegaron al tesoro de Federico II. Su sucesor, Conrado IV (1250-1254), mientras luchaba contra el papado, empeñó en 1253, ante un consorcio de mercaderes de Génova, esta parte de su tesoro por la astronómica suma de 2522 libras genovesas. Se contabilizaron 783, 100 anillos y 94 broches y *pendentifs*⁴⁵. Conrado IV murió un año después y las piedras se dispersaron. Se descubre lo que parece ser una parte reducida, cuarenta años más tarde, en el tesoro del papa Bonifacio VIII. Se hallaron otras de procedencia desconocida, pero probablemente del mismo origen, en el tesoro de Carlos V, rey de Francia (1364-1380)⁴⁶. Las gemas aportan a la corte de Francia el gusto por la belleza antigua, las cuales concitan a conjeturar el mismo origen para objetos preciosos,

43 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., pp. 307-308.

44 Paul Edouard Riant, «Des dépouilles religieuses enlevés à Constantinople au XIII^e siècle et les documents historiques nés de leur transport en Occident», en *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, IV^e série, t. VI, París, 1875; Id., *Exuviae sacrae constantinopolitanae*, París, 2004 (1876), 2 vols.; Kryszttof Pomian, «Les trésors: sacré, richesse et pouvoir», en Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre Alain Mariaux y Yann Potin (études réunies par), *Le trésor au moyen âge. Discours, pratiques et objets*, Edizioni del Galluzzo, Florencia, 2010, pp. 131-160, sobre todo p. 154.

45 E. H. Byrne, «Some Mediaeval Gems and relative Values», *Speculum*, 10 (1935), pp. 177-187; Kryszttof Pomian, «Les trésors: sacré, richesse et pouvoir», en *Le trésor au moyen âge...*, cit., p. 154.

46 Eugene Müntz, *Les Arts à la court des papes pendant le XV^e et le XVI^e siècle*, París, 1879, t. II, pp. 160-161; Kryszttof Pomian, «Les trésors: sacré, richesse et pouvoir», en *Le trésor au moyen âge...*, cit., p. 154.

dispersos por iglesias, catedrales, museos y colecciones. Bastantes objetos que han figurado en la soberbia exposición *Byzance*, celebrada en París, en 1992, proceden de este saqueo.

Uno de los periodos más interesantes para las artes suntuarias bizantinas es, sin duda, la orfebrería de la época de los Macedonios y los Commenos (843-1204)⁴⁷. Las fuentes bizantinas contienen abundante información sobre el lujo y esplendor de las obras de orfebrería en relación con la gloria y fasto del emperador, aunque generalmente poco precisas sobre los objetos en concreto. Gracias al *Libro de ceremonias*, por ejemplo, sabemos que los orfebres de Constantinopla eran los encargados de adornar el palacio en determinadas circunstancias, para «hacer resplandecer toda clase de objetos de oro y plata». La personificación de la majestad bizantina del emperador está indicada en el citado libro: el rostro barbado, atractivo y severo, enmarcado por corona, *perpendulia* de perlas y halo, la alta y robusta figura envuelta en el *skaramangion* de púrpura y el *loros* cargado de joyas y perlas, los pies calzados con enjoyados borceguíes de tela de escarlata, las manos sosteniendo orbe y *akakia*, tienen su personificación en el mosaico del emperador Alejandro, en la galería norte, de Santa Sofía, del año 912-913. El emperador es identificado por una inscripción con su nombre y unos monogramas en los que se lee: «El Señor ayude a tu siervo, el ortodoxo y fiel emperador»⁴⁸. Fuentes históricas y literarias proporcionan datos interesantes, a través de los cuales sabemos de su uso en la vida pública y privada, su papel de adorno en los palacios e iglesias de Constantinopla, e incluso como regalos a los embajadores y altos personajes. Sin embargo, los inventarios anteriores a 1204 son escasos, resulta una notable excepción el *brebion* de Patmos, redactado en 1200, aunque la orfebrería no resulta muy representada: iconos de Cristo, la Virgen y santos, revestimientos de orfebrería, realizados con esmaltes, cruces, reliquias, entre ellas la de la Vera Cruz, objetos de culto y telas, evangelarios... Los *typica* recogen el mismo tipo de objetos. Algunos testamentos concretan referencias a iconos, candelabros de plata, etc.

47 Jannic Durand, «L'orfèvrerie IX^e-XII^e siècle», en *Byzance...*, cit., pp. 304-308; André Guillon, «L'Empire des Mécédoniens et des Commènes (843-1204)», en *Byzance...*, cit., pp. 208-215.

48 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 209, fig. 159.

Más detalladas son las fuentes occidentales. El *Liber Pontificalis* menciona la donación al tesoro pontifical romano por Miguel III (842-867) de «una patena de oro muy puro, con diversas piedras preciosas, blancas, prasios y jacintos, un cáliz de oro rodeado de piedras preciosas y alrededor jacintos suspendidos con hilos de oro, y dos abanicos litúrgicos en forma de pavos reales»⁴⁹. Los relatos de los embajadores enumeran también, con admiración y envidia, los tesoros de los palacios e iglesias de Constantinopla. Liutprando de Cremona [ca. 920-ca. 972], emisario de Otón I, en el año 968, ha dejado una descripción precisa de su recepción —cuando la primera embajada a Constantinopla— por Constantino VII en el palacio de la Magnaura, donde se encontraba: «ante el trono imperial, un árbol de bronce dorado; aves de todas clases llenaban las ramas [...] que reproducían los cantos de los distintos pájaros según sus especies. Leones, de dimensiones prodigiosas, que no sé si son de bronce o de madera, pero recubiertos de oro, como si montasen la guardia, golpeando el pavimento con la cola [...] emitían rugidos [...]». También describen el palacio imperial y sus maravillas el arcipreste León de Nápoles en 942 y el prisionero Harun ibn Yahya: el trono y la vajilla de oro, mosaicos, autómatas, columnas, fuentes en los patios, la abundancia de seda y piedras preciosas. Basilio II —976-1025— añadió a los edificios de su palacio una nueva sala, el *Kainurgion*, decorada con columnas de mármol y de ónice y con mosaicos⁵⁰. Los relatos de los peregrinos que visitaron Constantinopla antes de 1204, y más tarde los cruzados que saquearon la ciudad, abundan en detalles, a veces quizá exagerados. Ellos nos descubren el lujo de los iconos, el oro y piedras preciosas de los relicarios que ven en las iglesias.

La importancia y calidad de los orfebres de Constantinopla nos es conocida a través de diversos testimonios. Didier, abad de Montecassino (1058-1087), consiguió la autorización imperial para mandar hacer en Constantinopla objetos de orfebrería con destino a su abadía. El dux de Venecia Ordelafo Falier, poco después de 1100, encarga a Constantinopla una *pala d'oro* y de esmalte, incorporada más tarde a la actual *pala d'oro* de San Marcos. Al abad Suger, de St. Denis (1122-1151), le gustaba oír los relatos de los viajeros de regreso de Constantino-

49 El *flabellum* o abanico litúrgico se introdujo en función del cáliz con el fin de alejar de él los insectos, sobre todo las moscas —*muscatorium*—, y era usado durante la misa.

50 Adeline Rucquoi, «La transmisión de la cultura durante el siglo X», en *Rudesindus. La cultura europea del siglo X*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 2007, pp. 148-167 [catálogo exposición].

pla, las maravillas de la ciudad y de Santa Sofía, en parte porque sentía el halago de que su abadía recibiera elogios que superaran a los de la capital bizantina⁵¹. Como en Occidente, no conocemos gran cosa de los talleres de orfebrería. El *Libro del prefecto*, surgido para la actividad jurídica de León VI, aporta algunas referencias sobre los de Constantinopla en la época de los Macedonios. Los orfebres (*argyropratai*) estaban organizados en corporación ya en el siglo VI, rigurosa organización que continúa probablemente con los Commenos⁵².

Creo obligado mencionar algunos aspectos del arte otoniano, por sus vínculos con Bizancio. Destaca la rica serie de marfiles con que están fabricados numerosos objetos litúrgicos, como cubiertas de códices, vasos sagrados, así como plaquetas decorativas. El arte carolingio había adquirido un nuevo vigor con la inserción de tablillas en el centro de las cubiertas de los códices, realizadas en materiales nobles. Las iconografías elegidas son las figuras sagradas, Cristo y la Virgen, según modelos de un áulico poder terreno y espiritualidad contemplativa, derivado de los iconos. Una espléndida muestra se halla en la Staatbibliothek de Bamberg⁵³.

La miniatura otoniana destacó de forma espectacular, dando unos frutos acordes con su calidad. Dejando aparte el *scriptorium* de Reichenau, conviene destacar, por las referencias simbólicas al arte bizantino, el célebre *Codex Aureus Epternacensis* (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg), realizado en el *scriptorium* de Echternach, que se desarrolla rápidamente a partir de 1028 bajo el abad Humberto. En una visita al monasterio de Ratisbona, entre 1043 y 1046, Enrique III queda impresionado por el célebre códice, encargando otro para la catedral imperial de Spira; es el que actualmente se atesora en El Escorial (cod. Vit. 17). Las dos grandes páginas de la dedicatoria representan sendas escenas de homenaje a la manera bizantina; en una aparece el emperador Conrado II con su esposa Gisela, y en la otra Enrique II con su esposa Inés⁵⁴.

Aspecto importante es el relacionado con las *Laudes Regiae*, que reseño aquí porque tienen referencias tanto en Occidente como en el mundo bizantino, aunque en Occidente solamente literarias. A diferencia de Europa, donde están regis-

51 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 264.

52 Jannic Durand, «L'orfèvrerie IX^e-XII^e siècle», en *Byzance...*, cit., p. 306.

53 Liana Castelfranchi Vegas, «El arte otoniano y el Año Mil. Introducción», en *Año Mil. El arte en Europa, 950-1050*, cit., p. 31, fig. 19.

54 Actualmente es posible acceder a los fondos de la Biblioteca de El Escorial: <http://rbme.patrimonionacional.es>.

tradas letanías ofrecidas por el emperador, el arte bizantino conserva tres trípticos de marfil con los sufragios ofrecidos por el emperador; el del Palazzo Venezia, de Roma, de la primera mitad o mediados del siglo x; el de Harbaville, en el Museo del Louvre, del periodo macedónico en Constantinopla (843-1056)⁵⁵; y el de la Biblioteca Apostólica Vaticana, del siglo xi.

El primero de ellos, aunque es conocido como tríptico Casanatense, por haberse conservado en dicha biblioteca, anteriormente perteneció a la colección Fulvio Orsini, de donde pasó a la Colección Barberini, luego a la citada biblioteca, de allí al Castel Sant'Angelo (1920) y, finalmente, a su actual ubicación. El estudio más reciente y completo del tríptico se debe a Gianni Pittiglio⁵⁶. Recoge, además de una amplia bibliografía, las



Tríptico Casanatense, Palazzo Venezia, Roma.

largas inscripciones en griego, que he traducido del italiano: «Como titubean la mano y el grabador en esta representación de Cristo. Cristo consultando con su Madre y Juan el Precursor, profiere así entre sus predilectos. Constantino sea liberado de todo mal. Yo le daré toda la potencia y la gloria». La interpretación de la inscripción, considera el estudioso, ha permitido asociar el tríptico con el emperador Constantino VIII Porfirogeneta (913-959) y, en consecuencia, datarla en torno a mediados del siglo x. La función ritual preveía la invocación de los diversos santos representados durante las ceremonias litúrgicas y conectaba directamente con las precarias condiciones de salud del emperador bizantino. Considera justamente la obra como un *capolavoro* de la época posticonoclasta bizantina, conocida como el renacimiento macedonio. La obra está constituida por una Deesis —Cristo entre la Virgen y San Juan Bautista—, algunos apósto-

55 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 77; «Triptyque dit “Triptyque Harbaville”: Deesis et saints», en *Byzance...*, cit., pp. 233-236.

56 Gianni Pittiglio, «Manufattura bizantina. Trittico Casanatense», en *Cipro e l'Italia al tempo di Bisanzio. L'Icona Grande di San Incolata tis Stegis del XIII. Secolo restaurata a Roma*, edición bilingüe italiana y griega, Nicosia, 2009, pp. 227-231.

les y santos, dispuestos en las valvas laterales. En el registro inferior, debajo de la Deesis están emplazados los apóstoles Santiago, Juan Evangelista, Pedro, Pablo y Andrés. En los laterales, divididos en ocho parejas, tanto en el anverso como en el reverso, santos, obispos y mártires, pertenecientes a la tradición oriental, que se diferencian por los atributos; los guerreros llevan la clámide, la espada, la cruz y el calzado alto; los obispos, la penula, el omophorion y el libro. En el anverso, en el lado izquierdo se hallan Tirón y Eustaquio, Procopio y Areta. Entre las dos parejas de mártires se leen las palabras: «guiaré la formación de estos cuatro mártires gracias a los cuales verán alejarse con fuerza la adversidad». En el reverso, la inscripción mediana precisa que «un mártir está unido a tres sacerdotes: venerar a los tres garantiza a los fieles su benevolencia», que se lee en el texto de tres santos Padres de la Iglesia de Oriente: Basilio, Gregorio de Nacianzo —en alto— y Gregorio el Taumaturgo —abajo—, y el mártir San Severiano. En el ala derecha, en el anverso, los cuatro mártires: Teodoro, Jorge, Demetrio y Eustaquio, a los que se refiere la inscripción «he aquí cuatro mártires: para ellos está preparada una corona de virtud». En el reverso, y en completa correspondencia, el texto dice «tres obispos y en medio de ellos hay un mártir con la corona que se prosterna». Los santos son los Padres Juan Crisóstomo y Clemente de Ancira —arriba— y Nicolás de Mira —abajo—, y a su lado el mártir Agatónico. Las primeras referencias al tríptico se remontan al siglo XVI, en que figura en el inventario de Fulvio Orsini (1529-1600), que lo legó a la basílica de San Giovanni Laterano. Desde 1628, se halla en el inventario de la familia Barberini. En fecha imprecisa, pasa a la Biblioteca Casanatense, en el convento dominico de Santa Maria sopra Minerva. Expuesto en 1911 en las grandes *Mostre Retrospective* de 1911 en Castel Sant'Angelo, fue adquirido por el Estado italiano.

Ernst Kantorowitz ha dedicado los más importantes estudios a este tema de la liturgia regia, el primero de los cuales establece la relación entre el ceremonial y la iconografía en el artículo «Ivories and Letanies», en el lejano 1942⁵⁷. Representan un solemne sufragio en forma de Letanía de Santos, que fue adoptado

57 Ernst Kantorowicz, «Ivories and Litanies», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942, pp. 56-81. Ha figurado en la exposición *Byzance...*, cit., Danielle Gaborit-Chopin, «Triptyque dit "Triptyque Harbaville": Deesis et Saint», pp. 233-236, n. 149. El tríptico del Vaticano ha sido reseñado en Liana Castelfranchi Vegas, «El arte otomano y el Año Mil. Introducción», en *Año Mil. El arte en Europa, 950-1050*, cit., p. 31, fig. 13.

en diversos países de Occidente, con motivo de la aclamación regia, extremo analizado ampliamente por el citado investigador en su monografía *Laudes Regiae*, publicada cuatro años más tarde⁵⁸. Mientras los trípticos de Harbaville y el del Vaticano muestran a Cristo entronizado entre la Virgen y San Juan Bautista —Deesis—, rodeados por apóstoles y santos, el tríptico del Palazzo Venezia,



Tríptico Harbaville, reverso, Museo del Louvre.

por el contrario, presenta a Cristo en pie. Los santos están ordenados jerárquicamente. Es probable que fuese ejecutado poco antes de la placa que se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Moscú, con la representación de Cristo coronando a un emperador barbado portador de todos sus atributos, cuya inscripción lo identifica con Constantino VII Porfirogéneta, autócrata, *Basileus* de los Romanos⁵⁹. Un retrato del citado emperador en una placa de marfil, del siglo X, se conserva en la Dumbarton Oaks, de Washington⁶⁰. La coronación de Constantino tuvo lugar siendo niño y

58 Ernst Kantorowicz, *Laudes Regiae. Une étude des acclamations liturgiques et du culte du souverain au moyen âge*, Fayard, París, 2004. [Versión francesa del original inglés (1946)].

59 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 225, Robin Cormack, *Byzantine Art*, cit., p. 133, fig. 73.

60 El inventariado y clasificado arte bizantino, actualmente en proceso avanzado de realización, resulta extremadamente importante para ahondar en su estudio. A ello ha contribuido de forma especial el Dumbarton Oaks Institut, de Washington, sobre cuyo tema se viene investigando desde hace muchos años, a lo largo de los cuales se han publicado catálogos y artículos sobre diferentes aspectos. El incentivo viene sobre todo de la magnífica colección de antigüedades bizantinas. Las investigaciones se han ampliado a los denominados *typika* [*typikon* en singular], libros de reglas propios en cada monasterio bizantino, y a los inventarios monásticos, recogidos en cinco volúmenes, cuyos índices resultan de suma utilidad, cfr. *Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders Typika and Testaments*, J. Thomas y A. Constantinides Hero (eds.), 1-5, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, Washington, 2000. Estos extremos son recogidos por Marina Falla Castelfranchi, quien ha publicado recientemente un interesante estudio sobre los tesoros bizantinos en los inventarios de los monasterios italo-grecos de Italia meridional y de Sicilia, cfr. Marina Falla Castelfranchi, «Trésors liturgiques byzantins dans les inventaires des monastères italo-grecs de l'Italie méridionale et de la Sicile», *Les trésors romans des églises à l'époque romane, Les Cahiers de St. Michel de Cuxa*, xli (2010), pp. 185-192. Como es natural, los inventarios hacen una amplia referencia a iconos, a los cuales se aludirá aquí, sobre

viviendo todavía su padre, de manera que es obvio que la escena no puede aludir a dicha ceremonia. El panel debió de ser ejecutado después de que el emperador se hubiese desembarazado de su suegro y de sus cuñados y antes de que nombrara a Romano Augusto, su hijo, coemperador. Ello sugiere una fecha en torno a 945 para el relieve a modo de exvoto, que proclama soberanía exclusivamente. Los trípticos del Louvre y del Vaticano no contienen ninguna referencia a Constantino pero, dada la identidad temática, aunque de más calidad y riqueza, no dejan duda en torno a su origen palatino. Los tres son letanías o sufragios por el emperador. El tema de la oración por la seguridad del emperador aparece en otros paneles de marfil, representantes de las obras más conspicuas realizadas por los artistas palatinos. Los tres ejemplares llevan en el reverso una gran cruz y en los dos últimos, a ambos lados de Cristo, hay ángeles y las cruces no están sobre fondo liso, sino enriquecidas con un cielo estrellado, dos cipreses sobre los que se enrollan vides y otras plantas, y pájaros, en el ejemplar del Louvre, que podrían significar el Árbol de la vida o el Árbol de la vida y de la ciencia del Bien y del Mal⁶¹. Otra diferencia se advierte en la ausencia de clipeos que dividen los dos registros, en el ejemplar del Vaticano, cuya función se ha reservado a las inscripciones en griego, ya mencionadas.

El panel del Museo Arqueológico de Venecia ostenta los retratos de San Juan Evangelista y San Pablo en pie sobre un estrado de arquerías, sosteniendo códices, y la inscripción ilustrativa de la finalidad: «El instrumento de Dios [San Pablo] conversa con el hombre casto [San Juan] para proteger al emperador Constantino de todo mal». Se trata, de nuevo, de Constantino VII⁶². En el Kunsthistorisches Museum de Viena, se conserva otro panel que muestra a San Andrés y San Pedro sobre un estrado semejante, pero ahora portadores de rollos. La inscripción dice así: «Tu hermano de sangre [según Mateo, 4, 18, Pedro y Andrés eran hermanos], el que proclama el Divino Misterio, absuelve al emperador Constantino de sus pecados». Un tercer panel, actualmente en Grünes Gewölbe (Dresde), tiene los

todo en lo que concierne a la iconografía y liturgia. Menciona algunos de especial riqueza, por estar enmarcados en oro y plata, eventualmente en mosaico, como el de la catedral de Troia, reseñado como *yconam beate Marie (ex musio) ornatam auro et argento*, donado por el obispo Guillermo, en 1112-1113.

61 Danielle Gaborit-Chopin, «Triptyque dit "Triptyque Harbaville": Deesis et saints», en *Byzance...*, cit., pp. 233-236, n. 149.

62 Gianni Pittiglio, «Manufattura bizantina. Trittico Casanatense», cit., p. 230.

mismos personajes que el primero, pero con diferente presentación y ademán; coincide en la inscripción. La elegancia inherente a estos personajes se repite en los retratos imperiales, así en las imágenes de Constantino y de su hijo Romano II y su esposa Eudoxia (+ 949), coronados por Cristo, este último tallado entre 945 y 949⁶³. Romano II se había casado en 944 con la joven Berta, hija de Hugo de Provenza, rey de Italia, y recibió en Constantinopla el nombre de Eudoxia⁶⁴. El emperador viste túnica [*sagion*] y encima un rico loros, y está coronado con el *stemma*, corona ornada de gemas. Este atributo es llevado también por Eudoxia, que cubre la túnica con una clámide, y sujeta entre las manos un *tablion*, placa rectangular.

Kantorowicz, en su análisis de la relación ideológica y litúrgica entre las letanías de los reinos occidentales y Bizancio divide las *Laudes Regiae* en apartados concernientes a las *laudes regiae* galo-francas de época carolingia; versiones franco-romanas de las laudes; laudes episcopales; laudes dálmatas y venecianas; laudes en los reinos normandos; laudes en época contemporánea y un apartado dedicado a la música.

Relación estilística con los trípticos de letanías guarda el tríptico ebúrneo de la Crucifixión, elaborado también en Constantinopla en la segunda mitad del siglo X. La razón de incluirlo aquí es la presencia de Constantino y su madre Santa Elena y diversos santos, orientales y occidentales. La Crucifixión ocupa la parte central; María y San Juan, a los lados; en la parte superior, los bustos de Miguel y Gabriel, el sol y la luna; y, en la parte inferior, Constantino y su madre Santa Elena, el fundador del imperio cristiano y la descubridora de la Vera Cruz. En las alas se desarrolla un programa dogmático asociando al mensaje universal grabado bajo los pies de Cristo, los profetas Elías y Juan Bautista, los apóstoles Pedro y Pablo, los mártires Esteban y Pantaleón, los confesores Juan Crisóstomo y Nicolás y los santos taumaturgos Cosme y Damián figuran inscritos en círculos⁶⁵. En cuanto a los dípticos de la Liturgia de San Basilio, fueron usados en Bizancio con motivo de determinadas fiestas de la Iglesia.

63 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 228.

64 Danielle Gaborit-Chopin, «Plaque: le Christ couronnant Romanos et Eudoxie», en *Byzance...*, cit., pp. 232-233, n. 148.

65 Jannic Durand, «Triptyque: crucifixión et saints», en *Byzance...*, cit., pp. 236-237, n. 150.

La confección de coronas para regalo y como declaración de soberanía era relativamente frecuente. Desgraciadamente, pocas son las conservadas. Una de ellas es la denominada corona de Constantino IX Monómaco (1042-1055), en Budapest, fechable entre 1042 y 1050, gracias al triple retrato de las Augustas Zoé y Teodora, sobrinas de Basilio I, y del tercer esposo de Zoé, Constantino IX. La diadema está incompleta, parece ser, casi con toda seguridad, una corona femenina y, posiblemente, constituyó un regalo a la esposa de un rey húngaro, tal vez en la época del matrimonio de Andrés I de Hungría (1046-61) con Anastasia de Rusia y del enlace del hermano de esta —eran nietos de una princesa bizantina— con una hija de Constantino IX. En cuanto a la iconografía del resto de los paneles que componen la diadema, las alegorías de la Sinceridad y la Humildad y dos bailarinas contienen multitud de detalles de corte narrativo⁶⁶. El estilo de la placa con una bailarina conservada en el Victoria and Albert Museum remite al de la corona de Budapest, como ha advertido Marian Cambell, quien advierte que o bien perteneció a dicha cruz o a otra realizada para la consorte del emperador, en caso de negar la hipótesis sobre su autenticidad⁶⁷. En un mosaico de la galería meridional de Santa Sofía de Constantinopla se representa a Cristo bendiciendo entre Constantino y Zoe, mosaico iniciado en 1030, pero la cabeza del emperador sustituyó a la del primer esposo de Zoé, Romanos, en 1042⁶⁸. La corona sagrada de Hungría es diferente. En un lado campea Cristo entronizado entre cipreses, acompañado por los arcángeles Gabriel y Miguel y por los apóstoles. En el otro lado figura el emperador Miguel VII Ducas (1071-8) en paralelo con Cristo Pantocrátor y debajo, en paralelo con los arcángeles, los bustos de su hijo Constantino (1074-8) y el rey Geza I de Hungría (1074-7)⁶⁹.

En el tesoro de la catedral de Sens se conserva el cofre llamado «La Sainte Chasse», cuya finalidad y estilo están sujetos a diversas interpretaciones. El nombre se remonta al menos a 1446, fecha del más antiguo inventario del tesoro de la catedral; albergaba entonces una serie de pequeños relicarios y siglos más tarde contenía veintisiete reliquias en saquitos, actualmente desaparecidos. El destino original es desconocido. André Grabar emite la hipótesis de un estuche para guar-

66 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 233, fig. 182.

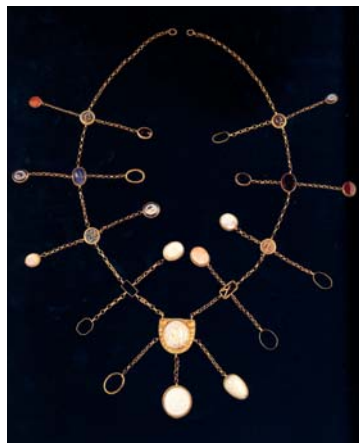
67 Marian Campbell, *An Introduction to Medieval Enamels*, cit., p. 12, n. 4.

68 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 102-103, fig. 90.

69 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., pp. 232-233, figs. 182, 183.

dar coronas; la estructura lo apoyaría. Sin embargo, recipientes con estructura similar han sido destinados a relicarios en Occidente, como una caja románica, o ya a finales de la Edad Media, cofres de bodas, como algunos del taller de los Embriachi. En cuanto al estilo y lugar de fabricación, se ha sugerido la hipótesis de su origen occidental, probablemente italiano en los siglos XII-XIII, o más bien Sicilia en el siglo XII, en época de los reyes normandos, rivales de Bizancio, o Venecia, ciudad de fuertes tradiciones bizantinas. El programa iconográfico trata de la juventud de David y de la historia de José. Permanecerían, así, ligadas la alianza de ciclos veterotestamentarios con fuertes tradiciones bizantinas⁷⁰. No me cabe duda de que esta estructura ha influido en varios de los cofres de bodas del citado taller italiano, que tuvieron su desarrollo unos siglos más tarde.

Muchos objetos formaban parte de los tesoros nupciales, pertenecientes a la órbita imperial. En 1880, se descubrió en Maguncia un «tesoro de las emperatrices», un ajuar de joyería principesca, con objetos que pueden remontarse, en gran parte, a mediados del siglo XI. Figuran, entre otros, importantes ornamentos bizantinos, como el *loros* —estola enjoyada usada solo por personas de rango imperial— y el *maniakon*, conservados en el Kunstgewerbemuseum (Berlín). El primero es un chal imperial, similar al lucido por los arcángeles en la pintura bizantina. El *maniakon* es un pectoral que mide 34 cm de largo y presenta una refinada composición de ligeras cadenas con piedras preciosas en las uniones y terminales, así como otras cadenas pequeñas a modo de péndulos, todo ello de gran exquisitez estética. Interesante, desde el punto de vista litúrgico, es el antependio áureo, actualmente en el tesoro de Aquisgrán, encargado por Enrique II para la capilla imperial, con un ciclo cristológico dividido en dieciséis escenas. El púlpito del *Rex pius Enricus* para la catedral de Aquisgrán (Domschtkammer) tiene relieves repujados en oro y piezas antiguas y bizantinas



Maniakon, Kunstgewerbemuseum, Berlín.

⁷⁰Jannic Durand, «Coffret dit “La Sainte Chasse”», en *Byzance...*, cit., pp. 264-165, n. 173.

reutilizadas, así como gemas y cristales preciosos, obra que constituye una mixtificación estilística de gran vigor. La obra más conocida de la orfebrería otoniana es, sin duda, el *antependium* de la catedral de Basilea, actualmente en el Museo de Cluny, donación del emperador Enrique II y su esposa Cunegunda, destinado inicialmente a Bamberg. La pareja imperial está postrada en *proskinesis*, reflejo de la espiritualidad bizantina.

En la Edad Media, el tesoro, con sentido religioso, es un elemento a través del cual pueden ser establecidas relaciones entre el más acá y el más allá, lo visible y lo invisible, lo carnal y lo espiritual. Este vínculo operativo reviste para la cultura medieval una significación mayor, porque se fundamenta teológicamente sobre el modelo del sacrificio de Cristo y de su transformación eucarística, volviendo así al centro del misterio de la religión cristiana⁷¹.

Los objetos más preciosos están inscritos en el registro divino, comenzando por Cristo y la Virgen⁷². En el mundo eterno figura el tesoro de la salvación, equivalente en su totalidad al precio pagado por la sangre de Cristo⁷³.

El tesoro de San Marcos de Venecia constituye una de las colecciones más conspicuas de arte bizantino, aunque actualmente muy mermado. Un cáliz y una patena ostentan la inscripción del funcionario de la corte del emperador Constantino VII (913-959), Basilio el Proedro. Ambas piezas debieron de realizarse en la misma época, aunque proceden de un botín, como el gran número de cálices, patenas cubiertas de evangeliarios y relicarios del mismo tesoro. Algunas llevan escrita la fecha y otras el nombre de los emperadores. Es el caso del famosísimo cáliz que lleva el nombre del emperador Romanos, ca. 970, con cuerpo de piedra semipreciosa, pie de oro y borde adornado con placas de esmalte tabicado. De época paleóloga es el cáliz de Manuel Cantauceno de Mistra (1349-1380), en el monasterio de Vatopedi, en el Monte Athos, pertenencia que atestigua una

71 Lucas Burkart, Philippe Cordez, Pierre Alain Mariaux y Yann Potin, «Introduction», en *Le trésor au moyen âge...*, cit., pp. 3-7, sobre todo p. 5.

72 Anita Guerreau-Jalabert y Bruno Bon, «Le trésor au moyen âge: étude lexicale», en *Le trésor au moyen âge...*, cit., pp. 11-31, sobre todo p. 28.

73 Giacomo Todeschini, *El prezzo della salvezza. Lessici medievali del pensiero economico*, Roma, 1994; id., «Trésor admis et trésor interdit dans le discours économique des théologiens (XI^e-XIII^e siècles)», en *Le trésor au moyen âge...*, cit., pp. 33-50, sobre todo p. 38.

inscripción. Su cuerpo es de jaspe y el pie, de plata dorada con unos medallones en relieve en la base. Aunque se ha hablado de influencia occidental, en el tesoro de San Marcos de Venecia se conservan obras parecidas pertenecientes a cálices bizantinos más antiguos⁷⁴.

Los objetos más interesantes fueron llevados después de 1204 desde Constantinopla. Tras los saqueos de 1797 y las ventas de piedras preciosas y perlas que se realizaron en 1815 y 1819 para la restauración de la basílica, quedan actualmente del antiguo tesoro de la República un total unas 283 piezas de oro, plata, cristal y otros materiales preciosos de distintas fuentes —naveta. De todo el tesoro, la obra emblemática es la *pala d'oro*, objeto de numerosos estudios, entre los que destaca el editado por Richard Hahnloser en el ya lejano 1965⁷⁵. Todavía guarda muchas incógnitas. Los 137 esmaltes revelan una mezcla de estilo y cronología⁷⁶. Las partes más antiguas pertenecen a época commena temprana, pero su historia es tan complicada como la de la propia basílica de San Marcos. La primera *pala d'oro* fue encargada desde Constantinopla en 976 por el dux Pietro I Orseolo (976-8); parece que la componía una serie de placas de oro clavadas a un fondo de madera, como la *pala d'oro* de Torcello y la de Caorle. El dux Ordelafo Falier (1102-18) encargó una pala completamente nueva poco antes de 1105, formada por un *antependium* de oro y esmalte e incluía posiblemente retratos del emperador Alejo I y la emperatriz Irene, el coemperador Juan II y el dux Ordelafo Falier. De ellos solo se han conservado los de la emperatriz y el dux, y este con algunas alteraciones. Se ignora, sin embargo, si se trata de un regalo de los emperadores; es posible que el retrato de la emperatriz Irene y otros paneles fueran añadidos cuando la *pala* fue alterada en 1209 para incluir un botín de Constantinopla.

Se piensa que la parte superior de la *pala* se compuso a partir de una serie de paneles que ilustraban las doce fiestas, procedentes tal vez de un iconostasio de Santa Sofía o de la iglesia del Pantocrátor. Los cuatro evangelistas, una extensa

74 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 238.

75 *Il tesoro di San Marco, I. La Pala d'Oro*, Florencia, 1965; Id., «Magistra latinitates und peritia greca», en *Festschrift von Einem*, Berlín, 1965; reseña de Otto Demus, «Zur Pala d'Oro», *Jahrbuch der österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, xvi (1967), pp. 263 y ss.; J. De Luigi-Pomorisac, *Les émaux byzantins de la Pala d'Oro de l'église de Saint-Marc à Venise*, Zurich, 1966, que en opinión de J. Beckwith debe de leerse con ciertas reservas, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., pp. 269-270.

76 Marian Campbell, *An Introduction to Medieval Enamels*, cit., p. 11.

serie de paneles que relatan la vida de San Marcos, un número importante de profetas y apóstoles, y una serie dedicada a la vida de Cristo parecen ser realizados por orfebres venecianos. La *pala* sufrió una reconstrucción en 1342-5, en tiempo del dux Andrea Dandolo, y es probable que grupos de esmaltes bizantinos de diversos orígenes y fechados entre el siglo x y el xii estuviesen incluidos en el engaste de oro, perlas y piedras preciosas, al que se añadieron esmaltes de estilo gótico. Fue sometida a un proceso de limpieza en 1647 y, de nuevo, en el siglo xix. Los esmaltes bizantinos lucen el brillo y luminosidad de los manuscritos contemporáneos. Los esmaltes del siglo xii, entre los que figuran las doce fiestas, son más complejos que los anteriores, como se observa al comparar, por ejemplo, la Entrada en Jerusalén o la Anástasis con el rey Salomón, algo anterior a 1105. Otros esmaltes diseminados por diversos museos se relacionan en su arte con los de la *pala* —Vera Cruz, de Esztergom; Crucifixión del Wittelsbacher Ausgleichsfonds, de Munich; panel con el Descenso a los infiernos, en el Kremlin y panel de Crucifixión, en el Ermitage. La *pala d'oro* ha permanecido en su posición original detrás del gran altar hasta el día de hoy. Este altar consiste en un trabajo de orfebrería bizantina y es reconocido como una de las obras más refinadas y complejas de esa época. La pieza consiste de dos partes. La parte más baja ilustra la historia de San Marcos, el retrato del Duque y el grupo del Pantocrátor. La parte alta muestra la imagen del Arcángel Miguel. En 1343, el Duque Andrea Dandolo ordenó unir ambas partes, resultando la pieza que conocemos⁷⁷.

El relicario es el recipiente que custodia o en el que se exponen una o más reliquias, es decir, lo que resta de los santos, sea el cuerpo entero o una de sus partes —reliquias primarias—, así como objetos relacionados con su vida, su obra o su martirio, si se trata de un mártir —reliquias secundarias. La Iglesia unió muy pronto el culto de las reliquias con la celebración eucarística al celebrar esta sobre la tumba de los mártires; ese altar se llamó *memoria, martyrium* y *confessio*. Las primeras basílicas se construyeron directamente sobre las criptas que contenían los cuerpos santos. El v Concilio de Cartago decretó que ninguna iglesia podía ser dedicada sin que hubiera algunas reliquias debajo del altar. El descubrimiento de la Vera Cruz significó el inicio del culto a las reliquias, que poseen un valor superior a los relicarios, aunque estén realizados en materiales nobles, como oro

⁷⁷Marian Campbell, *An Introduction to Medieval Enamels*, pp. 10-11.

y plata y piedras preciosas y tejidos, los cuales son buenos si se hallan inscritos en el registro espiritual. Multitud de fragmentos —ironizados por Voltaire— fueron colocados en relicarios de variada estructura.

Los relicarios de la Vera Cruz o estauroteca constituyen el grupo de mayor coherencia y numéricamente el más importante bajo la forma de cajas planas con tapa corredera, cuyo ejemplar más suntuoso es el de Limburgo, en Alemania, traído de Constantinopla después de 1204. Es solamente probable que sea partir de finales del siglo XI y en el XII cuando se puede percibir la existencia de talleres dispersos por la periferia del imperio, en Bulgaria, Georgia o Italia, aunque el más impresionante era el desaparecido de la Sainte-Chapelle, que alcanzaba cerca del metro de altura, del que se conserva un grabado de Morand en 1790.

También había dípticos, trípticos y cruces. El tríptico Stavelot, actualmente en la Morgan Library de Nueva York, fue realizado con objeto de albergar dos pequeños relicarios bizantinos de la Vera Cruz, que Wibald de Stavelot recibió posiblemente como obsequio del emperador Manuel durante su misión diplomática en 1154. El ciclo narrativo presentado en las alas, atribuido a Godefroi de Claire, está basado en iconografía bizantina⁷⁸. También se conserva, en la citada institución, el relicario conocido como Fieschi-Morgan, una estauroteca, esmaltada con técnica de *cloisonné* en el siglo IX, presumiblemente después de 843⁷⁹, contemporánea de Beresford-Hope, en el Victoria and Albert Museum, obrada en Italia⁸⁰. Ambos ejemplares delatan claros recuerdos técnicos de la famosísima cruz estauroteca del Vaticano.

Muchos fieles llevaban reliquias suspendidas del cuello dentro de una cruz o relicario, denominado *enkolpion* —*enkolpia* en plural. Se apreciaron como verdaderas reliquias las piedras y otros recuerdos que los peregrinos recogían al visitar Tierra Santa, así como el aceite tomado de las lámparas que ardían delante de los sepulcros de los mártires u otros santos. Los *enkolpia* podían adoptar diferentes formas y ser realizados en materiales más o menos ricos. En su interior podían contener tierra, fragmentos de objetos o tejidos santificados por estar en con-

78 Ángela Franco Mata, «El tesoro románico», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, xvii (1999), pp. 201-225, sobre todo p. 215.

79 Robin Cormack, *Byzantine Art*, cit., p. 114, fig. 65.

80 Marian Campbell, *An Introduction to Medieval Enamels*, cit., p. 12, n. 5.



Encolpion, Museo Arqueológico Nacional, Madrid (anverso y reverso).

tacto con las santas reliquias⁸¹. Se conservan ejemplares en forma de cruz, de plata, como los de la Dumbarton Oaks; de plata nielada, y dorada, como la placa con la Virgen y el Niño al que falta la correspondiente a Cristo crucificado, descubierta en San Michel de Aiguilhe (Haute Loire), de la segunda mitad del siglo x⁸². De oro es el *encolpion* circular con la Virgen entronizada y el Niño entre dos ángeles, Natividad y Epifanía y la inscripción «Cristo, Dios nuestro, ayúdanos» —anverso— y el Bautismo de Cristo, con el versículo de Mt. (3, 17) «Este es mi Hijo amado, en quien me complace». Parece que fue realizado para conmemorar el bautismo de Teodosio, hijo del emperador Mauricio, que fue probablemente bautizado el día de la Epifanía del año 584, fecha que conviene a la de su realización⁸³. Se conservó en el Gran Palacio de Constantinopla hasta que los soldados de la Cuarta Cruzada lo trajeron a Occidente con el botín del saqueo de Constantinopla en 1204⁸⁴. Es un caso típico en que una reliquia adquiere carácter litúrgico-conmemorativo. Un relicario y las cubiertas de una Biblia fueron donados por el emperador Nicéforo Focas en el año 963 al monasterio de Lavra, en el Monte Athos, fundado por él⁸⁵. Los ejemplares más modestos y numerosos estaban fundidos en bronce. A este grupo pertenecen multitud de ejemplares diseminados por museos y colecciones

81 Ludmila Dontcheva, «Une croix pectorale-reliquaire en or récemment trouvée à Pliska», *Cahiers Archéologiques*, xxv (1976), pp. 59-66; Brigitte Pitarakis, «Un groupe de croix-reliquaires pectorales en bronze à décor en relief attribuable à Constantinople avec le Crucifié et la Vierge Kyriotissa», *Cahiers Archéologiques*, 46 (1998), pp. 81-102; Sergio Vidal Álvarez, «Los encolpia bizantinos de bronce en relieve del Levante peninsular: Sant Pere de Rodes y Sant Cugat del Vallès», *v Reunión d'Arqueologia Cristiana Hispànica v Reunión de Arqueología Cristiana Hispànica*, Cartagena, 16-19 abril 1998, Barcelona, 2000, pp. 551-570.

82 Jannic Durand, «Croix-reliquaire», en *Byzance...*, cit., pp. 314-315, n. 229.

83 *Handbook of the Byzantine Collection*, Dumbarton Oaks, Washington DC Trustees for Harvard University, 1957, p. 51, n. 181.

84 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 110, ilustr. 101.

85 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 112-114, ilustr. 98.

de todo el mundo, y de ellos salen bastantes en subastas —Cabinet des Médailles de la Biblioteca Nacional de París⁸⁶. En el Museo Arqueológico Nacional se conservan tres, dos de fines del siglo x al xi y el tercero del siglo xi al xii. Uno de ellos ha sido dada a conocer por L. Balmaseda, responde a la iconografía usual, y presenta como peculiaridad en su interior como forro un tejido con dentella dorada y azul y en múltiples ondulaciones, inscripciones en mayúsculas castellanas. En cuanto al segundo, presenta la peculiaridad de conservar las reliquias. Responde al mismo modelo que otra conservada en una colección particular de Bruselas⁸⁷. Un tercer modelo reúne piezas de este mismo material dorado y nielado, del que se conservan ejemplares de los siglos xii-xiii⁸⁸.

Uno de los relicarios de la Vera Cruz, de los siglos xii-xiii, conservado en el Museo del Louvre, sufrió en el siglo xiv una recomposición gótica para Margarita de Arco, dama de Joucourt (+ 1389). La iconografía adopta dos de las fórmulas más usuales en las estaurotecas bizantinas: en el interior, bajo los bustos de los arcángeles Miguel y Gabriel, Constantino y Elena con trajes imperiales a uno y otro lado de la reliquia en forma de cruz de doble travesaño. La Virgen y San Juan están emplazados a ambos lados del crucificado desaparecido y en el reverso se dispone una cruz⁸⁹. Otro de estructura similar —siglo xi— se custodia en el mismo museo⁹⁰. Al mismo museo ha ido a parar una placa y tapa corredera del relicario de la piedra del sepulcro de Cristo, obra constantiniana de la segunda mitad del siglo xii⁹¹. Además de su extraordinaria calidad, hasta el punto de ser considerada tal vez la obra maestra de la orfebrería commena, conviene destacar la circunstancia de su adquisición en 1241 por el rey San Luis con destino a la Sainte Chapelle; de allí pasó al tesoro de St. Denis en 1791, dos años más tarde

86 Jannic Durand, «Croix-reliquaire», en *Byzance...*, cit., p. 312, n. 225.

87 Luis Balmaseda Muncharaz, «Cruz relicario», en *Bizancio en España...*, cit., pp. 244-245, n. 134-135; Franco Mata, «Cruz relicario pectoral [Encolpion]», en *Lecturas de Bizancio. El legado escrito de Grecia en España*, exposición, Biblioteca Nacional, Madrid, 2008, p. 131, n. 31.

88 Recientemente fue ofrecido en venta al Estado un ejemplar, que no fue adquirido. Los tres tipos son analizados por Sergio Vidal Álvarez, «Los encolpia bizantinos de bronce en relieve del Levante peninsular: Sant Pere de Rodes y Sant Cugat del Vallès», cit., pp. 551-570.

89 Jannic Durand, «Reliquaire de la Vraie Croix», en *Byzance...*, cit., pp. 335-337, n. 249.

90 Jannic Durand, «Reliquaire de la Vraie Croix à glisserie», en *Byzance...*, cit., pp. 322-323, n. 237.

91 Jannic Durand, «Plaque et couvercle à glissière du reliquaire de la pierre du sépulcre du Christ», en *Byzance...*, cit., pp. 333-335, n. 248; Robin Cormack, *Byzantine Art*, cit., p. 187, fig. 108.

al Guardamuebles Nacional y, finalmente, fue depositada junto con la tapa en el Museo del Louvre el 5 de diciembre de 1793.

Relicarios bizantinos inundaron monasterios e iglesias de Occidente, ingresados frecuentemente como donaciones de la realeza. En ocasiones no es fácil determinar la fecha de su llegada, habiéndose recurrido a diversos métodos de variado carácter para rastrear su origen. En el Museo del Louvre se conserva un icono relicario de la Natividad procedente de la antigua Colección Marquet de Vasselot. Analizado detenidamente por J. Durand, está compuesto por una placa de marfil en el centro y un marco revestido de orfebrería, que realza la belleza del conjunto⁹². Esta última parte es de origen constantinopolitano del siglo XI-XII; en tanto la placa central parece relacionarse con marfiles venecianos del siglo XII o comienzos del XIII, ignorándose la fecha de acoplamiento de una y otra obra. Tal vez su llegada a Occidente esté relacionada con la masiva llegada a Occidente de tesoros al final de la cuarta Cruzada, con destino a algún centro religioso centro-europeo; de hecho, se han querido encontrar relaciones estilísticas con el relicario de la Vera Cruz, del tesoro de la catedral de Halberstadt.

De talleres sirios parece que salió el relicario de la Anástasis, de fines del siglo X, actualmente en el tesoro de la catedral de Aquisgrán. Fue ejecutado para Eustaquio Maleinos, duque de Antioquía, a fines del siglo X, siendo por dicha razón atribuido a talleres de Siria.

El arca de los Reyes Magos de la catedral de Colonia ha sido analizada hasta la saciedad. En este contexto solo destacaré algunos aspectos que la vinculan con el mundo bizantino a través del camafeo de los Ptolomeos —custodiado en el Kunsthistorisches Museum, desde 1668-69—, por su presumible procedencia de Constantinopla⁹³. Aunque se trata de una obra de hacia 278 a. C.⁹⁴, el teólogo y científico Alberto Magno afirma que fue encontrado en el arca hacia mediados del siglo XIII, con su sentido cristianizado. El primer punto se refiere a la serpiente muy negra que, según el teólogo, rodea las dos cabezas. Esta idea, suscitada quizá

92 Jannic Durand, «L'icône reliquaire de la Nativité de l'ancienne Collection Marquet de Vasselot», *La Revue du Louvre et des Musées de France*, n. 3, 1996, pp. 30-41.

93 Philippe Cordez, «La chasse des Rois Mages à Cologne et la christianisation des pierres magiques aux XII^e et XIII^e siècles», en *Le trésor au moyen âge...*, cit., pp. 315-332.

94 Wolfgang Oberleitner, «Cameo: Ptolemaic royal couple», en *Kunsthistorisches Museum Vienna. Guide to the Collections*, Kunsthistorisches Museum Vienna, Viena, 1988, p. 88.

por las formas de la visera del casco y la diadema frontal de Arsinoé, es visualizada en un dibujo del siglo xvii, que ignora estas cubrecabezas y la serpiente que corre alrededor de los dos cráneos. El dibujo fue realizado después del robo de la piedra en 1574, en que fue llevada a Roma, donde desapareció de nuevo hasta la fecha indicada anteriormente, siendo copiada la cita de Alberto:

Est enim Coloniae in capsula trium regum magnae quantitatis onychinus, habens latitudinem manus unius hominis et amplius, in quo super materiam lapidis onychini, qui est unguis, picta duo sunt capita iuvenum albissima, ita quod est unum sub alio, sed elucet propositione nasi et oris: et in fronte capitum est figuratus nigerrimus serpens, qui colligat capita illa. In mandibula autem unius in parte ubi est angulus curvitatibus mandibulae Inter: partem quae a capite, et eam quae ad os inflectitur, est caput Aethiopsis cum longa barba nigerrimum: et subtus in collo iterum est lapis habens colorem unguis, et videtur esse vestimentum decoratum floribus circa capita. Probavi autem quod non est vitrum, sed lapis, propter quod praesumpsi picturam illa esse a natura et non ab arte⁹⁵.

La significación de la serpiente rodeando las cabezas resulta misteriosa, pero parece clarificarse si consideramos la imagen de piedra en el contexto plástico de la fachada del arca y en el propio contexto intelectual. Vista la imagen por un observador medieval, podía aprehender la piedra sobre el arca según dos lógicas visuales, la primera de las cuales es el eje que, partiendo del observador, se dirige hacia las reliquias del interior del relicario. Flanqueada por dos grandes gemas, el camafeo estaba embutido sobre un panel de orfebrería susceptible de ser retirado, para permitir la visión de los tres cráneos. Las tres piedras figuradas ocultaban las reliquias, señalando su presencia desde el lugar donde se hallaban. Del exterior al interior del arca, la combinación visual, al enlazar la escena de la adoración representada en el oro de la fachada, las grandes piedras, la inscripción de los nombres de los magos, con letras de rubíes detrás de la placa móvil, y, finalmente, los tres cráneos de los propios santos constituían, poco después de 1200, un dispositivo con un resultado realmente innovador.

95 Cfr. Philippe Cordez, «La châsse des Rois Mages à Cologne et la christianisation des pierres magiques aux xii^e et xiii^e siècles», cit., p. 317, nota 3.

El segundo aspecto de la relación del camafeo con el arca viene expresado en una densa retícula iconográfica sobre la superficie de la fachada. Los dos temas principales son la conversión de los Magos y los dones al Niño Dios. La primera está representada en el registro inferior, a la derecha por el bautismo de Cristo y a la izquierda por la Adoración de los Magos. Los dones están trascendidos sobre el eje vertical de la fachada, ya que Cristo se emplaza en el registro superior, ofrecidos por dos ángeles, apareciendo en adelante con diadema, símbolo regio, asociado a objetos eucarísticos, cáliz y patena. Emergiendo sobre los tres medallones, los arcángeles Gabriel y Rafael (Miguel actualmente perdido) presentan los instrumentos de la pasión. Recuerdan los sufrimientos de Cristo, condición histórica necesaria para su resurrección y, consecuentemente, para la transustanciación de las ofrendas eucarísticas, que aparece aquí como modelo de metamorfosis de los dones terrestres en insignias reales divinizadas.

Se ha aludido repetidamente al personaje que sigue a los tres reyes, identificado por una inscripción con Otón IV⁹⁶. Su intención política es clara. Repetía una donación real, que el día de la Epifanía de 1200 había depositado tres coronas de oro sobre los cráneos de los reyes, evidentemente para fortalecer su coronación de 1198, encausada por la concurrencia de Felipe de Suabia, que estaba en posición de las insignias imperiales. Quizá incluso las imágenes del arca evocaban la donación de las materias en que fueron realizadas: Otón IV podría haber sido el donante de las tres grandes piedras. Estaban sostenidas por dos ángeles en actitud alusiva al momento litúrgico de la elevación de la Hostia. Este gesto había sido introducido en 1201 en la catedral de Colonia justamente por Guido da Palestrina, enviado como legado del Papa Inocencio III para apoyarlo en su lucha por la realeza: legitimada por el apoyo papal, el gesto de la donación regia se confundía de esta forma con el del sacrificio eucarístico, instituido por la misma ocasión⁹⁷. Los dones y la contemplación han trascendido sobre el modelo explícito de la transustanciación eucarística; tal vez en el tema de la transformación está la clave de la interpretación medieval de la serpiente. La cronología vendría dada por lo siguiente: si Otón llevó el título de *rex*, indicado

96 Ángela Franco Mata, «Texto e iconografía y aspectos religiosos culturales en una tipología de arquetas-relicario románicas de talleres renanos», *Codex Aquilarensis*, 25 (2009), pp. 35-79.

97 V. Ciresi, «A Liturgical Study of the Shrine of the Three Kings in Cologne», en *Objets, Images, and the Word: Art in the Service of the Liturgy*, Princeton, 2003, pp. 202-230.

en la inscripción, entre 1198 y 1209, invita a situar con más precisión la creación de la fachada entre 1201 y 1206, es decir, después de 1204, si se considera que las piedras grandes provienen del saqueo de Constantinopla.

No es este el único caso de la cristianización del sentido de las piedras en la Edad Media. Santo Tomás Becket usaba como sello de arzobispo un entalle con la figura de Mercurio, del que determinados lapidarios le atribuían un poder benéfico, y uno de sus sucesores llevó a la tumba un anillo ornado con un entalle con una figura mágica. El gran rubí luminiscente del arca del santo en Canterbury, que combina los nuevos temas de la conversión y bendición de las gemas con la interpretación cristiana tradicional que las asocia a la santidad, no se habría expandido cuando las propiedades mágicas del rubí eran consideradas y descritas por los clérigos⁹⁸. Parece significativo, advierte Ph. Cordez, que algunos casos atestiguados de piedras mágicas unidas a los relicarios se concentren en este período-bisagra, en espera de ideas claras, de la mayor fascinación⁹⁹.

Habría que relacionar la historia del famoso rubí de Canterbury con la de otra piedra, que el rey de Castilla y León Alfonso VII habría ofrecido entre 1155 y 1160 al rey de Francia Luis VII, que lo habría donado a la abadía de St. Denis. El relato es referido, entre 1236 y 1289, por varios textos españoles, que divergen sobre la naturaleza del objeto: el de 1236 menciona una esmeralda tomada del tributo de Zafadola, muerto en 1146, que se convierte en rubí-reliquia en 1289, que había pertenecido a la corona de espinas de Cristo¹⁰⁰. M. Gómez Moreno sospecha que Alfonso VII había recibido del patriarca de Jerusalén un relicario bizantino, actualmente vacío, que contenía el *lignum domini*, de plata, y datado hacia 1128, conservada actualmente en la catedral de León¹⁰¹. Es de sardonía, en forma de arco semicircular de 9 x 5 cm provisto de un engarce y puertecita de

98 S. Blick, «Reconstructing the Shrine of St. Thomas Becket, Canterbury Cathedral», en S. Blick y R. Tekipe (dirs.), *Art and Architecture of Late Medieval Pilgrimage in Northern Europe and England*, Leyde, 2004, pp. 405-441.

99 Philippe Cordez, «La châsse des Rois Mages à Cologne et la christianisation des pierres magiques aux XII^e et XIII^e siècles», cit., pp. 329-330.

100 G. Martín, «L'escarboucle de Saint-Denis, le roi de France et l'empereur des Espagnes», en C. Gauvard (dir.), *Saint-Denis et la royauté. En honneur de Bernard Genée*, París, 1999, pp. 439-62; <http://hal.archives-ouvertes.fr/>.

101 Manuel Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, ed. facsimilar, León, 1979, p. 282.



Relicario con el lignum crucis, catedral de León.

plata. Está grabada la Majestad con los símbolos de los evangelistas, y estuvo matizado con esmaltes rojos y azules casi perdidos; es obra del siglo XIV y probablemente hispánica. En el jaspe, por el haz interior hay una concavidad ovalada para la reliquia. Arriba y abajo sobresalen los extremos de una cruz con supedáneo, y arriba se aprecian dos ángeles de medio cuerpo orantes. En el reverso y de relieve se talló la Virgen Madre de Dios orante, nimbada y las siglas MP zeta gamma a los lados. Se trata de una obra bizantina, no muy meritoria, y sobre cuya fecha Gómez Moreno no se pronuncia; por mi parte, creo que es datable entre los siglos XI y XII.

El ascenso en poder de la función estética, con la puesta en valor de la belleza de los objetos de oro y piedras duras, siempre al servicio de la función litúrgica, se pone de manifiesto en el abad Suger (hacia 1081-1151), abad de St. Denis desde 1122, primer gestor de un tesoro que mantiene con los objetos una relación personal, próxima a la de un coleccionista¹⁰². El tesoro de St. Denis ha sido acreedor de numerosos estudios, entre los que destacan los de Danielle Gaborit-Chopin, quien ha dedicado un reciente análisis al tesoro románico¹⁰³. A pesar de su mengua, se conservan importantes objetos, la mayoría de los cuales responde a módulos occidentales. Sin embargo, también hace un guiño el arte bizantino en algunos vasos sagrados con destino al culto divino. Una naveta de sardónice, de arte bizantino del siglo IX-X, se conserva en la Biblioteca Nacional de París¹⁰⁴. Del mismo material es una jarra anterior, tal vez del siglo VII¹⁰⁵. Es

102 Danielle Gaborit-Chopin, «L'abbadiat de Suger (1122-1151)», en *Le trésor de Saint-Denis*, cit., pp. 121-128; Krzysztof Pomian, «Les trésors: sacré, richesse et pouvoir», en *Le trésor au moyen âge...*, cit., pp. 131-160, sobre todo p. 153.

103 Danielle Gaborit-Chopin, «Le trésor de Saint-Denis à l'époque romane: trésor monastique ou trésor royal?», *Les trésors romans des églises à l'époque romane, Les Cahiers de St. Michel de Cuxa*, XL1 (2010), pp. 71-80.

104 Daniel Alcouffe, «Navette de sardonix», en *Le trésor de Saint-Denis*, cit., pp. 156-157.

105 Daniel Alcouffe, «Aiguière de sardoine», en *Le trésor de Saint-Denis*, cit., pp. 177-181.

especialmente reseñable el *cáliz de Suger*, hoy en la National Gallery de Washington, con interrogante, pues está en duda si la copa abollonada de sardónice es antigua o bizantina; su montura de orfebrería afiligranada transforma el cáliz en sendas asas¹⁰⁶. El aguamanil de sardónice es un vaso bizantino, del siglo VII, al que se ha añadido un largo cuello, un pico y una elegante asa. El llamado vaso de Aléonor es un vaso de cristal sasánida (s. VI-VII), sobre cuyo largo cuello se superponen soberbios florones de filigranas. Los tres vasos ofrecen numerosos puntos en común en la montura, de lo que se deduce que Suger mandó montarlos por los mismos orfebres. Muy hermoso es el que perteneció a la colección del cardenal Mazarino, conservado actualmente en el Museo del Louvre¹⁰⁷.

Según testimonio de San Gregorio de Tours, desde el siglo VI se utilizaron sedas orientales para cubrir cuerpos santos en el interior de sus relicarios. El denominado «sudario» de Saint Chaffre, llamado «soierie aux griffons», es una tela presumiblemente bizantina del siglo X que sirvió para envolver las reliquias del segundo abad del Monastier-sur-Garzeille, fundado por Saint Calmine. El abad, de nombre Teodofredo o Chaffre, pereció cuando la invasión árabe de 732 y se convirtió en el santo protector de Velay. Durante una elevación y traslación en el siglo XII, la seda fue albergada en el busto relicario del santo, realizado en dicho siglo, en roble esculpido, revestido de plata¹⁰⁸.

A. Le Gendre ha publicado un interesante estudio sobre la disposición original de las reliquias de los apóstoles, santos mártires y confesores en la catedral de Sens. La evocación de los doce discípulos de Cristo encontraba una fuerte resonancia en el programa decorativo del edificio, como Jiménez de Rada lo ideó para la girola de la catedral de Toledo. Varios sudarios de seda se han hallado en el tesoro de Sens, uno de los cuales corresponde a Saint Siviard, abad de Saint-Calais cerca de Mans (+ 680), de arte bizantino de los siglos XI-XII. Al siglo V-VI se remonta el fragmento bizantino hallado en la arqueta

106 Estuvo depositado en el Cabinet de médailles en 1791, y fue robado en 1804; Philippe Verdier, «The Chalice of Abbot Suger», en *Studies in the History of Art, National Gallery*, Washington, 1990, pp. 9-29, exp. St. Denis, n. 28; Danielle Gaborit-Chopin, «Calice de Suger», en *Le trésor de Saint-Denis*, cit., pp. 174-176.

107 Daniel Alcouffe, «Vase», en *Byzance...*, cit., pp. 292-293, n. 206.

108 Ángela 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. 40/41 (2008/2009), pp. 371-398.

de las reliquias de San Félix y Felicísimo, junto a una auténtica de reliquias de San Juan Evangelista¹⁰⁹. La seda del sepulcro de Siviard, con brocado de oro, está adornada con grifos inscritos en círculos, en blanco, púrpura y oro sobre un fondo blanco. Muchas de estas ricas telas fueron exportadas a Occidente y se utilizaron para confeccionar vestimentas eclesiásticas entre fines del siglo x y comienzos del xi. Los dibujos de leones y grifos, pájaros variados, así como formas vegetales y follaje ejercieron notable influencia en Occidente. Una «sarga grabada», especialmente fina, con el retrato de un emperador bizantino y sin inscripción, fue encontrada en la tumba de San Ulrico de Augsburgo (+ 973), y aún existen casullas completas en tesoros alemanes. El tapiz de seda hallado en la tumba del obispo Gunther, en la catedral de Bamberg, fue probablemente adquirido por él durante su visita a Constantinopla en 1064-65. Como el prelado murió en Hungría durante el viaje de regreso, fue utilizado como mortaja. La iconografía es hermosísima; se representa el triunfo imperial. Un emperador a caballo, sosteniendo un lábaro, recibe una diadema y una trufa, corona ornada con plumas de pavo real de manos de dos personificaciones de ciudades, alegorías frecuentes en el mundo romano. Dado que el tapiz está incompleto, es posible que hubiera un *titulus* en una franja inferior, pero el emperador, actualmente sin rostro, es difícil de identificar. Tal vez figurase a Constantino I o Justiniano I, aunque es más probable que representase a Basilio II. En pro de esta hipótesis, arguye Beckwith que, tras la victoria sobre los búlgaros en 1017, el emperador celebró un doble triunfo en Atenas y Constantinopla, y al acceder a la capital por la Puerta Dorada se le ofreció una diadema con plumas de pavo real. Dado que el tema figura en el tapiz del sepulcro del prelado, parece probable que fuera un regalo imperial al obispo Gunther, quizá destinado al emperador romano Enrique IV, un *lauraton* —retrato imperial colocado en una sala ceremonial o de justicia cuando el emperador no se hallaba presente— que había de mostrar quién era el verdadero emperador. El donante sería Constantino X Ducas, con clara motivación política¹¹⁰. Otón III introdujo una sarga de seda en la tumba de Carlomagno tras el reconocimiento del año 1000,

109 Armelle Le Gendre, «Remarques sur l'élévation des reliques de la cathédrale de Saint-Étienne de Sens en 1239», *Les trésors romans des églises à l'époque romane, Les Cahiers de St. Michel de Cuxa*, xli (2010), pp. 103-111.

110 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., pp. 236-238.

que debe de datar de la primera parte del reinado de Basilio y Constantino; la inscripción se limita a afirmar que la seda fue tejida en los talleres imperiales de Zeuxipo¹¹¹.

En ocasiones se ha falsificado la documentación antigua en aras de justificar el culto de reliquias para impulsar el desarrollo de un centro monástico, como hizo el abad Rodolfo (1153-1169/72) en la abadía de Agaune. Desde 1128, fecha de la adopción de la reforma canónica, hasta los años 1180, la comunidad había perdido su esplendor. Se elabora el primer cartulario en 1196-1197, fabricando falsos documentos, pero con la vista renovada sobre los objetos del tesoro para los que se inventan donantes prestigiosos. Es entonces cuando se difunde la leyenda del vaso de san Martín, según la cual el obispo de Tours había recogido la sangre de los mártires de la legión tebana, conducida por Mauricio, en un vaso llevado por un ángel, el famoso vaso de sardónice, depositado por el obispo en el tesoro de la abadía. Junto a este relicario, la abadía se enriqueció con otras preseas, una de las cuales es la tabla de oro llevada por el conde de Saboya Amadeo III (+ 1148 de peste en Chipre) en 1147, cuando partió para la cruzada con Luis VII¹¹². La tabla no volvió nunca más. La hipótesis de Daniel Thurre¹¹³ avala su posible empeño en el Capítulo de Sión, según el cual le pertenecerían algunos fragmentos de la Gran Caja de Sión, obra maestra del siglo XI¹¹⁴. Su hijo y sucesor Humberto III de Saboya prometió, en 1150, compensar a la abadía con 100 marcos de plata y dos de oro (25 k de plata y una libra de oro), pagaderas durante cuatro años para *ad ornamentum et tabulas faciendas*. Parece que se destinaron a la confección de las cajas de San Mauricio, Cándido, Segismundo, rey fundador de la abadía y sus niños Gundebaldo y Giscaldo¹¹⁵. De la popularidad de los santos se hacen eco, entre otros, los relicarios de hueso de talleres renanos, diseminados por Europa.

111 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 236.

112 Pierre Alain Mariaux, «Trésor, mémoire, collection. A Saint-Maurice d'Agaune, 1128-1225», en *Le trésor au moyen âge...*, cit., pp. 333-344.

113 Daniel Thurre, *L'atelier roman d'orfèvrerie de l'abbaye de Saint-Maurice*, Monographic SA, Sierre, 1992, pp. 365-66.

114 J. Huber. «La Grande Châsse de Sion et la Querelle des Investitures», en *La Grande Châsse de Sion, chef d'oeuvre d'orfèvrerie du XI^e siècle*, Somogy éditions, París, 2005, pp. 73-97.

115 F. Schweizer y otros, *La Châsse des Enfants de Saint Sigismond de l'Abbaye de Sain-Maurice: Un prestigieux reliquaire restauré*, París, 2007.

La antigua catedral de Milán reunió un imponente tesoro, que conocemos a través de un inventario elaborado en enero de 1400¹¹⁶. De los 135 objetos, más libros litúrgicos y ornamentos, quedan solo cinco de los objetos anteriores a la época de los Visconti. Regalo a Gian Galleazzo, después de haber pasado por diversas manos hasta llegar a las del obispo de Freising, Nicodemo della Scala, el 23 de septiembre de 1440, es el icono de la Panagia Chalkoprateia, anterior a 1235, pero repintado hacia fines del siglo xiv. El marco contemporáneo es dorado y esmaltado, con la inscripción alusiva a Manuel Dishypatos (1216), *kanstrisios* imperial y levita de Constantinopla. Se conserva en la catedral de Santa María y San Corviniano, de Freising (Alta Baviera)¹¹⁷.

Los objetos litúrgicos del tesoro milanés estaban guardados en el *secretarium*, próximo a la iglesia de invierno y en comunicación con ella. Conocemos el sistema de vigilancia, así como las diferentes dignidades eclesiásticas a través del ceremonial más antiguo, compilado poco después de 1126 por un *custos et cicerdelarius* de la catedral, llamado Beroldus. Entre las preseas figuraba un cáliz carolingio de oro y piedras preciosas, perdido, en el que figuraba una inscripción dirigida a los celebrantes invitándoles a la reflexión sobre el sentido profundo del objeto y referencias a San Ambrosio, que había compuesto 21 dísticos en hexámetros explicando escenas del Antiguo y Nuevo Testamento. Carlomagno incluye a la catedral de Milán entre las 21 iglesias metropolitanas del imperio herederas de su tesoro personal. Se ha avanzado la hipótesis de identificar en este legado el evangelario llamado «díptico de las cinco placas», realizado probablemente en Ravena a comienzos del siglo vi —Beckwith lo relaciona con taller romano, de hacia 430¹¹⁸—, con historias de la infancia y vida pública rodeando el Cordero, e historias de la vida pública y glorificación en torno de la cruz. Formaría también parte el díptico carolingio con escenas de la Pasión, que parece estaba destinado a compendiar una *Passio Christi* para leer durante ciertos ritua-

116 Chiara Maggioni, «Le trésor de l'ancienne cathédrale de Milan: objets liturgiques et mémoire de la "sancta mediolanensis ecclisia"», *Les trésors romans des églises à l'époque romane, Les Cahiers de St. Michel de Cuxa*, xli (2010), pp. 153-160.

117 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 319, fig. 260.

118 John Beckwith, «The Werden Casket Reconsidered», *Art Bulletin*, xl (1958), pp. 1-11; Id., *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 156, nota 20. Para la influencia del arte bizantino sobre el arte carolingio, vid. John Beckwith, «Byzantine Influence on Art at the Court of Charlemagne», en *Karl der Grosse, III, Karolingische Kunst*, Düsseldorf, 1965, pp. 288-300.

les de la semana Santa, o más probablemente el *cantatorium*, libro litúrgico que contenía los textos y melodías de los responsorios y versículos del Aleluya, según el testimonio del gran liturgista Amalario de Metz, de hacia el 830. El cantor subía al ambón con unas tablillas en la mano. El Beroldus confirma que su uso estaba todavía vigente en época románica: cuando la lectura había finalizado, el *puer* (pequeño cantor) en los días feriados, el *notarius* (ministro de grado superior) en los días festivos, el *notarius* o bien el diácono en las solemnidades más importantes tomaban las *tabulas eburneas* que se hallaban sobre el altar y subían al atril para cantar el aleluya¹¹⁹.

En la segunda mitad del siglo x vienen a engrosar el tesoro otros dos marfiles muy hermosos, que no estaban destinados en origen a la catedral milanesa. Se trata de un díptico bizantino y la sítula del arzobispo Godofredo (974-979). El díptico, que puede ponerse en relación con la importación de marfiles bizantinos en Occidente promovida por la dinastía imperial otoniana, presenta ocho escenas cristológicas relacionadas con el ciclo de las doce fiestas litúrgicas mayores de la Iglesia oriental: Anunciación y Visitación, Natividad, Bautismo de Cristo y Presentación en el templo [primera ala], Crucifixión, Las Mujeres ante el sepulcro, el Descenso al limbo [Anástasis o Katastasis] y Encuentro de Cristo con las mujeres. Se trata del *Dodecaorton*, sobre el que incidiré más adelante.

La sítula fue confeccionada en previsión de la venida de Otón III a Milán para verter el agua lustral —del bautismo— sobre la cabeza del emperador y otras ceremonias litúrgicas previstas en el ceremonial, y ofrecida a la basílica donde el soberano habría sido recibido, según reza la inscripción que corre alrededor de la embocadura del recipiente, mandada grabar por Godofredo con ocasión de una visita de Otón II: «Vates Ambrosi Gothofredus dat tibi sanctae vas teniente sacram, spargendum, Cesare lympham». También se leen versos en los marcos de los arcos tomados del Carmen Paschale de Sedulio Scoto. Como Godofredo murió en septiembre de 979, antes de la visita del emperador (otoño de 980), la sítula fue a parar al tesoro de la catedral. En estos momentos existe un estrecho vínculo entre la casa imperial y Milán, en particular con la basílica de san Ambrosio, en la que Otón I se detuvo durante su segundo viaje a Italia,

119 Marco Navoni, «I dittici eburnei nella liturgia», en *Eburnea Diptycha. I dittici d'avorio tra Antichità e Medioevo*, a cura di Maximiliano David (Studi storici sulla Tarda Antichità), Bari, 2007, pp. 309-310.

en 972. Estas actuaciones de los prelados milaneses deben de estar relacionadas con sus ambiciones y deseos de erigirse en candidatos para realizar la coronación regia, que debía de celebrarse en la basílica de san Ambrosio¹²⁰.

La edad de oro de los encargos de objetos litúrgicos episcopales para la catedral se renueva durante los episcopados de Arnulfo II (998-1018) y Ariberto de Intimiano (1018-1045). La esplendorosa cruz procesional fue encargada por el primero para poner fin a la querrela que le había enfrentado al emperador a propósito de las ordenaciones episcopales de los sufragáneos, cuando Enrique II decidió deponer al obispo de Asti, Pedro (992-1005), para investir a Ulrico. La situación se resolvió en el verano de 1008 con la imposición de una penitencia pública y la donación de la cruz, que estaba todavía en uso en el siglo XV¹²¹. No muy diferentes fueron las circunstancias que rodearon la realización de la cruz de subdiácono de la catedral durante el episcopado de Ariberto de Antimiano, durante una dieta convocada en Roncaglia para apoyar a Enrique II, en presencia del mismo emperador, durante la cual Ariberto habría condenado la costumbre del obispo de Pavía de hacerse preceder de una cruz procesional, que solo correspondía a los metropolitanos. La sumisión del obispo de Pavía vendría ratificada con la donación, a título memorial, de la cruz al *secretarium* de Santa María.

Arnulfo II conocía directamente el ceremonial de la corte de Bizancio, donde había sido comisionado por el emperador Otón III para preparar su matrimonio con una princesa bizantina (1001-1002). El viaje de la legación había estado marcado por intercambios de regalos preciosos. Arnulfo se había despedido del emperador con «ineffabili thesauri argentique pondere honustum» y había recibido a su vez del *basileus* con «multis et magnis donis ex auro et gemmis» destinados al emperador y a su corte, regalos que, en el momento en que el cortejo regresaba al país, con la súbita muerte de Otón III (24 de enero de 1002), recalaron, al menos en parte, a poder del arzobispo milanés. Los más suntuosos encargos de Ariberto corresponden al campo de la orfebrería, y están relacionados con su poder político, acrecentado primero por el apoyo al emperador Enrique II y, posteriormente, a Conrado II el Sállico. El arzobispo acompañará a este último a Roma con motivo

120 Roberto Cassanelli, «Los restos de un gran patrimonio arquitectónico», en *Año Mil. El arte en Europa, 950-1050*, Lunwerg, Barcelona, 2000, pp. 35-48, sobre todo p. 36.

121 Ernesto Brivio, *Il Crocifisso di Ariberto. Un mistero millenario intorno al simbolo della cristianità*, Silvana Editoriale, Milano, 1997.

de su coronación en 1027 y entonces obtendrá en reconocimiento de su supremacía sobre todos los preladados del reino.

La encuadernación del evangelario de Ariberto constituye una obra de primera categoría, realizada en dos momentos diferentes. El más antiguo corresponde a los comienzos de su mandato y puede estar relacionado con su propia ordenación episcopal (marzo de 1018). La segunda tapa, suntuosamente revestida de láminas de oro y filigrana, piedras preciosas y esmaltes, sería algo posterior y estaría motivada para enriquecer el objeto ya en uso, con ocasión de la ceremonia de la coronación de Conrado II como rey de Italia (primavera de 1026), en previsión de la cual Ariberto restaura el altar de oro de la catedral.

En el año 960 tuvo lugar un acontecimiento importante, que asumió casi un carácter simbólico de las relaciones políticas y culturales existentes entre Milán y los territorios transalpinos: el traslado de las reliquias de San Mauricio de Milán a Magdeburgo, en presencia de los más eminentes arzobispos alemanes, de los enviados del Papa y del arzobispo milanés, Waldperto. Magdeburgo era la *urbs regis*, con su palacio imperial y el convento de san Mauricio, de fundación imperial. Las dieciséis plaquetas que subsisten de las mucho más numerosas originariamente, adornaban objetos litúrgicos, quizá un púlpito, una cátedra o una puerta. Constituyen los restos de un encargo imperial entre 962, año de la coronación de Otón I, y 973, año de su muerte, a los talleres milaneses. La plaqueta con la dedicatoria, conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York, representa un testimonio histórico. El emperador lleva la corona imperial de arco, que, con la ayuda de San Mauricio, ofrece a Cristo la maqueta de la catedral. El episodio se une a un hecho histórico, cuando Magdeburgo fue elevado a rango de sede arzobispal en 968, pero el hecho histórico está relacionado con la visión trascendente de Cristo, de acuerdo con la descripción de Isaías. Doce de las plaquetas son de carácter religioso y aluden a la misión evangélica de Cristo. Charles Little considera que las fuentes iconográficas se hallan no en el mundo carolingio, sino en iconos, códices y marfiles italo-bizantinos. Parece que la ejecución corrió a cargo de más de dos operarios del marfil, que actuaron, sin embargo, con una gran unidad estilística¹²².

122 Liana Castelfranchi Vegas, «La Lombardía otoniana y Ariberto», en *Año Mil. El arte en Europa, 950-1050*, cit., pp. 88-107.

Para la celebración del culto hay que considerar varios componentes materiales, susceptibles de la siguiente clasificación: 1. *Lugares* dedicados a la palabra de Dios (ambón), la acción eucarística (mesa de altar), la presidencia (sede) y los fieles (cuerpo de la iglesia), además del baptisterio (lugar donde brota el agua de la fuente bautismal), el lugar de reserva de la Eucaristía. 2. *Vasos sagrados* destinados a contener el cuerpo y la sangre del Señor. 3. Los *objetos sagrados*, que albergan los santos óleos y el crisma. 4. Otros *objetos litúrgicos*. Los monasterios disponían de habitaciones para guardar los objetos litúrgicos. Los de uso no corriente se conservaban en el *skeuophylakion* —sala de vasos. El *diakonikon* correspondía a la sacristía, al sur del ábside, donde se guardaban los objetos de uso diario. En ellos se fabricaban primorosas obras artísticas con carácter litúrgico; Alice-Mary Talbot distingue: libros iluminados, iconos, vasos litúrgicos y textiles¹²³. El estilo de la orfebrería religiosa no es variado; sus formas parecen haber sido constantes desde el siglo IX al XII, destacando, entre las piezas conservadas, las cruces de altar o procesionales, los cálices, patenas, asteriscos, candelabros, iconos, iconos con revestimientos de orfebrería, cubiertas y, sobre todo, relicarios de todas clases, que deben frecuentemente al contenido el haber llegado a nosotros.

Los muros de las iglesias se cubrían de pinturas, que servían de enseñanza a los fieles, cuya participación en el culto era puramente pasiva¹²⁴. Las pinturas de la iglesia de San Lucas de Fócida se leen desde la bóveda del edificio, presidida por la figura de Cristo Pantocrátor; cerca de Él se desarrollan los principales episodios de su vida, mientras personajes del Antiguo Testamento o la vida de la Virgen se disponen en un nivel inferior y los Padres de la Iglesia, primeros responsables de la liturgia y su aplicación, están representados más abajo. El denso programa iconográfico de las pinturas de la iglesia de Decani (1327) es tal vez el conjunto más completo referido al año litúrgico. Se han dedicado cuarenta y seis escenas al Génesis, cuarenta y tres al ciclo de la Pasión y, lo que resulta más ilustrativo, el calendario con una escena para cada día del año¹²⁵. Se trata de la perfecta asociación de iconografía y liturgia. Mientras las pinturas de la pasión plasman el desarrollo de la misma en el tiempo litúrgico correspondiente, el

123 Alice-Mary Talbot, «Byzantine Monasticism and the Liturgical Arts», en *Perceptions of Byzantium and its Neighbors (843-1261)*, The Metropolitan Museum, Nueva York, 2000, pp. 22-39.

124 Ángela Franco Mata, «Un arte para la liturgia», en *Bizancio en España...*, cit., pp. 210-221.

125 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 208-209.

Génesis se asocia a las lecturas bíblicas de la Vigilia Pascual¹²⁶. Las pinturas de la iglesia del monasterio de Lesnovo (1341), que datan de 1349, presentan una completa serie de escenas del Antiguo y Nuevo Testamento¹²⁷. En la capilla de la Martorana, anterior a 1148, de las doce fiestas parece ser que solamente hubo cuatro, referentes a la Virgen y a Cristo: La Anunciación, en el muro oeste, como en la Capilla Palatina, con la Virgen sentada en lugar de pie; en el muro opuesto, la Presentación; en la bóveda al oeste del cuadrado central de la Natividad, la Adoración de los Magos y la Dormición. Por la fecha parece seguro que el equipo de musivaras que trabajó en la Capilla Palatina y en Cefalu trabajó también en la Martorana¹²⁸. Sicilia y Venecia constituyen sendos enclaves del mundo bizantino en Occidente. La Capilla Palatina de Palermo fue iniciada a partir de 1130, y su extraordinaria serie de mosaicos en la bóveda y soportes están fechados por una inscripción de 1143. Además de escenas de las doce fiestas debidas, según Talbot Rice, probablemente a artesanos griegos, figuran los tres Padres de la iglesia: San Gregorio, Basilio y Juan Crisóstomo¹²⁹. Algo posterior a estos conjuntos pero anterior a 1180 es el de Monreale, de una belleza esplendente¹³⁰.

La separación del clero y el pueblo se materializa en las propias barreras en el interior de las iglesias. Antes del siglo XIII, solo un sencillo tabique o cancel de escasa altura separaba el santuario de la nave del templo. En el altar se celebraba la Eucaristía, que el pueblo contemplaba desde las naves donde se colocaba. A partir de mediados del siglo XIII y en el siguiente, se comienza a levantar entre el santuario y la nave del *templón*, verdadero muro de separación, que hace invisibles para el pueblo gran parte de las ceremonias litúrgicas.

Las doce grandes fiestas religiosas o Dodecaorton constituyen una referencia iconográfica permanente en el mundo bizantino, donde ocupan un lugar de

126 Para este tema en Occidente, vid. Ángela Franco Mata, «La cerca exterior del coro de la catedral de Toledo», *Toletum*, 1987, donde se analizan las relaciones con la Haggadah de Sarajevo; Id. «Los relieves góticos de Santa María de Pontevedra, la cerca exterior del coro de la catedral de Toledo y la liturgia de la Vigilia Pascual», *XXIII Ruta Cicloturística del Románico Internacional*, 6 febrero-19 junio de 2005, Fundación Cultura Rutas del Románico, Pontevedra, 2005, pp. 186-192.

127 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 210.

128 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 288, figs. 229, 230.

129 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 162-164.

130 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., pp. 291-292.

honor los mosaicos y los iconostasios¹³¹. Ejemplos destacados son los mosaicos de la iglesia del monasterio de Nea Moni en Quíos, que retratan en la cúpula, que reposa sobre ocho arcos apechinados, las doce escenas —con alguna variante¹³². Larga sería la relación de este conjunto iconográfico, pues es inherente a la iconografía vinculada con la liturgia. Las Doce Fiestas son: Anunciación, Natividad, Presentación en el templo, Bautismo, Transfiguración, Resurrección de Lázaro, Entrada en Jerusalén, Crucifixión, Resurrección (la Resurrección de Adán y Eva de la tumba, en el episodio del descenso a los infiernos), Ascensión y Pentecostés, junto a la Asunción de la Virgen. Algunos iconos pintados en el Monte Sinaí, fechados en el siglo x, incluyen dicha composición. Se ha supuesto un origen constantinopolitano y se ha incluido el retrato de Constantino VII. Conviene enfatizar el hecho de la gran importancia adquirida por dicho tema iconográfico en el siglo xi.

En muchos paneles del Monte Sinaí se representan las Doce Fiestas distribuidas en forma de díptico o con series completas de santos para un mes concreto, en series de doce. Estos iconos a modo de calendarios, que reflejan menologios



Placa de esteatita, catedral de Toledo.

contemporáneos, pueden llevar también el reverso pintado con escenas de la vida de Cristo, siendo en parte litúrgicas y en parte narrativas¹³³. Seis escenas en cada hoja figuran en un mosaico en forma de díptico del tesoro de la catedral de Florencia, obra de comienzos del siglo xiv, perteneciente a la época de los emperadores Paleólogos¹³⁴. Es frecuente en

131 *El arte del icono búlgaro de los siglos IX al XIX*, exposición Museo Arqueológico Nacional 10 octubre-12 de noviembre de 1989, Ángela Franco y Kostadinka Paskáleva (coords.), Madrid, 1989; Gaetano Passarelli, *Icone delle dodici feste bizantine*, Jaca Book, Milán, 2000 (1ª ed. 1998); Ángela Franco Mata, «Iconostasio e iconos», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 21-22-23 (2003-2004-2005), pp. 91-130.

132 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 96.

133 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., pp. 238-239.

134 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 332, figs. 274-275; David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 235, fig. 220.

cruces de variados materiales, tanto en marfil¹³⁵, como en metal y otras materias inorgánicas, como la placa de esteatita atesorada en la catedral de Toledo¹³⁶ o el relieve con la Dormición, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena¹³⁷. Eventualmente se reduce su número, como la placa ebúrneá rusa del tardío siglo XVII, actualmente en la Walters Art Gallery. La placa toledana es una obra prodigiosa, escasamente conocida por la crítica foránea. Se divide de forma ortogonal en doce compartimentos iguales separados por una estrecha moldura lisa, realizándose la lectura en orden descendente de izquierda a derecha en filas de tres —Anunciación, Natividad, Presentación; Bautismo de Cristo, Transfiguración, Resurrección de Lázaro; Entrada en Jerusalén, Crucifixión, Resurrección; Ascensión, Pentecostés, Dormición. Se completa con un remate de perfil en arco con un Juicio Final. Se ha llamado la atención sobre dos extremos, el personaje semiechado bajo el Crucificado, identificado con el Hades, y con el Cosmos el situado en la escena de Pentecostés¹³⁸.

Talbot Rice vincula la talla en esteatita con la época de los Comnenos, debido a la interrupción del comercio oriental, al escasear los marfiles, como consecuencia de los avances turcos en Asia Menor tras la batalla de Manzikert en 1071. Además de los relieves indicados, en el Museo Bandini de Fiesole se conserva una delicadísima representación de San Miguel, en este material, que evoca piedras semipreciosas¹³⁹. Muy hermoso es el relieve con la Etimasia, en el Museo del Louvre. Perviven restos de la pátina dorada que la recubría, adorno empleado también en los marfiles. Otros materiales modestos se emplean ahora en el arte mueble, como iconos de pequeño tamaño —icono de San Procopio, San Demetrio y San Néstor, monasterio de Santa Catalina, Monte Sinaí¹⁴⁰.

135 Jr. Richard H. Randall, *Masterpieces of ivory from the Walters Art Gallery*, Baltimore, 1985, p. 130, n. 204-206.

136 Medidas: 8 x 18 cm. Conde de Cedillo, *Catálogo monumental y artístico de la Catedral de Toledo*, con Introducción y notas de Matilde Revuelta Tubino, IPIET, Toledo, 1991, p. 159, fig. 313.

137 Dentro de este contexto estilístico se hallan dos relieves de esteatita, un panel tallado con una cacería de jabalí, en el Victoria and Albert Museum, cfr. John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., pp. 248-249, figs. 195-197.

138 Julio Martín Sánchez, «Icono de las Doce Fiestas», en *Bizancio en España...*, cit., pp. 242-243.

139 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 128, fig. 118.

140 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 129, fig. 119.

La orfebrería religiosa está elaborada generalmente con finalidad litúrgica, abundando los relicarios, crucifijos, cubiertas de códices, altares portátiles, además de los vinculados al poder imperial, los *regalia*. La Eucaristía es la celebración litúrgica por excelencia. En ella se realiza el memorial sacrificial en el que se perpetúa el sacrificio de la cruz y se ofrece el banquete sagrado de la comunión en el Cuerpo y la sangre del Señor. El cáliz es el vaso sagrado que sirve para contener el vino mezclado con agua que se convierte en la sangre de Cristo durante la celebración del sacramento de la Eucaristía. Su nombre deriva del latín *cáliz*, y ha recibido también los nombres de «vaso del Señor», «copa mística» y «vaso místico». El origen se remonta hasta la liturgia del Antiguo Testamento. Los relatos neotestamentarios de la institución eucarística refieren que Cristo ofreció su Sangre a los apóstoles en una copa o cáliz. Asimismo las primeras comunidades cristianas emplearon el cáliz en sus reuniones en las casas particulares para la fracción del pan. Los cálices bizantinos de los primeros siglos presentan una estructura derivada, sin duda, de estilos anteriores. Así parece demostrarlo el soberbio ejemplar de *The Cloisters*, del siglo VI, cuya copa está recorrida por rica decoración de la simbólica hojarasca de vid.

El cáliz forma conjunto con la patena, siendo ambos los vasos sagrados usados en el rito eucarístico. La patena sirve para contener el pan que se convierte en el cuerpo de Cristo durante la celebración del sacramento. Su nombre deriva del latín *patere*, atendiendo a su forma abierta y aplastada. Aunque lo más frecuente son las patenas sencillas, con simple decoración de una cruz y borde más o menos historiado, algunos ejemplares bizantinos resultan de una riqueza iconográfica muy superior al mundo occidental. Tales son dos patenas del reinado de Justino II y datables, por lo tanto, entre 565 y 578¹⁴¹. Según Talbot Rice, el artífice debió de formarse en Siria, a juzgar por el estilo, aunque los sellos demuestran que en realidad trabajaba en los talleres imperiales de la capital. Margaret Ross estima que son obras constantinopolitanas. Se trata de las dos patenas que forman parte de dos conjuntos litúrgicos formados por el cáliz, la patena y el *flabellum*. Uno de dichos conjuntos se conserva en la Dumbarton Oaks, y el otro, formado por cuatro objetos, en el Museo de Estambul. Ambos grupos y un cáliz en el British Museum pertenecieron al mismo conjunto. El grupo de la Dumbarton Oaks de

141 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 257.

Washington procede de Riha, cerca de Alepo (Siria)¹⁴². El compañero, cuya patena es de ejecución más delicada, fue hallada en Stuma, se conserva en el Museo Arqueológico de Estambul, junto con un *flabellum*. El borde de esta última está recorrido por círculos, mientras en la compañera corre la inscripción, que traducida dice así: «Por la paz del alma de Sergia (hija) de Juan, y de Teodosio, y por la salvación de Megalos y Nonnos y sus hijos». Lo más interesante es la escena representada, la comunión de los apóstoles bajo las dos especies, recibida de manos del propio Cristo, cuya figura se desdobra para aparecer en ambas escenas. Está detrás del altar, ofreciendo su cuerpo y su sangre simultáneamente a los dos grupos de los apóstoles, en pie a uno y otro lado del altar. Las figuras, mantel y vasos, así como parte del fondo arquitectónico están dorados. Aunque se habla del *flabellum* como objeto autónomo, se utilizaba al parecer siempre en pareja, estando constituidos de esta forma. Aunque originariamente se empleaban para espantar las moscas en la eucaristía, su uso fue paulatinamente relegado a las procesiones.

La iconografía de la comunión de los apóstoles de manos de Cristo no es privativa de los vasos sagrados; también figura en el arte monumental, como los mosaicos situados a ambos lados de un ciborio en Santa Sofía de Kiev, mandada construir por Yaroslav (1019-54), hijo de Vladimir Sviatoslavovich, gran príncipe de Kiev (978-1015)¹⁴³. El tema pervive en siglos posteriores, como en la pintura mural de la iglesia de la Borogodica Ljeviska, de Prizren, de entre 1306 y 1309¹⁴⁴, así como en la llamada dalmática de Carlomagno, de mediados del siglo XIV, en el tesoro de San Pedro, en el Vaticano. Se trata de un *sakkos*, una de las obras del arte paleólogo, realizada en oro, plata y bordado de seda¹⁴⁵.

En Occidente la *Maiestas Domini* figura eventualmente rodeada del Tetramorfos, como en una patena románica de Colonia, que forma conjunto con el cáliz, cuya copa está recorrida por el apostolado, en el cáliz de Salzburgo, de hacia 1160/1170, actualmente en el Kunsthistorisches Museum de Viena, así como en el cáliz procedente del monasterio de Wilpen, pues la identificación con profetas

142 *Handbook of the Byzantine Collection*, cit., p. 17, n. 6; Marvin C. Ross, *Catalogue of the Byzantine and Early Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, Dumbarton Oaks Collection/Trustees for Harvard University, Washington, 1962, pp. 10-17, n. 9-11.

143 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 112, fig. 359.

144 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 345, fig. 282.

145 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., pp. 359-360, fig. 296.

o patriarcas me parece errada¹⁴⁶. En la liturgia mozárabe la patena está formada por una serie de círculos alusivos a las fiestas litúrgicas. La Santa Cena en el centro y decoración extremadamente sencilla está representada en una patena bizantina de ónice, del siglo x u xi, que pasó a engrosar la Colección Stoclet de Viena¹⁴⁷. Durante estos siglos, cálices y patenas, que formaban juego, eran fabricados normalmente en materiales nobles, oro y plata dorada, que constituían el cuerpo central de la obra. Se enriquecían con piedras preciosas, evocación del lapidario de San Juan en la visión de la Jerusalén celeste¹⁴⁸. En el cáliz de Wilpen se ha observado una fuerte influencia bizantina, así como relaciones con el arte inglés¹⁴⁹. En mi opinión, no resulta aventurada la evocación de dos cálices de ónice y serpentina, en el tesoro de San Marcos de Venecia, en el que se contabilizan 32¹⁵⁰. Beckwith los relaciona con el mecenazgo imperial de Romano II (959-63) por los esmaltes engastados en oro adornados con perlas y piedras e inscripciones probablemente alusivas a él¹⁵¹. El cáliz de Wilpen ostenta un programa iconográfico completado con el de la patena. Varios episodios del Antiguo Testamento, a partir de la creación, concluyen con otros de la vida de Cristo, desde la Anunciación a la Crucifixión; se trata, en mi opinión, de la representación sintética del Credo, programa que perdura en la orfebrería gótica —cáliz de Estrasburgo¹⁵².

Incensarios, navetas, candelabros, píxides, con bellísimos ejemplares ebúrneos¹⁵³ y eventualmente con forma de palomas, son otros tantos objetos litúrgicos, diseminados actualmente en colecciones y museos de todo el mundo. Las lámparas fueron utilizadas con extraordinaria profusión. Para el monasterio del Pantocrátor en Constantinopla, fundación del emperador Juan II Commeno (1118-1143), se han contabilizado treinta lámparas para la iglesia Eleousa, que

146 *Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe. I. Teil. Mittelalter*, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1964, pp. 27-29, n. 70, fig. 7.

147 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 114, ilustr. 102.

148 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 114-115.

149 *Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe. I. Teil. Mittelalter*, cit., pp. 25-27, n. 69, fig. 6.

150 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 112, fig. 97.

151 John Beckwith, *Arte paleocristiano y bizantino*, cit., p. 229, fig. 178.

152 Ángela Franco Mata, *Esmaltes y marfiles medievales y renacentistas en España*, versión castellana y alemana, *Kostbarkeiten aus Mittelalter und Renaissance*, Aquisgrán, 7 mayo-8 junio de 1997, AFINSA, Madrid, 1997, [Catálogo exposición].

153 Janice Durand, «Deux pyxides, Musée du Louvre», en *Byzance...*, cit., pp. 82-83, n. 32.

debían lucir en la siguiente disposición: una en la concha; otra en el área del *sythronon*; cinco delante de los iconos; una bajo la cúpula; una en cada uno de los tres ábsides; siete en medio del iconostasio mayor; tres en cada uno de los dos laterales; una en cada una de las tres bóvedas y tres en cada nártex. A estas hay que unir varias más para procesiones, la Eucaristía y otras celebraciones.

La celebración de la liturgia precisaba libros de variado carácter y naturaleza. Los códices destinados a tal fin eran de distinta calidad y, eventualmente, tenían cubiertas de materiales nobles, sobre todo plata, como la placa de plata dorada realizada en Constantinopla, hacia 570, actualmente en el Dumbarton Oaks¹⁵⁴. El *Eucologios* —Sacramentario en el mundo occidental— era el libro para uso del obispo y del sacerdote, que contenía las oraciones presidenciales variables y los prefacios de cada fiesta. Era leído por el celebrante. Los homilarios recogían las homilías, ejemplo de lo cual es el códice de las *Homilías* de San Gregorio Nacianceno, el manuscrito bizantino que en mejores condiciones nos ha llegado. En la visión de Ezequiel el profeta aparece acompañado de un ángel, que sigue fielmente el modelo clásico, como corresponde a la época de su ejecución el periodo iconoclasta. Fueron realizadas para el emperador Basilio (867-,886). Otras ilustraciones corresponden a la Resurrección de Lázaro y a la Entrada de Cristo en Jerusalén¹⁵⁵. Una copia de las *Homilías* de San Juan Crisóstomo, ilustradas en Constantinopla entre 1078 y 1081 (¿?) se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Es uno de los manuscritos más célebres del arte bizantino, que se abre con la imagen solemne del emperador Nicéforo III Botaniato (1078-1081), identificado por la inscripción, y tres ilustraciones más sobre fondo de oro, una de las cuales representa al emperador entre San Juan Crisóstomo y San Miguel¹⁵⁶. Muy hermosas son las ilustraciones de las *Homilías* de Santiago Kokkinobafos, sobre la Virgen, de 1208, conservadas en la Biblioteca Nacional de París¹⁵⁷.

El evangeliario, que era leído por el subdiácono, por el diácono o el mismo sacerdote, es un libro de uso cotidiano. Muy hermoso es el Evangeliario de Ros-

154 *Handbook of the Byzantine Collection*, cit., p. 20, n. 70.

155 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 79-80; M.O.G., «Grégoire de Nazianze, Homélie, Musée du Louvre», en *Byzance...*, cit., pp. 346-348, n. 258.

156 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 122, fig. 112; Jannic Durand, «Saint Jean Chrysostome. Homélie», en *Byzance...*, cit., pp. 360-361, n. 271.

157 Robin Cormack, *Byzantine Art*, cit., p. 162, fig. 87.

sano, llamado *Códice Púrpura*, conservado en la catedral. Se realizó en la zona occidental de Asia Menor o, quizá, incluso en la misma Constantinopla en el siglo vi. Se trata de uno de los primeros ejemplos de estilo bizantino más auténtico. La escena de la Entrada en Jerusalén es bellísima; marca modelo que seguirán numerosas versiones posteriores desde entonces hasta los siglos XIII o XIV. Las figuras campean sobre el fondo de la misma forma que en el pavimento de mosaico del gran palacio de Constantinopla¹⁵⁸. En la biblioteca pública de Siena se conservan actualmente unas cubiertas de evangelario atribuibles a los siglos X u XI, repujadas en oro con abigarrada decoración de esmaltes y piedras preciosas engastadas en tupidas filigranas¹⁵⁹. Los pintores armenios destacaron en el campo de la iluminación de manuscritos. Sirvan de ejemplo los cuatro folios de los Evangelios, en la biblioteca de Matenadarn (Matenadarna 2374), en Erevan, con la Anunciación de Zacarías, la Anunciación de la Virgen, la Adoración de los Magos y el Bautismo de Cristo, atribuidas al siglo vi. Los Evangelios de Echmiadzin datan del año 989, donde, además del Sacrificio de Abraham, se incluyen las tablas del canon y otras escenas bíblicas¹⁶⁰. Los Tetraevangelios recogen los escritos de los cuatro evangelistas. Sirven de ejemplo uno constantinopolitano, de la segunda mitad del siglo X, conservado en la Biblioteca Nacional de París (gr. 70), y otro de mediados del siglo XII (gr. 74)¹⁶¹.

El *Salterio* es el códice que contiene los Salmos, que forman una parte importante de los diversos rezos. Constituyó el fondo esencial de la oración de las horas, tanto si se trata de la liturgia popular como de la de los monjes. La importancia conferida al salterio testimonia la convicción de la Iglesia, tan fuertemente expresada por los Padres, de que los Salmos son la voz de Cristo y de su cuerpo místico, oración del Señor a su Padre, oración del pueblo de Dios a su Señor¹⁶². El Salterio de París, del siglo X, Biblioteca Nacional (gr. 139), pertenece al grupo denominado de los salterios «aristocráticos», porque sus pinturas en el frontispicio o a

158 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 54-55.

159 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., p. 114, ilustr. 99.

160 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 148-149.

161 M.O.G., «Tetraevangile, Musée du Louvre», en *Byzance...*, cit., pp. 352-355, n. 263, 265.

162 Aimé Georges Martimort, «Estructura y leyes de la celebración litúrgica», en *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, 2ª versión castellana actualizada y aumentada del original francés (1ª ed. 1984), Herder, Barcelona, 1992, pp. 167-168.

página completa se diferencian de los salterios monásticos con ilustraciones marginales. Sus miniaturas fueron copiadas de un manuscrito antiguo, respetando lo más posible la manera clásica del modelo. David componiendo los salmos es identificable con Orfeo y tras él se figura una musa. Se ha utilizado la personificación de una montaña para representar el fenómeno de la naturaleza de acuerdo con fórmulas de personificaciones clásicas. La Oración de Isaías incluye la figura femenina, que personifica a la Noche¹⁶³. Constituye una referencia más de las evocaciones artísticas del mundo clásico al que ya me he referido. El emperador Basilio II encargó la realización de un gran salterio, aunque solo contiene dos páginas de ilustraciones, una de ellas con seis escenas de la vida de David y la otra con el retrato del emperador ataviado con traje militar, vencedor de los búlgaros; se conserva en la Biblioteca Marciana de Venecia¹⁶⁴.

La magnificencia de los manuscritos bizantinos caló en el arte occidental. Se aprecia un sustrato bizantino en los *scriptoria*. El grupo de Liuthar, de Reichenau, llamado así por el nombre del escriba que aparece en el frontispicio del Evangelionario producido en torno al 990, contiene un radicalismo abstracto que se acentuará en los códices elaborados después del primer tercio del año Mil. Los códices miniados para Otón III contienen un sustrato bizantino que transforma la ilustración en algo sumamente original, en términos del estilo pictórico de esta cultura imperial y testimonio de síntesis entre Oriente y Occidente, característica del arte ottoniano. Sirva de ejemplo la ilustración a doble página de dicho códice que ofrece Liuthar al emperador, que se encuentra en el tesoro de la catedral de Aquisgrán¹⁶⁵.

La grandiosidad y magnificencia de las artes suntuarias salidas de los talleres de Constantinopla ha eclipsado los talleres de otras ciudades del imperio. Dicha circunstancia viene motivada por la importancia de la capital. La estructura muy centralizada del estado bizantino explica en parte este fenómeno. De hecho, el renacimiento macedonio del siglo X es esencialmente constantinopolitano: las piezas más suntuosas están ligadas a encargos del emperador, de la corte, del

163 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 78-79, ilus. 65, 66; M.O.G., «Psautier avec commentaire, dit Psautier de Paris, Musée du Louvre», en *Byzance...*, cit., pp. 350-351, n. 261.

164 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 100-102.

165 Liana Castelfranchi Vegas, «Reichenau» y la miniatura ottoniana», en *Año Mil. El arte en Europa, 950-1050*, cit., pp. 49-72, figs. 45-46.

patriarca o de los altos oficiales: la cruz relicario de Maastrich, en Roma, lleva el nombre del emperador Romano, cálices imperiales, de los patriarcas o del patricio y logoteta Sisinio del tesoro de San Marcos de Venecia. Sin embargo, a partir del siglo XI y sobre todo del XII, el arte bizantino se expande ampliamente. Es entonces cuando se puede percibir la existencia probable de talleres dispersos por la periferia del imperio, en Bulgaria¹⁶⁶, Georgia o Italia. Georgia destacó en la orfebrería y esmaltes, de los que se conservan numerosos iconos, cubiertas de libros de metal, en el Museo de Tbilisi, obras comprendidas entre los siglos IX y XVIII. El icono de Khakhuli es una de las piezas más representativas, con esmaltes de los siglos IX y XII, georgianos y bizantinos —la Crucifixión, Constantino y Santa Elena y los retratos de Miguel Ducas y la emperatriz (1071-1078)¹⁶⁷. A talleres del sur de Italia, concretamente a Sicilia, pertenece la cruz-relicario de plata dorada, filigrana, oro y esmaltes, conservada en la Curia Arzobispal de Cosenza, y también parece la del Museo de Bellas Artes de Dijon, perteneciente sin duda a un relicario de la Vera Cruz del tipo de los indicados del Museo del Louvre¹⁶⁸, la primera de comienzos del siglo XII y la segunda de fines del siglo XII o de hacia 1200.

166 De Bulgaria o Rumanía parece que procede la cruz de oro de reciente adquisición por el Estado para el Museo Arqueológico Nacional, n. inv. 2008/168/3, datada entre los siglos VI y VII, en la que se detecta influencia bizantina.

167 David Talbot Rice, *El arte de la época bizantina*, cit., pp. 153-157, ilustr. 145.

168 Jannic Durand, «Croix-reliquaire de la Vraie Croix», en *Byzance...*, cit., pp. 340-341, n. 255.