

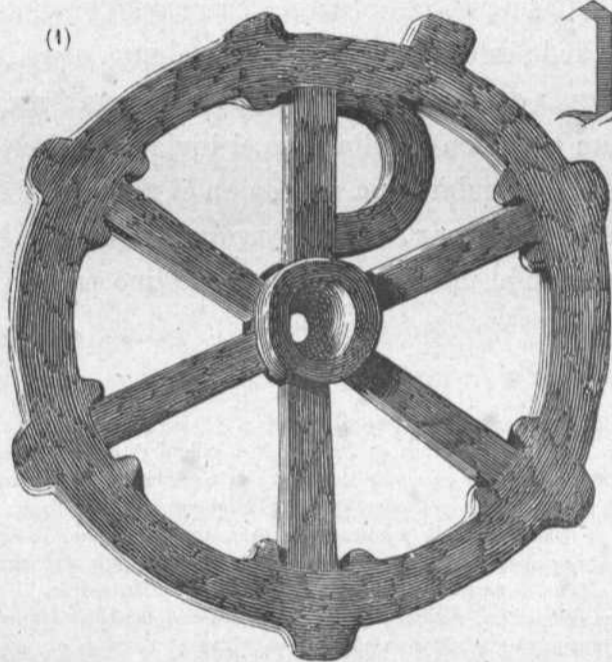
# CRUCIFIJO DE MARFIL

DEL REY FERNANDO I Y SU ESPOSA DOÑA SANCHA,

POR

DON MANUEL DE ASSAS,

Académico correspondiente de la Real de la Historia, y profesor de Arqueología en la Escuela de Diplomática.



B

UENOS y sinceros cristianos Fernando I y su esposa Doña Sancha, que por primera vez unieron los reinos de Castilla y de Leon, reedificaron suntuosamente en la ciudad leonesa la iglesia parroquial de San Juan Bautista, hoy apellidada de «San Isidoro,» con objeto de establecer en ella la última morada de ambos cónyuges, de sus augustos antepasados y de todos sus sucesores y descendientes; deseo que lograron conseguir, siendo sepultados en la capilla de Santa Catalina de los Reyes, segun lo expresan las inscripciones de sus tumbas con las palabras que traducimos en seguida:

*Aquí está enterrado Fernando el Magno, rey de toda España, hijo de Sancho, rey de los Pirineos y de Tolosa. Éste trasladó á Leon los cuerpos de los Santos Isidoro, arzobispo, desde Sevilla; Vicente, mártir, desde Avila, é hizo de piedra esta iglesia, que en otro tiempo fué de tierra. Éste, peleando, hizo tributarios suyos á todos los*

*sarracenos de España. Tomó á Coimbra, Lamego, Viseo y otras ciudades. Éste tomó por fuerza los reinos de García y Bermudo. Murió el sexto dia de las calendas de Enero. Era MCIII. (Año 1065) (2).*

*Aquí reposa Sancha, reina de toda España, esposa del magno rey Fernando, hija del rey Alfonso, que pobló á Leon despues de destruirla Almanzor. Murió en la Era de MCVIII (1071), el dia tres de los nonas de Mayo (3).*

Años antes de morir, corriendo el de 1063, otorgaron á favor de aquella parroquia, una *carta de donacion ó testamento*, haciéndola cuantiosos regalos é importantes mercedes, que cierto historiador (4) refiere con estas frases:

«.... D. Fernando y Doña Sancha.... al mismo tiempo que trasladaron al templo de San Juan Bautista, por ellos edificado, los venerables huesos del santísimo doctor de las Españas, enriquecieron á aquel lugar, que era todo el centro de su amor, con preseas y alhajas de tanta estimación y precio que, aunque hoy no se conservan, porque todas fueron despojo del sacrilego furor de la guerra.... es justo que de las más principales haga-

(1) *Crismón* de bronce perteneciente á los primeros siglos del cristianismo, que parece haber servido de broche para vestiduras sacerdotales. (Museo Arqueológico Nacional. Tamaño natural.)

(2) *Hic est tumulatus Fernandus Magnus rex totius Hispanie, filius Sanctii regis Pyreneorum et Tolose. Iste transtulit corpora sanctorum in Legionem, beati Isidori archiepiscopi ab Hispali, Vincentii martyris ab Avila, et fecit ecclesiam hanc lapideam que olim fuit lutea. Hic preliando fecit sibi tributarios omnes sarracenos Hispanie; cepit Colimbriam, Lamego. Viseo et alias. Iste vi cepit regna Garsie et Veremundi. Obiit sexto kal. januarii Era MCIII.*

(3) *Hic requiescit Sanctia regina totius Hispanie, magni regis Ferdinandi uxor, filia regis Adalfonsi qui populavit Legionem post destructionem Almanzor. Obiit Era MCVIII, iij non maji.*

(4) El R. P. M. Fray Joseph Manzano en su obra titulada «VIDA Y PORTENTOSOS MILAGROS DE EL GLORIOSO SAN ISIDRO, ARZOBISPO DE SEVILLA, etc., Salamanca 1732,» libro III, capítulo 46.





mos en esta *Historia* un puntual recuerdo, para que la religiosa devoción de aquellos gloriosos monarcas viva perpétuamente en nuestra memoria. Hacen de todas exacta relación en su decreto, cuya sustancia se reduce á lo siguiente:

«En el nombre de Dios, Padre, Hijo y Espíritu Santo, que es trino en unidad y uno en deidad. Nosotros, indignos y pequeños siervos de Cristo, Fernando, rey, y Sancha, reina, hicimos trasladar por mano de obispos y sacerdotes el cuerpo del bienaventurado San Isidro (*sic*) de la metropolitana de Sevilla á la iglesia de San Juan Bautista, dentro de los muros de Leon: ofrecemos, pues, en presencia de los obispos y de muchos varones religiosos que, juntándose de diversas partes, con devoción han venido á la honra de tanta solemnidad, al mismo San Juan Bautista y á San Isidro, en el mismo lugar, los ornamentos de altares, que son: un frontal de oro purísimo con piedras preciosas, labrado de rica obra; otros dos frontales de plata para los demás altares; tres coronas de oro, la una con tres Alfas al derredor y con acates pendientes de ella: la otra con ametistes, con olovitrio, dorada; y la tercera es la corona de oro de mi cabeza. Una arquilla de cristal, cubierta de chapas de oro; una cruz de oro sembrada de piedras preciosas; un *crucifijo de marfil*; dos incensarios de oro con la naveta de oro; otro incensario grande de plata; un cáliz y patena de plata esmaltado; una estola de brocado; una arca de marfil, labrada de oro, y otras dos de marfil, labradas de plata, y en una de ellas van otras tres encajadas; otras arquitas, primorosamente labradas; tres frontales labrados para los altares; dos mantos de brocado, casullas con dalmáticas de lo mismo, y un servicio de mesa.

» Dicho esto, van los santos (*devotos*) reyes refiriendo otras alhajas de nó tanto precio en comparación de las ya mencionadas, pero de mucha estimación miradas por sí. De todo esto no reserva prenda alguna aquella Real Casa, saqueada y robada por los sacrilegos; conserva sólo la *cruz de marfil*, sin guarnición alguna; pero con señas de haberla tenido: es casi de una vara de alto; y la comun tradición asienta, que el invictísimo Fernando la llevaba en las batallas contra los infieles.... Guárdase como singularísima prenda en el relicario del Convento, y en el pie tiene grabada la siguiente inscripción: *Ferdinandus, rex; Sancia, regina.*

» Después de haber dicho la dote de el altar y la iglesia, se sigue en el instrumento lo que destinó para los ministros que en aquella iglesia habían de servir.... » (1).

(1) Carta de donación de los reyes Fernando I y D.<sup>a</sup> Sancha á la iglesia de San Juan Bautista. El P. Manzano la llama «Real Decreto.»

Jesus-Christus: In nomine Domini Salvatoris, Patris et Filij et Spiritus Sancti, qui est Trinus in Unitate et Unus in Deitate. Nos indigni et exigui famuli Christi, Fredenandus Rex et Santia Regina, fecimus translari Corpus Beati Isidori de Metropolitana Hispali, per manus Episcoporum sive Sacerdotum; intramuros Legionis Civitatis nostrae, in Ecclesia Sancti Joannis Baptistae; offerimus igitur in praesentia Episcoporum, necnon multorum Virorum Religiosorum, qui ex diversis partibus advocati, ad honorem tantae solemnitatis devote venerunt, eidem Sancto Joanni Baptistae et Beato Isidoro in praedicto loco, ornamenta altarium: id est, frontale ex auro puro, opere digno, cum lapidibus smaragdus, safiris et omni genere pretiosis, et olovitreis: alios similiter tres frontales argenteos, singulis altarium: Coronas tres aureas; una ex hijs cum sex alfis in gyro, et corona de Alaulis, intus in ea pendens: alia est de anemates, cum olovitreo, aurea. Tertia vero est Diadema capitis mei, aureum, et arcillina de Chrystallo, auro coperta, et Crucem auream cum lapidibus compactam, olovitream, et aliam eburneam, in similitudinem nostri Redemptoris Crucifixi, tribulos duos aureos cum infesturia aurea, et alium thuribulum argenteum, magno pondere conflatum, et calicem et Patenam ex auro cum olovitreo; stollas aureas, cum amoxese argenteo et opera ex auro: et aliud argenteum ad amorcesce habet opera olovitrea; et capsam eburneam, operatam cum auro, et alias duas eburneas argento laboratas, in una ex eis sedent intus tres aliae capsellae, in eodem opere factae, et dictacos cultiles eburneos, frontales tres auri frissos, velum de Templo lotzori majore, cum alios duos minores arminios: Mantos duos auri frissos, alio alguexi anno texto, cum alio gricisto in dimisso cardeno: Casulla aurifrisa cum Dalmaticis duabus aurofrissis: et alia alvexi auro, contesta: servitio de mensa id est salare inferturia, tenaces, trullione cum coclearibus: in ceroferales duos deauratos, anigma exaurata et arrotoma. Omnia haec vassa, argentea, deaurata, cum praedicta arrotoma, binas habent ansas. Damus etiam ibi Monasteria, duo, unum vocabulum Sancti Juliani, secus flumen Torio, et alium Sancti Felicis in Zepeda in terminis Ribulo Samario; ipsa duo Monasteria cum adjunctionibus suis et cum omnibus quae eis pertinent, secundum quod steterunt in diebus Patris nostri Regis Adefonsi: damus et offerimus loco praedicto, et medietatem de Villa, Vocabulo Castro ani, in Ripa Alvei Ceca, secundum quod eam possedit Nunnus Guterriz, cum adjunctionibus suis: et concedimus ibi Ecclesiam cum Tribus Altaribus, in Campis Gothorum in Rioseco, ad Villam Verde, quae dicitur Ecclesia Sancti Salvatoris, in medio primo altari, ad meridianum partis dextrae, Altare Sancti Isidori Archiepiscopi; ad levam vero Sancti Martini vocatur: concedimus ibi ipsum locellum conclusum; eo quod ibi quievit Sanctissimum Corpus Beatissimi Isidori, quando asportatum fuit de Hispali Metropolitana: Addimus etiam in Anteros de Rey Villa, quae vocitant secus Romanus, ab integro, et Sumbradiello, et Rivulo Pormae; Villa quae dicitur Cañizal: Damus etiam ibi Villas quas comutavimus cum Froyla Abba ipsius Scisterij, una quam dicunt Foiales, in ribulo Torio, et alia Torale in Ripa Stolla, ad Villam Palmaci, pro quibus recepimus alias duas de testamento ipsius Monasterij, uno in Verici, nomine Egusto, et alia Valle de Junco. Concedimus et in Veiga Sancti Adriani Villas Argabaliones ab integro: et Villamirel ab integro, in Fontes: et Villa de Santto Villaeta ab integro, et Alixa Palazeolo ab integro, Forneros ab integro, et Villa de Santto ab integro, Palatio ab integro, Oncinella ab integro, extra unas Coortem de Sancta Maria in Populatura de Matarroma: Rigo, quantum ibi tenet ille Abbas, sive et Populatura de Almunia ab integro. Damus et confirmamus ibi Monasterium Sancti Michaelis quod construximus, cum illo Ponte et fluvio Stolla, ad Valle Ardon, in Villa quam dicunt Vezella, cum adjectionibus et hereditatibus quas de regalengo dedimus ibi Abbati Froyle, ad construendum opus ipsius Pontis tam de una parte fluminis quam de alia, hinc inde, secundum quod possidet hodie ipse Abbas: id est quantum fuit de Regalengo in diebus Patris nostri Regis Domini Adefonsi in Cabezudas et in Vane vines, sive in Conforcos, atque etiam in Peranos extra hereditatem de Monio Moñiz, in omnes Villas et hereditates supradictas, damus homines qui ibi sunt vel venerint ad habitandum originale fiscali. Confirmamus et contextamus ibi omnes Villas et hereditates, quantascumque hodie tenet Froyla Abbas, cum Clericis vel sororibus eidem Monasterio deservientibus, inquam, deservientes. Ut scuro sixi nostri, pro nulla facta in cunctarum earum Villarum vel homines habitantes in eas, non inquietent, nec in modico earum januas, nec Majorinos Regum non calumnient inde quidquam. Ego namque Santia Regina, quamvis Domina sim ipsius Monasterij, inter sorores tamen et Clericis quasi unum ex eis, ipsas Villas, quas inde teneo, per benedictionem Abbatis et consensu clericorum, seu Abbatisse, ut tam quas modo teneo, quam eas quas mihi dedefuit, ut secundum unam de sororibus vel de deganeis tenent, dum bene serviunt vel ministrant, in jam dicto Monasterio; Ita et ego modo faciam, et post obitum meum, Cultotes Ecclesiae, jam factae apprehendant omnia, tam Villas, quam cuncta quae intervenerint in ea. Nemo de propinquis nec de extraneis, permitto heres nec inmo dico: Simili modo facio Ego Fredenandus Rex, pro quanto inde teneo vel tenuero, sic fiat pro hujus precariae scriptionis. Oramus te Domine per intercessionem Sanctorum tuorum Sancti Joannis Baptistae, Sancti Pelagij Martyris vel omnium Sanctorum, quorum Reliquiae manent reconditae in praedicto Monasterio, seu per Sanctum Confessorem tuum, Doctorem nostrum, Beatissimum Isidorum, ut haec munera exigua sint rata in conspectu tuo, et accepta placide ac benigne: et quicumque ex hijs collatis, quidquam abstulerit, vel qualibet fraude praesumpserit, sciat se et hic privatum á Christi communione, et in futuro aequaliter sortitur penas, cum Juda Scarioth; in aeterna confusione; pro temporali vero damno, judiciali sententia componat, quantum vidaverit, in duplo vel triplo. Et hujus nostrae parvitas textum sit firmum, et in omni robore stabilitum, Evo perenni et saecula cuncta. Facta scriptura testamenti vel confirmationis in dedicatione ipsius Basilicae, sub die duodecimo Kalendas Januarij: sequenti vero die translationem Corporis Sancti Isidori celebravimus undecimo Kalendas Januarij. Era millesima, centesima prima.... Locus signorum.... ✠✠✠✠✠ Fernandus Rex hoc testamentum Confirm. Santia Regina hoc testamentum Conf. Urraca istorum Regum filia Conf. Santius eorum filius Conf. Geloira similiter Conf. Adefonsus simul Conf. Garcia ultimus



El cabildo de San Isidoro de Leon, en el próximo pasado año de 1870, por acuerdo consignado en acta que se guarda en el archivo del gobierno de aquella provincia, cedió, con otros objetos, el importante *crucifijo de marfil*, citado en el anterior documento, al Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en el cual se halla convenientemente colocado sobre rica peana de cristal de roca.

Esta cruz es procesional, de forma latina, con los brazos y cabecera ensanchados por sus extremos; presenta ambas caras cuajadas de figuras y ornatos grabados y de relieve, cuyo fondo se dice haber sido chapeado de oro. En el anverso pende la imagen de Jesús crucificado.

Su altura es 52 centímetros, lo largo de la trasversa 34 y medio, su grueso un centímetro, su anchura, en lo general, siete centímetros, y en los extremos de la cabecera y brazos siete y medio. La imagen crucificada mide, desde la cabeza hasta los pies, 30 y medio, y 25 de extremidad á extremidad de ambas manos.

Asienta actualmente como ya se ha indicado en una peana de cristal de roca, que tiene de alto 17 centímetros y 20 por su mayor diámetro.

Lujosa orla corre por las orillas de la cruz en ambas caras, dejando ancho campo en el centro á numerosas figuras simbólicas, siendo, empero, más estrecha y ménos exornada en el reverso.

Examinemos ahora con separacion cada uno de sus lados:

ANVERSO.—La imagen de Cristo crucificado es desproporcionada en sus formas, y dista mucho de ostentar la notable diligencia de todos los accesorios. En su cabeza, apenas inclinada y sin señales de padecimiento, retuércese el pelo á manera de cordones, rizanse las dos puntas del bigote, y distribúyese en varios rizos lo restante de la barba. Los ojos, abiertos y excesivamente grandes, llaman la atencion por sus enormes pupilas de azabache; inclinanse poco los brazos; los pies, separados, manifiestan grabadas sus llagas, como tambien arroyitos de sangre, pero sin fijarse en la cruz con clavos, y hasta sin agujero suficiente para introducir éstos. No tiene nimbo ni corona, ni indicacion de haberlos tenido nunca. Cúbrele desde la cintura hasta las rodillas, un *velo* con cenefa de cig-zag, anudado y plegado á la manera bizantina. El *suppedaneum*, especie de repisa en que apoya las plantas de los pies, se fija en la cruz, así como cada mano, por medio de un clavo de hierro con cabeza piramidal, resultando así ser tres los clavos empleados en este crucifijo. El *suppedaneum* no es aquí pieza separada de los pies, sino por el contrario, constituye parte del mismo pedazo de marfil de que está hecho todo el cuerpo del Cristo, escepto los brazos, que son trozos distintos, aunque unidos al torso.

El campo de la cruz entre la orla ofrece un fondo grabado, representando parejas de animales y follaje: todas las demás labores (asuntos, ornatos é inscripciones), son de relieve, tanto en el anverso como en el reverso. Osténtase en la parte superior de la cabecera, en este campo grabado, la imagen del triunfante Salvador resucitado, adornada la cabeza con crucifero nimbo, y empuñando en la mano diestra el asta de procesional cruz griega, cuya figura es la apellidada *paté* por los heráldicos.

Bajo la enunciada imagen, la inscripcion, sin cartel, repártese en tres renglones de este modo:

IHE NAZA  
RENVS REX  
IVDEORVM

El nombre de *Jesús* se abrevia, como ven nuestros lectores, en la primera palabra; la E de *Rex* y la O de *Judeorum*, son mucho menores que las demás, y la M se representa por medio de una tilde  $\omega$  colocada encima de la última V.

Bajo el *suppedaneum*, que se adorna con follaje y ataurique, un recuadro, cuajado de trenzados y hojas triangulares, encierra al primer hombre, Adán, resucitando.

Al pié de la cruz se leen los nombres de los piadosos donadores, el rey de Castilla Fernando I el Magno y su esposa Doña Sancha, reina propietaria de Leon, formando las dos líneas siguientes:

FREDINANDVS REX  
SANCIA REGINA.

eorum Conf. Domina Majore cognomento Munia Domña Genitrix Regis Conf. Xemena devota Regina, soror illius Conf. Sub Christi nomine, Cresconius Iriensis Episcopus Conf. Dextera Christi fretus, Gomessanus Calacorritanus Episc. Conf. In Christi dextera, Vistrarius, Lucensis Episc. Conf. Divino Umbraculo adjutus Soarius, Mendunensis Episc. Conf. Gratia Christi Protectus, Bernaldus, Palentinus Episc. Conf. Ordonius Astoricensis, qui ipsum Sanctum Cinerem de Sibia adduxit Conf. Ximenus, Episc. Succesor Albitti Episcopi Legionensis, Conf. Petrus, Franagena Episcopus sedis Podij, Confess. Petrus Pelagij Comes Conf. Petrus Gundisalviz Conf. Ordonius, Pelagij Armiger, Conf. Pelagius Pelagij Conf. Gundisalbus Abba Conf. Eunigus, Abba de Oñia Conf. Garsia, Abba de Sancto Petro Aslonce, Conf. Sitibetus. Abba de Cardenia Conf. Dominicus Abba de Silos, Conf. Alderetus, Abba de Gallecia, Conf. Fagildus, Abba ante altaris, Conf. Brandinaldus, Abbas, Samanensis Conf. Froylanus, Abbas Compostellanus, Conf. Martinus, Presbyter Conf. Pelagius deñs Ttrorum Conf. Petrus Gundisalviz Clericus Conf. Ecta, Gundisalviz Conf. Alfonsus Clericus Confirmat, Petrus Testis, Vitinandus Testis, Froyla Testis, Vimara Testis, Pelagius Testis, Didacus Testis. Arias Didacis presens Notarius extitit manu sua. Confirm.



La *orla* de la cabecera y de los brazos de la cruz, presenta, estrechamente apiñadas, figuras humanas, cuadrúpedos y aves en actitudes violentas, siendo en los tres extremos parejas simétricas de seres animados; á saber: humanos en la cabecera, de animales al lado derecho del crucifijo, y de volátiles en el izquierdo. Desde la intersección de la cruz hasta la parte inferior del *suppédaneum*, represéntase, á la izquierda la Resurrección de la Carne, saliendo de sus sepulcros los muertos; y á la derecha, desde la intersección hasta la altura de las rodillas del Crucificado, á Jesús con nimbo crucífero, llevando la cruz griega enastada, en medio de los bienaventurados que suben al cielo, y más abajo los réprobos cayendo al infierno.

REVERSO.—El campo del reverso contiene parejas de cuadrúpedos y de aves entre *postas de ataurique*, desde la cabecera hasta el pié; al par que en la travesa, luchas de hombres y animales, entre los que es notable un centauro. La orla se embellece únicamente con hojas.

Resaltan, en la intersección el Divino Cordero con nimbo crucífero y cruz paté, semejante á las anteriores; á los cuatro extremos de la cruz, los emblemas de los cuatro Evangelistas, distribuidos así: arriba el águila, abajo el ángel; á la izquierda, tras el cordero, el león, y á la opuesta mano el buey, todos alados, representando respectivamente á San Juan, San Mateo, San Marcos y San Lucas.

Acerca de este artístico monumento, el *Magasin pittoresque*, acreditado periódico parisiense, publicó en Noviembre de 1870 (pág. 379) un artículo erróneamente intitulado: *Le Christ de la Cathédrale de Léon*, puesto que el aludido crucifijo no estuvo nunca en aquella catedral. Del artículo citado, traducimos á continuación todo cuanto se refiere á la cruz de que tratamos:

«.... El curioso crucifijo.... tiene todos los caracteres del estilo bizantino de la última época: se puede suponer sin temor de caer en demasiado grande error, haber sido hecho en el siglo undécimo, época de barbarie para el arte.... — El crucifijo de la ciudad de Leon tenía tanta fama en cuanto á lo curioso de su trabajo, que hoy forma parte del Museo de Madrid, donde figura junto á otros tres objetos de la catedral. Esta preciosa obra lleva en uno de sus extremos el nombre de Fernando, proclamado rey de Leon el 22 de Junio de 1037: pertenece, pues, incontestablemente á la primera mitad del siglo undécimo.—El nombre de Doña Sancha, que figura bajo el de su glorioso consorte, es el de la hermana del rey Bermudo, á quien Fernando había desposeído de su reino. Podría decirse que este crucifijo hubiera sido ejecutado en el tiempo en que se llevó á término la régia union.—Con sus animales más ó menos fantásticos, sus innumerables espirales, sus personajes dislocados de una manera tan estraña, sus pájaros emblemáticos, tan curiosamente entallados en marfil, y formando, por su infinita delicadeza, el más peregrino contraste, si se le contraponen la barbarie de la figura principal, este crucifijo habla un lenguaje que sólo puede explicar la *simbólica* de la Edad Media. Abrid el opúsculo intitulado: *La Zoologie hybride dans la statuaire chrétienne*, por ejemplo, y allí encontrareis la explicación de las diversas figuras cuyo armonioso encadenamiento, se complace la vista en seguir sobre esta cruz.—El mono que está á la izquierda de la cabeza de Cristo, personifica muchos vicios; la irrisión, ó si mejor se quiere, una de las generaciones de la envidia, que es la cólera; el burlon es el más cobarde y cruel de los envidiosos. El perro, pegándose al suelo, ó que gruñe mostrando los dientes, «es el espíritu de litigio y de disputa, generacion de la cólera.» Aquellas cabezas de reptiles en que terminan nerviosos cuerpos de caballos, son el orgullo, la insolencia y la terquedad reunidas con la bajeza. Aquellas espirales de réprobos, que se despliegan á lo largo del Cristo, son las almas manchadas con vicios, las almas que él no ha podido salvar, etc., etc. Una explicación completa nos llevaria demasiado lejos.—Los ornatos del reverso de la cruz tienen por objeto la glorificación divina. En la cima de la cruz está el águila del Evangelista, como en lo bajo el ángel que acompaña á la figura de San Mateo. En el centro, y apesar de leve rotura del marfil, creemos reconocer el unicornio, emblema de la inocencia y de la pureza. No emprendemos aquí, ni mucho ménos, un curso de *simbólica* cristiana: exponemos sí, algunas hipótesis, dejando á otros más hábiles el cuidado de completarlas.»

No nos admiran las inexactitudes del precedente artículo, porque estamos hartos de ver á la pluralidad de nuestros vecinos traspirenaicos, escribir ligera y equivocadamente acerca de cuanto atañe á nuestra mal estudiada Península; lo que sí nos choca y parece imperdonable, es que un escritor de tan importante periódico, en el cual, apesar de no estamparse las firmas de sus escritores, nos consta colaboran las más eminentes plumas francesas, no haga ni la más leve indicación de conocer la notabilísima monografía que, bajo el título de *Iconographie de la Croix et du Crucifix*, había dado á luz el anterior año (1869) Mr. Grimouard de Saint-Laurent en la magistral revista denominada *Annales Archéologiques*, en la cual hubiera encontrado nociones de mayor importancia, aplicables al Crucifijo de Leon, que en el opúsculo de la *Zoologie hybride*, y hubiera podido por mejor camino, iniciarnos nó tan somera y truncadamente como él lo ejecuta, en las interesantes circunstancias



de la cruz que perteneció á los reyes Fernando el Magno y su mujer la insigne Doña Sancha. Nosotros, deseando suplir tamaña falta, vamos á intentarlo, ya teniendo presente la citada monografía en lo que dice relacion con el asunto de nuestro trabajo, ya aduciendo algunos datos respectivos á monumentos extranjeros, y otros pertenecientes á nuestra nacion, omitida por completo en la *Iconographie de la Croix et du Crucifix*.

La pasion del Redentor se presenta á las meditaciones del cristiano bajo dos muy diversos aspectos: el *primero* de triunfo, de gloria; el *segundo* de padecimiento, de agonía. El *primero* de triunfo, conseguido por medio del suplicio más doloroso, más inmerecido, y cuyo espectáculo, si se considera el crimen de los verdugos y la calidad de la víctima, no es menos patético, porque los tormentos fueron sufridos con la más completa paciencia, por un sentimiento de reparacion y de sacrificio, pero que es el combate victorioso, el camino de la gloria, en que el Hijo de Dios muere en el seno de la victoria por error de sus verdugos, error más feliz en cuanto á sus resultados, que culpable en cuanto á sus intenciones: muere para revivir y ofrecernos, como su conquista, la seguridad de otra resurreccion para nosotros. El *segundo* de padecimiento, considerándose que Cristo, durante su pasion, sufrió verdadera y realmente, sufrió cuanto era posible, y sufrió por amor al hombre, con suave fuerza, con celestial paciencia, para redimirnos del pecado original y salvarnos de la eterna muerte.

El arte cristiano tenía que seguir las fases todas del pensamiento de los discípulos del Evangelio; por tanto, ambas divisiones estéticas correspondientes á los dos términos de *gloria* y de *sufrimiento*, representados por la cruz y por el crucifijo, pertenecen á igual número de épocas, cuya distribucion se opera en el corazon de la Edad Media, pero con graduales penetraciones de una y otra parte; penetraciones que, tomadas en su conjunto, sería difícil asignarlas exácta fecha, puesto que se observan las dos grandes corrientes á que nos referimos traspasando los límites en que cada una domina, habiendo obras y usos en los cuales las ideas de gloria referentes á la cruz han llegado hasta nosotros; y remontándonos á los primeros crucifijos, encontrando los primeros ensayos de los artistas, para enternecernos, con el recuerdo, ó solo con el espectáculo, de los sufrimientos del Hombre-Dios.

A los primeros fieles, empeñados en una lucha en que necesitaban tener todo el valor á la altura del peligro, el arte cristiano no presentó en la pasion de su maestro y modelo Jesucristo más que su punto de vista glorioso, alentando así á aquellas legiones de mártires, no mirando jamás en los tormentos y la muerte más que á las palmas y coronas que aguardan en el término de su carrera al victorioso atleta del cristianismo. En posteriores tiempos, cuando ya la religion del Mesías, lejos de ser perseguida y castigada por los gobernantes, habia desde largo tiempo conseguido la paz y libertad de la Iglesia, y aún el completo triunfo sobre la idolatría, el cristiano, siempre obligado á combatir, siempre expuesto á padecer, necesitaba, sobre todo, luchar consigo mismo; tenia precision de recordar que el reino de Dios no ha de poseerle el hombre en este mundo; y siendo la vida del Salvador el modelo que en la nuestra debemos imitar, ésta porcion de efímera existencia, que gozamos en la tierra, corresponde siempre á alguna fase de la dolorosa via recorrida por el divino Maestro.

Quien no conozca tal sucesion de ideas y de aspectos en el ascetismo cristiano, apenas podrá comprender las diversas corrientes que, cada una á su vez, han dirigido la inspiracion del arte cristiano, especialmente en cuanto al ciclo fundamental de la Pasion y de la Cruz; corrientes dimanadas del *simbolismo* y del *naturalismo*, entre cuyas tendencias se encuentran inagotables tesoros de religiosa poesia con que la inteligencia y el corazon del artista se animan y elevan concertadamente, sea plegando las formas á sus miras, sea doblegándose á las exigencias de ellas á medida que el gusto las consagra.

La cruz, que á los idólatras y judíos no podia recordar más que un afrentoso suplicio, ofrecia á los cristianos el signo de la Redencion. El uso de representar la pasion y muerte de Jesucristo por medio de esta sagrada señal, ha variado de notable modo desde los primitivos tiempos de la Iglesia hasta los dias de los que hoy vivimos, apareciendo tal representacion principalmente bajo tres aspectos ó fases, que corresponden á otras tantas épocas, comprendidas, la primera desde el siglo primero hasta el ix; la segunda desde éste al xiii, y la tercera al periodo restante. En la primera, los elevados pensamientos relativos á la cruz, comenzaron á expresarse con *cautela* por medio de un signo que no pretendia ser artístico; en la segunda, el arte, desarrollándose, estableció y propagó la forma *simbólica*; en la tercera, el misticismo ascético introdujo la representacion real de los hechos, ó sea lo que artísticamente se dice *naturalismo*, llegando hasta hacer que todo sentimiento superior se perdiera, reemplazando á la antigua simbología la expresion de vulgar dolor y la figura de un hombre moribundo.

ÉPOCA PRIMERA.—Evitóse, durante la primera época, representar la Pasion de Jesús, ó bien se tuvo cuidado



de *disimularla* bajo formas poco claras ó meramente convencionales, aunque suficientes para con facilidad recordar su significacion á los iniciados, pero tan oscuras para los demás, que ni podían llamar la atención de los profanos ojos. La figura de la cruz, signo de Cristo y señal del cristiano, formada con ciertos movimientos de la mano derecha, es de tradicion apostólica, sirviéndose de ella la Iglesia desde su origen en la práctica de sus ritos, y empleándola los primitivos fieles en todas las circunstancias de la vida, trazándola según las varias circunstancias, en la frente, en la boca, en el pecho y en los objetos externos, principalmente sobre los alimentos. No hay, sin embargo, que admirarse si la figuraron con infinita reserva en los monumentos, pues hay gran diferencia entre un gesto ó movimiento fugitivos, y hechos en tiempo y lugar oportunos, acaso encubiertamente, y una representacion pintada, grabada ó esculpida, entregada sin interpretacion á la vista de un público, compuesto en parte de personas que podrían mirar el signo como objeto irrisorio ú odioso. Es por tanto infrecuente el encontrar la figura de la cruz, aún reducida á sencilla señal, sin disimularse sus formas, antes de conceder el emperador Constantino el Grande, en el año de 323, la paz y la libertad á la Iglesia; pero cualquier cruzamiento de líneas bastaba para recordársela á los discípulos del Evangelio; tanto más, cuanto era semejante el modo usual de indicarla moviendo la diestra: por lo cual, el áncora con su trasversa, y aún mejor la letra X, llenaban perfectamente tal objeto, teniendo el áncora la circunstancia de representar al mismo tiempo la fé y la esperanza cristiana, al par que la X otra mayor superioridad, la de ser inicial del nombre de Cristo (*Χριστος*) en lengua griega.

El emperador Constantino mandó que la imágen de la cruz sustituyese como enseña á el águila imperial al frente de los ejércitos romanos; pero sea por efecto de la costumbre, sea por existir aún el antiguo temor de presentar el sagrado emblema bajo demasiado exácta imitacion del suplicio aplicado hasta entonces á los esclavos, la cruz se representó todavía disimulada, aunque doblemente en el *lábaro*, ya intersecándose la antena y el asta del estandarte, ya colocando más arriba que éste la X del monograma de Cristo, circunscrita por una corona de oro. El triunfo del cristianismo se ostentaba mucho más claramente en esta enseña por medio del Crismon que por la idea de la cruz, aún cuando esta hubiese ciertamente entrado en la intencion del monarca.

Hasta entonces el monograma, reuniendo la P griega á la X, se habia usado tan poco, que no se conoce auténtico ejemplo anterior, necesitándose recurrir á inducciones para admitir como probable que Constantino adoptase tal forma sin inventarla; pero desde que él le dió tan grande esplendor, generalizóse este signo; mientras, por el contrario, el de la cruz continuó usándose muy poco bajo sus formas claramente caracterizadas, á juzgar por los monumentos que á nuestros dias han llegado.

Constantino sabemos que hizo tambien colocar sobre los sepulcros de San Pedro y San Pablo una cruz de oro de 150 libras de peso en cada uno: éste y otros hechos manifiestan que, si los cristianos no se decidían aún á representar francamente el sagrado instrumento de la redencion, era por temor de que, en vez de honrarle como merecia, fuese, despreciado por muchas gentes incapaces de comprender su venerable y santo misterio.

El hallazgo de la verdadera cruz de Jesucristo, hecho por Santa Elena, madre de Constantino; los grandísimos honores tributados al sagrado madero; la abolicion del infamante suplicio, todo, en suma, se preparaba en el siglo iv para extinguir la vacilacion de los fieles en figurarla sin disimulo durante el v, sustituyendo al monograma en los monumentos, más ó ménos pronto en diferentes países, á proporcion que el cristianismo se habia estendido por éstos. Trazáronse por entonces sobre las inscripciones sepulcrales, sencillas crucecitas, sin importancia bajo el punto de vista artistico; pero la idea que representaban hizo nacer la *cruz monumental*, pensamiento que, una vez germinado, no faltaba, para hacerle entrar en el dominio del arte, sino la ocasion de aplicarle á más importante sepulcro.

Entre las pinturas de las Catacumbas de Roma, sólo tenemos noticia de dos ejemplos de cruces monumentales, pertenecientes al cementerio Ponciano, y que no se remontan más que al siglo viii, lo cual hace creer que el espíritu tradicional hacia lenta y difícil la introduccion de ningun nuevo elemento de composicion, aún cuando ya no existiese motivo de desconfianza. Por el contrario: los sarcófagos esculpidos en públicos obradores, no habiendo sido, en general, adornados con asuntos directamente cristianos hasta despues de darse la libertad á la Iglesia, se prestaron con más facilidad á ciertas innovaciones, si bien obedeciendo á ideas iconográficas que, como antes, permanecían en el fondo; y con todo: la única escena de la Pasion, de ordinario representada en ellos, es la comparicion de Jesús ante Pilatos; y á esta misma se refieren tambien los demás asuntos que en tales sepulcros se encuentran aún más especialmente. Nuestro Señor se muestra siempre en ellos muy superior á toda situacion ignominiosa y á toda sensacion de sufrimiento, compareciendo ante su juez como si sobre este último pesase en realidad la acusacion, como si este mismo fuese el verdadero sentenciado. Pero si bien las



tendencias del arte cristiano, bajo las sombras que las ocultaban, debían pronto llegar á crear los caracteres que se presentan en el segundo tiempo de su primera edad, la costumbre de figurar la Pasion del Salvador y todos los signos oportunos para recordarla por su lado glorioso, no se desarrolló hasta el segundo periodo de este arte.

Insensiblemente, y sin solucion de continuidad, la iconografía cristiana pasó de la primitiva sencillez, contenida, pero tanto más fuerte y nerviosa, á nuevas fases, en que los medios de expresion se desarrollaron con más riqueza bajo el imperio de una imaginacion creciente en libertad, á medida que el medio social se iba haciendo más exclusivamente cristiano. Entonces, y desde largo tiempo antes, todo miramiento era supérfluo bajo el punto de vista del escándalo excitado por la vista del suplicio y de las ignominias padecidas por el Hombre-Dios, y el arte se puso en camino de sacar de ello todos los géneros de emociones capaces de elevar y sostener á los fieles en las alturas de la perfeccion cristiana, si bien continuando todavía mucho tiempo con preferencia, sobre las emociones que enternecen, las enseñanzas mejor apropiadas á las viriles almas.

La cruz triunfante se presenta como asunto central en varios sarcófagos segun el tipo introducido por Constantino en el lábaro; es decir, sobreponiéndose á ella una corona que circunscribe el monograma de Cristo. Así se observa en un sepulcro del Vaticano (publicado por Bosio en su libro *Roma sotterranea*, pág. 79), acompañada por los doce Apóstoles: en otros dos monumentos, conservados en el Museo de Arles (núm. 15), en la iglesia de S. Trophimo, en la misma ciudad y en otro existente en Valencia, cuya exacta copia, vaciada en yeso, se halla en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. En este último, como generalmente en tales tumbas, albérganse en los brazos de la cruz dos palomas, simbolizando la paz dada al mundo por medio de la cruz, y también á las almas fieles que van á posarse en el árbol de la vida y á buscar en él la paz y la salvacion.

Todas estas cruces proceden más ó ménos, de los favores del emperador Constantino el Grande al cristianismo.

El descubrimiento de la verdadera cruz por Santa Elena, dió origen á la numerosa clase de *cruces pectorales* ó *eucolpia*, en que se colocaban fragmentos del sagrado *lignum crucis*.

El uso de representar la figura de Cristo en la cruz se remonta incontestablemente al siglo vi por lo ménos, en el cual, el arte cristiano se atrevió á irle generalizando, si bien todavía con timidez, apesar de no carecer de ejemplo en la antigüedad cristiana. Ofrecense en primer lugar á los estudiosos dos séries de monumentos de carácter intermedio, que representan: la primera á Nuestro Señor en la cruz bajo la figura de cordero; la segunda á Jesús en persona, pero nó crucificado.

Para probar que el cordero precedió al crucifijo, basta recordar lo decretado por el falso Concilio de Constantinopla, apellidado *in Trullo* ó de *Quinisexto*, en el año de 962, mandando tener por obligatoria la sustitucion de la humana imágen de Jesucristo á la figura del Divino Cordero.

*Série primera.*—El cordero reposa en el sitio propio del crucifijo, es decir, en el anverso, teniendo nimbo y cruz procesional en un medallon colocado en el centro de la que el emperador Justino II donó á la basilica de San Pedro, donde aún se conserva. Al siglo viii, sobre poco más ó ménos, puede atribuirse con bastante verosimilitud un bajo relieve esculpido en una columna del *ciborium* en la iglesia de San Márcos de Venecia, que también representa la misma figura, é igualmente en medallon, y en la interseccion de la cruz.

El Divino Cordero llevaba á veces en su cabeza el signo de la Redencion, sea bajo la figura de cruz plena, sea bajo la del monograma de Cristo; también desde muy temprano se figuró sosteniéndole en forma de cruz procesional, como, acostado y con la cabeza alzada, la tiene en una pintura del cementerio de la *Via latina*, publicada por Bosio en su obra *Roma sotterranea* (pág. 307).

El cordero venia á completar en el altar la idea de sacrificio que la cruz por sí sola habia primitivamente expresado: el arco triunfal de la iglesia de San Cosme y San Damian en Roma, ofrece un ejemplo del siglo vi, en que dicho animal simbólico está acostado por ser los elementos de aquella composicion tomados del Apocalipsis, en que el Divino Cordero se figura como muerto (*tanquam occisus*).

Pero del uso de esta imágen para recordar la pasion del Salvador, de tal modo que, hasta cierto punto, pudiese reemplazar al que nosotros hacemos del crucifijo, no se deduce que el cordero se representase habitualmente en la cruz.

*Série segunda.*—A la segunda série pertenece una cruz custodiada en el Museo de Antigüedades cristianas dependiente de la Biblioteca del Vaticano: parece del siglo viii, y en ella ocupan el lugar del Crucificado ó del Cordero, dos medallones centrales con la cabeza de Jesús triunfante, por un lado, y con un busto por el opuesto.



En el mosaico de San Estéban del Monte Celio en Roma, atribuido al siglo VIII, ocupa el medio una gran cruz colocada entre los santos Estéban y Feliciano, en la cual, un medallón, encierra el busto de Cristo triunfante, colocado, no en la intersección, sino sobre la parte más alta, apoyándose en la cima para dar más fuerza á la idea del triunfo, dominante en todos estos monumentos.

La más notable de estas cruces entre las conocidas es la que, asimismo, en medio de otro mosaico, se halla en el ábside de la iglesia de San Apollinare in Classe, cerca de Ravena.

Las dos series primera y segunda, que sirviendo de eslabón intermedio conducen desde la cruz sin figuras animadas á la del Redentor pendiente de ella, se reúnen, ofreciendo simultáneamente la figura del Cordero y la imagen personal de Jesús, pero no crucificado. Son de ello preciosos ejemplares la cruz del emperador Justino y otra del Vaticano, originariamente *pectoral (eucolpium)*, en la cual dos medallones ocupan la cabecera y pié de la cruz, conteniendo, uno al Salvador con un libro y en ocasión de bendecir, y otro al Divino Cordero con la cruz levantada y un rollo (*volúmen*), como para manifestar ser él al mismo tiempo maestro de la doctrina, principio de bendición y fundamento de la eterna vida.

La única figura conocida de crucifijo perteneciente á la época de las persecuciones, es una caricatura en *grafito*, descubierta en un muro hace algunos años en excavaciones del Monte Palatino en Roma, y trasportada al Museo Kircher, la cual representa un personaje crucificado con cabeza de asno, y otra persona en actitud de orar á la manera de los idólatras, con esta inscripción:

Ἀλέξαμενος σεβᾶτε (ἢ) θεῶν,  
(Alexamenos, adora á tu Dios.)

Segun parece lo más probable, hubo de trazar este *grafito* al principio del siglo III, en la parte del palacio de los emperadores dedicada á la escuela palatina, algun estudiante que así quiso ridiculizar acaso á un condiscípulo tildado de cristiano. Era el momento en que más corria la mofadora calumnia, que atribuía á los judíos y cristianos la adoración del asno silvestre ú onagro, originada de fabulosa narración de la historia mosaica, relatada por Tácito, y se creyó poder dar el último golpe de befa poniendo la cabeza de un animal estúpido en el cuerpo de un hombre ignominiosamente ajusticiado. El P. Garucci, en una monografía sobre *Il Crocifisso grafito*, publicada en 1857, deduce de esta caricatura la existencia en el período *proto-cristiano* de la venerada imagen, tan indignamente desnaturalizada en el *grafito*, y opina que los discípulos del Evangelio representarían á la sazón el crucifijo, si bien su prudente reserva les obligaría á no hacerle objeto de público culto y á no exponerle á la vista de los profanos, que tan desfavorablemente podían interpretarle. La túnica que viste el crucificado de la caricatura, juzga el erudito jesuita ser un dato favorable á su opinión, fundándose en que entonces los ajusticiados sufrían desnudos tan afrentoso suplicio, y por lo tanto, la idea de figurar vestido al del *grafito*, debe proceder de cierto conocimiento acerca de los crucifijos cristianos, probablemente revestidos, como después lo estuvieron los más antiguos de que hay noticia.

Estos últimos pertenecen al siglo VI, y determinan los más recientes límites que asignarse pueden al origen del crucifijo en el arte cristiano. Si se dudase sobre ser ó no auténticos, bastaría, para no dejar sobre ello ningun recelo, la autoridad de San Gregorio, obispo de Tours, quien refiere existía en su tiempo en la iglesia de Saint-Genés, en Narbona, una pintura representando á Jesús crucificado y con un velo ceñido al cuerpo (*præcinctum linteum*).

Si la representación del Salvador en la cruz no fué nueva en el siglo VI, sino que hubiese tenido ejemplo anteriormente, todavía debemos creer, segun lo que sabemos acerca de los progresos del arte cristiano, que entonces, sólo entonces; comenzaron á usarse semejantes imágenes.

Subsiste de aquel tiempo el crucifijo que muy probablemente ofreció San Gregorio el Grande á la reina Theodolinda para su hijo el joven Adoloaldo, y se custodia en el tesoro de Monza con dos relicarios de oro esmaltado, que también es de suponer hayan pertenecido á la misma princesa, ofreciendo ambos, como el anterior, la imagen de Cristo enclavado en el sagrado instrumento de la Redención.

El origen de la doble representación del Salvador en la cruz, es decir, como víctima y como triunfador, se remonta ciertamente hasta los primeros crucifijos conocidos, pues se observa en la cruz de Justino en San Pedro de Roma, en la cual es triple, pero de tal suerte, que el cordero reemplaza todavía en ella á la imagen crucificada. No se encuentra, sin embargo, el Salvador crucificado en persona y en persona triunfante, mas que en un ejemplar cuya época pueda con probabilidad suponerse anterior al siglo IX; á saber: la cruz-relicario de



Veroli, publicada por el cardenal Borgia, y que parece del VIII. Acaso procede tal escasez de haber perecido muchos monumentos de esta clase.

En la cruz pectoral regalada por el Pontífice Alejandro IV á la catedral de Velletri, que puede suponerse del recién citado siglo, la figura del cordero se asocia con el Crucificado, presentándose este clavado en el anverso, y aquel, de pié, en medallón central del reverso; es, pues, de la clase constituida por los crucifijos, pero de los que excluyen toda expresión de sufrimiento, y en que las ideas de triunfo y magestad se afirman sin dar margen á la duda.

Tales allegamientos y sustituciones, pasando del Divino Cordero á la humana forma de Cristo triunfante, después á Jesús crucificado, y que alternativamente los muestran en idénticas situaciones, rodeados de los mismos accesorios, atestiguan comunidad de ideas, adheridas á estas diversas imágenes, completando y explicando recíprocamente su significación, para expresar el triunfo del Redentor; pero siempre el triunfo unido al recuerdo del sacrificio, el triunfo conquistado en la cruz, y esto en épocas en que las más antiguas de aquellas imágenes no impedian el acceso á las más nuevas, ni éstas suplantaban á las precedentes.

ÉPOCA SEGUNDA.—La posición de Cristo en la cruz apenas se modifica hasta fines del siglo XIII, no observándose, especialmente después del IX, modificaciones de que no existan precedentes en anterior tiempo. La cabeza se presenta alta si se le figura vivo; si muerto ó moribundo, se inclina al lado derecho; el cuerpo, muy de continuo en actitud firme, ó si cae, es siempre levemente, sin esfuerzo ni contorsión; por lo común, los brazos tendidos en postura horizontal, si bien es infrecuente que lo estén de tan completo modo como antes, con tanto arcaísmo como era habitual en los siglos VI, VII y VIII.

Lo más regular durante el período de que tratamos, es que los brazos se inclinen algo. En el crucifijo de la colección Debruge, publicado por los *Annales archéologiques* (tomo III, pág. 357), apenas la inclinación es sensible; pero la intención se dá á conocer por doblegarse las rodillas, al par que en la crucifixión de la caja de la colección Soltikoff y en los cinco marfiles dados á luz en las *Melanges d'archéologie* (tomo II), en los cuales, sin ser más notable, coincide con la postura del cuerpo, perfectamente vertical, se vé que, bajo este respecto, se ha prescindido, *impensadamente*, del primitivo y tradicional arcaísmo. En el crucifijo del relicario dado por el Pontífice Pascual II al monasterio de Conques, la inclinación de los brazos se manifiesta algo más; y sin embargo, no llega al grado que en la cruz de Lotario: considérese además la inclinación de su cabeza y lo doblegado de las rodillas, y se reconocerá que, relativamente á todo esto, ofrece un tipo que ha subsistido en general y que es posible no haya sido rebasado antes del siglo XIII.

Hasta este mismo siglo tampoco se encuentra ejemplo de la *superposición* de los piés, estando siempre hasta entonces, fijado el Señor con cuatro clavos, salvo en las excepcionales circunstancias en que parece haberse querido no sujetarle los piés de ningún modo; y también en el extraordinario caso en que, según la observación de Mr. Didron, á propósito de la cruz de la colección Debruge, parece que por misteriosa razón alusiva á la Santísima Trinidad, para emplear solo tres clavos se hubiesen dejado sueltos los piés, usando el tercer clavo exclusivamente para asegurar el *suppedaneum*, observación aplicable también al relicario de Pascual II (año 1118), y al crucifijo de los reyes Fernando I y Doña Sancha, asunto de la presente monografía.

Por regla general, los crucifijos de los antiguos tiempos están sujetos por medio de cuatro clavos, teniendo separados los piés, aunque en algunos parece haberse de intento suprimido los clavos, quedando el Cristo extendido en la cruz como por la sola fuerza de su voluntad. Así se indica en el de Velletri, al par que el del Papa Juan VII no habrá tenido clavos más que en los piés. Los cuatro, se ven en las miniaturas de Gellone, en el libro de Horas del rey de Francia, Carlos el Calvo, en el díptico de Rambona, en la miniatura del manuscrito siríaco de Florencia, en el cual los clavos, en vez de traspasar los piés, atraviesan las canillas de las piernas; en la cruz de la Capilla Real de Palermo, en Sicilia, en la del *Hortus deliciarum*, manuscrito de Estrasburgo, ambas del siglo XII; y por último, en España, en la cruz procesional del lugar denominado Fuentes, en Asturias, y en el bajo relieve que representa el Descendimiento de Cristo en el claustro del célebre monasterio de Santo Domingo de Silos, pertenecientes á los siglos XI ó XII, y en los que los brazos clavados están horizontales.

ÉPOCA TERCERA.—La imagen de Jesús crucificado recordaba indudablemente, durante las épocas de que hemos hablado, los padecimientos del sacrificio consumado en la cruz, pero mucho más la victoria obtenida por el Salvador con su propia muerte, y la redención del mundo conseguida al precio de la sangre del Hombre-Dios. Las ideas del triunfo prevalecieron largo tiempo en muchos monumentos; pero el crucifijo tomó poco á poco el carácter y la fisonomía más adecuados para excitar la compunción, hasta llegar á época en que apenas se le



contempló con otro fin que con el de aprender á sufrir y á morir, conservando usualmente la cruz sin imágenes la significacion de la victoria á que contribuyó como instrumento.

Tamaña evolucion no fué meramente peculiar del crucifijo: extendióse al movimiento general de la iconografía cristiana, pasando en la esfera de la inteligencia, desde las ideas fundamentales expresadas por figuras y símbolos de naturaleza sencilla y de valor concretado al desarrollo de aplicaciones múltiples, á términos de simbolismo abundante y complejo, en que la imaginacion juega con creciente libertad, descendiendo desde las alturas de la idea al variado campo de los hechos, marchando de lo divino á lo humano, y elevándose á impulso de las más puras afecciones.

El hecho en la crucifixion es el suplicio y el dolor en la persona de naturaleza humana, del que es al mismo tiempo Dios y hombre; la idea que se trató de manifestar en lo sucesivo fué el padecimiento del Redentor por amor al género humano.

Esta evolucion artística tuvo por visible causa próxima al fundador de la orden de frailes mendicantes, al seráfico San Francisco de Asís: hijo del mercader Bernardone, era, en su caballerescas época, verdadero caballero por el carácter, munífico y espléndido como joven y rico; arrepentido luego de su mundana vida, dedicó á Jesucristo todo cuanto un caballero puede poseer de corazon, agregado á la incalculable suma de las humanas facultades que produce la santidad. La cruz, á sus ojos, era en verdad el tormento, pero sufrido por sublime afecto; y á fin de pagar amor con amor, necesitaba padecer él mismo como si fuese crucificado, y de aquí nació su insaciable deseo de asimilarse al Salvador en su pasion.

Así como el *triumfo* habia producido la admiracion, así desde entonces el *amor*, excitado por el espectáculo del sufrimiento y la idea del sacrificio voluntario, con todas las fases de la sensibilidad por mediadoras, fué el fecundo manantial de la cristiana inspiracion artística.

Marchándose por tanto desde el siglo XIII por la via de las realidades, se trató, con escasas escepciones, de agotar todas las circunstancias del cruento sacrificio divino, expresándose el espectáculo de una manera cada vez más lúgubre.

Las imágenes de Nuestro Señor crucificado, creadas en los modernos tiempos, están, pues, más en armonía con la visible realidad de los hechos que las representaciones primitivamente adoptadas, y cuya significacion asienta sobre verdades inaccesibles á los sentidos, habiendo así reemplazado al extático *simbolismo* antiguo el patético *realismo* moderno.

Dada la precedente reseña histórica acerca de la cruz y del Crucifijo, pasemos á tratar de la *corona*, del *nimbo*, del *velo*, de la *inscripcion*, del *suppedaneum* y de otros varios *accesorios* existentes en el ejemplar donado por los muníficos monarcas Fernando I y Doña Sancha á la muy insigne iglesia de San Isidoro de Leon.

*Corona*.—Es admisible como verosímil, segun la opinion de Gretzer, que Jesucristo conservó en la cruz la corona de espinas, ó mejor, que esta corona, habiéndose quitado momentáneamente de la divina cabeza durante los preparativos del suplicio, se volvió á poner en ésta cuando el Redentor ocupó el instrumento de nuestra salvacion. Los deseos de escarnio de los verdugos, acordes con la inscripcion que hacia consistir en su dignidad régia el motivo de su condena, concordaban sobre todo con las divinas intenciones; y, verdaderamente rey en los sufrimientos y aún en la muerte, estaba en el orden de la situacion que llevase atributos capaces de hacerle sufrir, y de tal naturaleza, que proclamasen la realidad de su título soberano.

Los cristianos primitivos, empero, y aún despues de ellos los de remotas épocas, en la disposicion en que se hallaban de *disimular* todo lo que en el sacrificio del Calvario podia haber conservado significacion de dolor y de ignominia, no podian resolverse á representarle segun su cruel realidad: así, en el sarcófago publicado en los *Annales archéologiques* (tomo XXII, pág. 251), la corona con que los soldados ciñen la cabeza del Hijo de Dios, es corona de flores, poniéndola con respeto y recibéndola éste con dignidad. Parece haber cierta correlacion entre la corona así trasformada y la otra plenamente triunfal, que en el centro del mismo monumento y en otros análogos se alza sobre la cruz, circunscribiendo el monograma de Cristo. En otros, la mano del Eterno Padre suspende una corona sobre la cabeza del Salvador, de lo cual son ejemplos el crucifijo de Lothario y la miniatura de Cárlos el Calvo.

En la cruz de Sir R. Curzon, la corona real se asocia con la túnica larga, con la actitud más arcaica, con el nimbo crucífero como parte integrante del monumento; pero se trata de un ejemplar que, aún cuando ejecutado bajo la inspiracion de los primitivos crucifijos, no parece ser de primitiva época, debiendo advertirse que la túnica se distingue del colobium primitivo por sus largas mangas y por sus ricos ornatos, que le dán el aspecto más bien de régio vestido que de vestidura eclesiástica.



Si la corona estaba suspendida por la mano de Dios Padre sobre el crucifijo de Lothario, y en la miniatura de Carlos el Calvo, dos ángeles la sostienen, en presencia de la misma mano divina, en el bello marfil de Tongres, uno de los cinco monumentos de este género reunidos en las *Melanges d'archéologie*, y el que por su fecha parece acercarse más á los dos precedentes, al par que en los otros cuatro, no existe corona alguna. Esto parece indicio de que tal modo de glorificación iba entonces dejando de estar en boga; y en efecto, aunque después se le encuentra, y notablemente en Bourges durante el siglo XIII en las vidrieras de la Pasión, es muy raras veces. El uso de hacer reposar la corona en la cabeza del Salvador crucificado no se generaliza hasta el siglo XII. Después se encuentra en una serie numerosa de crucifijos de relieve en cobre esmaltado.

En vez de estar tejida de flores y follaje, la corona se convirtió después francamente en corona real. No tomaremos en cuenta las diferencias de forma adoptadas, según los tiempos y lugares, para este atributo de la magestad; así, en algunos crucifijos, la corona tiene florones.

Contemplando en la cruz al Vencedor, al Rey, al Pontífice, no podemos olvidar que Nuestro Señor fué también allí la víctima, por lo cual la corona de espinas reemplazó á las otras durante la tercera época.

Nada autoriza para creer que antes del siglo XIII, una verdadera corona espinosa se figurase sobre la cabeza de ninguna imagen de Jesús crucificado: en la dalmática imperial del Vaticano se representa suspendida en la cruz; pero hay mucha diferencia entre colocarla así como trofeo, y encajarla en la cabeza de Nuestro Señor. A lo más, en el siglo XII, en el momento en que se dió más desarrollo á las representaciones de los dolorosos misterios de la Pasión, se podrá percibir en la sacratísima cabeza una reminiscencia más cercana á la cruel realidad, en ciertas coronas tejidas, aunque sin espinas. La que se observa en el candelabro de San Pablo *fuori le mura*, parece tanto más entrar dentro de estos términos, cuanto que coincide con la figura de un verdugo armado de martillo.

Si bajamos hasta el siglo XIII, habrá más fundamento para reconocer una verdadera corona punzante en la cabeza de Cristo, en el monumental crucifijo de Weschelbourg, publicado por Mr. Forster en los *Monuments de sculpture d'Allemagne* (tomo I, pág. 24): las espinas son en ella escasas, y no podrían hacer daño, dada la situación de la corona sobre la cima de la cabeza; y si de tal modo colocada se convierte más bien en verdadera insignia de honor, recuerda al par las demasiado crueles afrentas del Pretorio y los mortales tormentos del Calvario. Y como aún en el siglo XIII no era tal el dominante pensamiento que se quería adherir al crucifijo, la corona de espinas rara vez se representó en aquellos tiempos.

Nuestro crucifijo de Leon, nó solo carece de corona, sino que en él no se descubre señal alguna de haberla jamás tenido, lo cual también sucede en el Descendimiento de relieve del claustro de Santo Domingo de Silos; pero éste, al contrario que el anterior, tiene nimbo crucífero con la palabra IHESVS grabada en él. El de San Salvador de Fuentes, en Asturias, ciñe diadema con piedras preciosas en su cabeza, casi vertical.

*Nimbo.*—En la época de los primeros crucifijos, el *nimbo crucífero* estaba en pleno uso, y se ponía casi siempre, como se vé en la cruz de Monza y en la cruz-relicario del Vaticano; pero á veces se empleaba el nimbo sencillo, es decir, sin cruz, como en los relicarios de Monza. Falta en el crucifijo de Lothario, acaso por creerle redundante junto á la corona suspendida, aún cuando se observan ambas insignias reunidas en la miniatura de Carlos el Calvo, lo cual hace conocer la nó existencia de regla invariable.

El *nimbo*, corona de luz, insignia de santidad, la *corona de flores* ó de follaje, la *corona de oro* con pedrería, radiante ó de florones, insignia de la magestad, pueden perfectamente hallarse reunidas en la misma cabeza; pero en la antigüedad cristiana hay mucha más tendencia á confundir su significación, y se reunieron pocas veces las dos primeras: la tercera no se sabe que haya sido empleada.

De continuo, la corona ha hecho olvidar el nimbo, porque comprendidos ambos bajo el genérico nombre de *corona*, *coronæ*, en la lengua latina, se juzgaba sin duda que con facilidad podían suplirse mutuamente; pero se iría demasiado lejos si se quisiera establecer una regla sobre lo que no pasaba de meras tendencias. En el marfil de Tongres no hay nimbo, y sí corona suspendida; en los cuatro marfiles comparados con el anterior, se observan, por el contrario, nimbos crucíferos y nó coronas; en el candelabro de San Pablo *fuori le mura*, ciñe la cabeza de Cristo crucificado solamente la corona, al par que nimbo crucífero, sin ella, las demás imágenes de Jesús en el mismo monumento. Por el contrario, asóciase con la corona el nimbo crucífero en el crucifijo de Sir Robert Curzon y en la miniatura de Munich, y el nimbo sencillo, durante el siglo XIII, en la caja de Villemaur, publicada por Mr. Le Brun d'Albanne en sus *Emaux de Troyes* (lámina 6.<sup>a</sup>).

Puédese, en suma, considerar la ausencia del nimbo como indicio de antigüedad ó de influencia arcáica, sobre todo cuando parece motivada por la presencia de la corona. Fuera de este caso, el nimbo falta raras



veces en las imágenes de Nuestro Señor; y aún admitiendo que en los límites del período que termina en el siglo recien citado, las escepciones son más bien de los remotos tiempos, es preciso, con todo, reconocer que se encuentran ejemplos de esta costumbre en todas las épocas y en todos los géneros.

Carecen de nimbos y coronas á la par, el Cristo de la cubierta de un manuscrito del siglo xi, publicado por Bock en los *Trésors de Cologne* (lámina 35), el de marfil, vaciado por la sociedad de Arundel (número 21), y el nuestro de Fernando I y su esposa Doña Sancha. Tienen nimbos sencillos, el Redentor en el peine de San Heriberto, y el de Sarzana, publicados, aquel en dicha obra de Bock, y éste en la de Rossini, titulada: *Storia della pittura italiana* (lámina A).

*Velo y túnica.*—La túnica larga con que en algunos ejemplares se representa á Cristo en la cruz, no parece tan esclusivamente propia de los siglos vi, vii y viii como para no encontrarse de ella posteriores ejemplares, de los cuales citaremos los siguientes: el que pertenece, segun todas las probabilidades, al siglo xii, constituye parte de los bajo relieves que exornan en toda su extension el candelabro de mármol blanco de San Pablo *fuori le mura* en Roma, y representan la Pasion del Salvador con una extension más propia de la época citada que de la manera de las anteriores: tiene el Redentor en la cruz la túnica larga; pero ésta es un *colobium* que le deja los brazos completamente descubiertos, como en los crucifijos más seguramente primitivos, circunstancia que sirve para confirmar la idea de que todos los crucifijos así revestidos en posterior tiempo, lo han sido á imitacion y bajo la directa influencia de algunos anteriores, teniendo generalmente, como estos, los brazos en la posicion más horizontal posible, la cabeza con corona, tiara ú otra insignia de dignidad; circunstancia que, si no se manifiesta en sus modelos, parece, sin embargo, relacionarse con la veneracion de que se les rodeaba, y por la cual pudo serles fácilmente añadida una corona, como al Santo Volto de Lucca. Todas estas condiciones se hallan reunidas en una historiada medalla, de peregrino probablemente, hecha de plomo y publicada por Mr. Arthur Forgeais en su tratado sobre los *Plombs histories* (série IV, pág. 39), quien la atribuye al siglo xiv; además, la forma del vestido, al par que la mitra, dan márgen á pensar que se ha querido revestir á Nuestro Señor con traje sacerdotal, dando á éste la misma significacion que al primitivo *colobium* para expresar la consumacion del sacrificio divino.

Mr. Foster publicó en los *Monuments de la peinture en Allemagne* una miniatura de la biblioteca de Munich, de hácia el siglo xii, en la cual, con notable variacion de formas, parecen dominar las mismas ideas: á su túnica, que no baja más que hasta las rodillas, acompaña una especie de estola. Esta túnica tiene la forma intermedia entre el largo *colobium* primitivo y el *velo* colocado á manera de falda desde la cintura hasta las rodillas; túnicas más largas sólo se encuentran escepcionalmente en el tiempo de que hablamos, estando, por el contrario, el *velo* á manera de túnica en medio de su reinado.

Continuaron manifestándose variedades en la manera de concebirle: por una parte toma la rica ornamentacion que le convierte en insignia de honor, como en la cruz de Velletri y en el crucifijo de la coleccion Debruge; por otra, cediendo á opuesta corriente, le ladea y le hace en parte con arreglo á tal tendencia, que, manifestada en el crucifijo de Lothario, llega al peine de San Heriberto, publicado por el abate Bock (*Tresors de Cologne*, lámina 43), hasta dejar un costado del cuerpo enteramente descubierto; y sin embargo, la crucifixion esculpida en este pequeño monumento, está empapada en toda la elevacion de pensamientos propia del siglo xi á que pertenece.

Deben atribuirse al siglo vi las miniaturas del célebre manuscrito siriaco de la biblioteca de San Lorenzo en Florencia, en los cuales se pinta una escena de crucifixion. En esta miniatura, como en la cruz y relicarios de Monza, Jesús está vestido y colocado de la misma manera, con la cabeza alta, los brazos extendidos, en posicion perfectamente horizontal, recubierto de un *colobium*, especie de dalmática que, bajando hasta los piés, deja desnudos los brazos.

Igual disposicion se observa en la mayor parte de los crucifijos de fecha inmediatamente posterior hasta el siglo ix, de tal suerte, que ninguna escepcion es conocida ni probable en el vii, y que despues el uso de la túnica larga continúa, como resto de influencia arcáica, al par que el del *velo*, introducido so color de novedad.

El *Santo volto* de Luca está tan totalmente vestido, que hasta sus piés se cubren con calzado de plata, sobrepuesto en verdad, pero que indica la disposicion de los ánimos en el período, seguramente muy antiguo, en que esto se realizó. Ningun crítico razonable rehusará al crucifijo una época anterior á la persecucion iconoclastica; y sin perjuicio del derecho que pueda tener al origen que se le atribuye, se le considera como perteneciente, lo más tarde, al siglo vii.

La túnica del *Santo volto* de Luca tiene mangas; pero se vuelve á encontrar el *colobium* sin ellas en la



crucifixion que el Papa Juan VII (705-708) hizo representar entre los mosaicos con que adornó la entrada de la capilla de la Santa Virgen, apellidada *in Præsepe*, que constituía parte de la antigua Basilica de San Pedro en el Vaticano. También se encuentra en el del cementerio de San Julio, publicado por Bosio en su *Roma sotterranea* (pág. 581), el cual parece del siglo VIII, y en una cruz-relicario (*eucolpium*) conservada en el Museo del Vaticano, obra del siglo VII al VIII.

Podrían citarse muchos más crucifijos de túnica larga con mangas, circunstancia que es señal probable de su menor antigüedad, habiendo en efecto formas, á imitación de crucifijos más antiguos, las cuales no son anteriores al siglo XII.

Nadie verá en la antigüedad cristiana, cuando representaba á Nuestro Señor, otra cosa que respetuoso sentimiento é iconográfico signo destinado á expresarle, siendo lo cierto haber sido despojado de sus vestiduras antes de sufrir el último suplicio; por lo cual, lo único cuestionable sería saber si le sujetaron á la ignominia de la completa desnudez. No está probado ni es probable, como observa el P. Cahier (en sus *Mélanges d'archéologie*), que los ajusticiados entre los romanos se desnudasen enteramente; pero tiene mucha verosimilitud la tradición de haber cubierto la Santa Virgen con su propio velo parte del desnudo cuerpo de su Santísimo Hijo. Sea de esto lo que quiera, se tiene como absoluta obligación en el arte cristiano dar tal muestra de respeto á la imagen del Salvador, recordándose raras infracciones de la regla, y esto mismo, ordinariamente, para decir cómo fueron reprimidas.

El uso del velo con supresión de la túnica se difundió durante el siglo X, viéndose ya, no obstante, en la cruz donada por el Papa Alejandro IV á la catedral de Velletri, atribuida al siglo VIII por el cardenal Borgia (en su tratado *De Cruce Veliterna*), que es pectoral (*eucolpium*) y sostiene á Cristo crucificado, al par que al cordero que representa al Redentor.

Se vé también el velo en el portapaz de marfil, regalado por el duque lombardo Urso á la ciudad de Cividale en Friul á mitad del expresado siglo VIII, haciéndose notar por su gran tamaño en forma de túnica y por su rica ornamentación, de lo cual se hallan otros ejemplos, siendo, sin embargo, nada común esta riqueza de ornato, mientras la extensión del velo permaneció como habitual práctica hasta cerca del Renacimiento. Así se observa, entre los ejemplares del siglo X, en una toscá miniatura del Sacramentario de Gellone, y en el diptico donado al monasterio de Rambona, en la Marca de Ancona, por la emperatriz Ageltruda, viuda de Guy, duque de Spoleto, y consagrado emperador por el Pontífice Estéban V en 894.

Es de notar que no tiene la misma amplitud en la cruz de Lothario ni en el manual de Oraciones del rey de Francia Carlos el Calvo, en donde se anuda á un costado de más pintoresca, pero ménos respetuosa manera, principalmente en el primero de ambos crucifijos. Jesucristo no conserva en ellos tampoco la posición perfectamente horizontal de los brazos que caracteriza á todos los arriba citados, y también al mayor número, aunque con ménos inflexibilidad, de aquellos que les sucedieron hasta el siglo XIV. En los de que íbamos hablando se inclinan notablemente, aunque sin doblegarse, al par que la cabeza se baja inclinándose á la derecha, según regla invariable, hasta la ruptura del hilo tradicional, operada por el Renacimiento, estando Jesucristo muerto ó moribundo. Es decir que, bajo diversos respectos, se manifiesta desde entonces la tendencia á ajustar la representación á las reales condiciones de los hechos.

El crucifijo de San Salvador de Fuentes, junto á Villaviciosa de Asturias, tiene velo desde la cintura hasta las rodillas; nó llega hasta éstas, y empieza más abajo de las caderas en el Descendimiento del monasterio de Santo Domingo de Silos.

*Inscripción de la cruz.*—La importancia que se daba á la significación de la inscripción de la cruz se halla atestiguada muy especialmente por los monumentos en que está representada, sin tener ningún carácter alfabético, como si por sí mismo debiese recordar la magestad muy real del Hijo de Dios, que Pilatos proclamó sin saber lo que hacía. Así, la inscripción aparece sin leyenda en uno de los citados relicarios de Monza, é igualmente en el susodicho *eucolpium* del Vaticano.

Los autores de los más primitivos crucifijos no se han empeñado en reproducir en todo ó en parte los términos mismos de la inscripción, sino que se contentaron continuamente con diversas siglas apropósito para designar al Salvador. La cruz de Monza contiene estas: ICX, completadas así: IC XC en un relicario del mismo tesoro, presentando de este modo la primera y la última letra de cada palabra, que es  $\text{I}\eta\sigma\upsilon\varsigma\ \chi\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$  (*Jesú Cristo*). Otros muchos crucifijos posteriores tienen caracteres de análogo valor, como las siguientes: IHS XPS, en la miniatura del Sacramentario de Gellone, ó sólo IHS, como en una cruz esmaltada, publicada por Lady Eastlake, perteneciente á Sir Roberto Curzon, y notable por el Cristo vestido y por la noble actitud de éste. Sobre



el Santo Volto de Luca se ostentan, en vez de otra inscripcion, la primera y última letras del alfabeto griego A y Ω, que allí significan *principio* y *fin*.

Segun Bosio, en la crucifixion del cementerio de San Julio, se lee: JESVS REX JVDEORVM; en el crucifijo de Lothario: HIC EST HI (*esus*) C (*ristus*) NAZARENVS REX IVDEORVM; en la miniatura de Cárlos el Calvo: IHS NAZAENVS REX IVDEORVM; en el díptico de Cividale: IHS NAZA. REX IVDE; en el de Rambona: EGO SVM JESVS NAZARENVS. REX IVDEORVM, pero de tal modo, que sólo las dos últimas palabras figuran en el cartel, estando las restantes grabadas en una línea superior. Finalmente, en el mosaico de Juan VII se vió, segun Ciampini, el primer ejemplo de la forma abreviada INRI, que ha prevalecido en general desde el siglo XVI.

El abate Martigny observa que en un crucifijo hallado en el sepulcro de San Celso, en Milan, se notan, en lugar de la ordinaria leyenda, las siglas ΦC, las mismas que, segun el cardenal E. Borgia, se encontraron, nó en el cartel, sino sobre el cartel de la cruz conservada en su tiempo en San Alejo de Roma, inmediatas al Sol y la Luna allí representados, de lo cual parece resultar que no reemplazan á la inscripcion de que tratamos, sino que se refieren más bien á la presencia de ambos astros, sea que no expresen más que la palabra griega Φως (*luz*), como cree el abate Martigny, Φωσῆρες (*luminares*), segun congetura el erudito cardenal Borgia, sea que se tomen por iniciales de las dos palabras Φως (*Sol*), y Σελήνη (*Luna*), interpretacion distinta, pero del mismo cardenal. Sin embargo, comparando las siglas ΦC con la inscripcion latina LVX MVNDI, colocada sobre la cabeza del Cristo, bien realmente en el sitio del cartel en la parte superior de la cruz, en un Evangelionario publicado por Giuliani, y á bastante distancia del Sol y de la Luna, no se puede ménos de conceder cierta verosimilitud á lo interpretado por el abate Martigny, aplicando principalmente dichas siglas á Jesucristo, para decir que él es la verdadera luz, comparándola con la de los astros, que se oscurecen en el momento de la muerte del Señor crucificado. Esta cubierta de Evangelionario parece pertenecer al siglo XI.

Merece observarse que en los primitivos crucifijos se tuvo verdadera persistencia en rematar, en dos apéndices de cola de milano, la tableta que figura el cartel ó inscripcion: hállanse en la cruz y en un relicario de Monza, en la cruz-relicario del Museo del Vaticano, en el mosaico de Juan VII, en la pintura del cementerio de San Julio y en la miniatura de Cárlos el Calvo. No se puede, con todo, aseverar si se atribuía alguna significacion á esto, ó si los artistas no trataban más que de seguir una ciega rutina.

De la importancia concedida á la inscripcion y de su metamorfosis, nació la cruz de dos trasversas llamada *Cruz del Santo Sepulcro*, *Cruz Arzobispal* y *Cruz de Lorena*, trasformacion de que no se conoce ejemplar anterior al siglo X.

Todas las observaciones arriba hechas, relativamente á la inscripcion de la cruz desde el siglo IX al XIII, confirman las que se refieren á este último período, sin introducir modificaciones en ella: el cartel sin inscripcion, y sin embargo, con desarrollo relativamente considerable, como en la gran caja de la coleccion Soltikoff, en los Cristos de marfil de la Biblioteca Imperial y del rey de Baviera, y en las pinturas de la iglesia subterránea de San Clemente en Roma (siglo XI), continúa atestiguando el valor que se le daba como anunciando la dignidad del Divino Crucificado. En el candelabro de San Pablo, repetidas veces citado, faltando el espacio para poner la inscripcion en la cabecera de la cruz, el artista la ha colocado en las manos de un personaje especialmente destinado á esto.

Las inscripciones continúan variando de todas las maneras en que es posible denominar al Salvador. En la puerta de bronce de San Pablo en Roma, y en el díptico de Milan, se lee: IC XC; en la cubierta del manuscrito de Aquisgran: IHC XPC; en la cruz de Sir R. Curzon, y otras: IHS; en un frontal de altar de Cita di Castello: GESVS; y en otros muchos monumentos, que continúan reproduciendo la sustancia de la inscripcion con diversas variantes, análogas á las ya expresadas; viéndose de tiempo en tiempo aparecer la forma abreviada INRI, como en las crucifixiones de San Urbano *alla Caffarella*, cerca de Roma, y de Soest, en Westfalia. Todas estas designaciones tienden al mismo fin de proclamar á Jesús por lo que él es. A veces, en lugar de nombrarle, se le designa por medio de una calificacion, como LVX MVNDI (*luz del mundo*), en un Evangelionario de Milán, ó bien, en vez de cartel de la inscripcion, se encuentra la figura del Divino Cordero, siendo para ello necesario bajar hasta el siglo XIII, aunque viéndose en tal manifestacion un rasgo característico del espíritu antiguo, y nó la forma propia y exclusiva de idea nacida en época algo más nueva.

Carecen de inscripcion y de cartel el crucifijo de Fuentes y el Descendimiento de Santo Domingo de Silos.

*Suppedaneum*.—Ordinariamente, la separacion de los piés del crucifijo y el uso de los cuatro clavos, coinciden con el *suppedaneum*; pero hay bastante número de ejemplares en que, habiéndose suprimido tal apéndice,



los dos apartados piés se clavan directamente en la cruz, como en las miniaturas del libro Sacramental de Gellono, en el de Horas de Carlos el Calvo, y en el ya citado díptico de Rambona. En la miniatura del Evangelario de la Biblioteca de Bruselas (número 9.728), publicado por el P. Cahier (*Melanges d'archéologie*, tomo II, pág. 49), los piés de Cristo, que está vestido con larga túnica, pero no *colobium* sin mangas, se apoyan sobre un cáliz á manera de *suppedaneum*. Otro cáliz se halla, no bajo ambos piés, sino bajo el derecho del Santo Volto de Luca, quedando el otro colgado y sin sostén ni clavo visible.

Segun las más autorizadas tradiciones y con arreglo á la mayor verosimilitud, apenas cabe duda acerca de que los piés del Salvador debieron descansar sobre algun sostén durante el acto de ser clavado en el sagrado leño.

El *suppedaneum* falta muy rara vez en los primeros crucifijos, y sobre todo desde el siglo ix hasta el xii; y hay casos en que, como observa el P. Cahier respecto al marfil de Tongres, parece á primera vista faltar por no encontrarse bastante manifiesto.

Hállase bajo los piés separados en el crucifijo de Fuentes y en el Descendimiento de Santo Domingo de Silos.

Así como el cartel de la inscripcion dió origen á las cruces de dos trasversas ó dobles, así tambien parece provenir del *suppedaneum* la cruz triple, que algunos llaman *papal*, aunque nunca se ha visto más que en algunos grabados.

ACCESORIOS DEL CRUCIFIJO.—Rara vez, en los monumentos primitivos, se representa á Jesús crucificado sin rodearle de personajes y accesorios apropósito para expresar la virtud de su cruel sacrificio, resultando que entre los crucifijos propiamente dichos y las crucifixiones (es decir, obras en que la cruz de por sí constituye, como en la nuestra de San Isidoro de Leon, todo el monumento y el campo del cuadro), y entre las composiciones pintadas ó esculpidas, en medio de las cuales ella figura sólo como parte integrante y principal, apenas hay otras diferencias que las de disposicion y multiplicidad de los accesorios. En tan remotas épocas tampoco se distinguen, segun que son simbólicas ó históricas, á causa de ser todas entonces principalmente simbólicas por el fondo, tomando apenas de la historia las figuras y circunstancias conducentes á la expresion de sus pensamientos, y hasta tal punto, que se considera como rasgo característico de segunda época la introduccion de figuras alegóricas de pura imaginacion.

*Los Evangelistas.*—Siendo el misterio de la cruz compendio de la doctrina evangélica, las figuras de los cuatro Evangelistas se asociaron desde muy temprano á su artistica representacion: el antiguo púlpito de Santa Radegunda, aún conservado en el monasterio de Santa Cruz en Poitiers, y publicado por Mr. Paul Durand (*Melanges d'archéologie*, tomo III, pág. 159), ofrece un ejemplo de ello, que, si nó el primitivo de los conocidos, es por lo ménos de los más antiguos. El cordero en el centro de la composicion, dos exornadas cruces á los lados, formadas con indicacion del monograma de Cristo, el mismo monograma en la cabecera, circunscrito por una corona, palomas sirviendo de sostenes á estas coronas, es la reunion de todos los principales elementos empleados en la representacion de tal misterio en los siglos v y vi, cuando aún no se queria abordarla de frente y representar al Redentor estendido en la cruz, completándose esta composicion con los emblemas animados de los Evangelistas que ocupan los cuatro ángulos.

Cuando se introdujo el uso del crucifijo y se quiso adornar la cruz con figuras accesorias, los cuatro extremos de la cruz debieron parecer muy convenientes para recibir las figuras de los Evangelistas; pero habiéndose pronto dedicado aquel punto de los brazos de la cruz á colocar en ellos á la Virgen María y á San Juan, es de notar que en ninguna de las cruces primitivas, y largo tiempo despues en las que les sucedieron, no se encuentran tales figuras en la cara principal. Por el contrario, cuando la cruz se exorna en el reverso, encuentran allí su sitio facilísimamente en la posicion que acabamos de indicar: así se observa en la cruz-relicario de cobre repujado del Museo del Vaticano y en la de Veletri, donde los Evangelistas se representan, ya en persona, como en la primera, ya por sus emblemas, como en la segunda. Estos dos modos de representacion se ven conjuntamente en el frontal de un sarcófago del siglo ix, conservado en la iglesia de San Zenon en Verona, monumento fúnebre el más antiguo que puede citarse ofreciendo la imagen de la crucifixion, y que sirve para probar que las figuras de los Evangelistas no se relegaban al reverso sino por motivos de composicion ó distribucion.

Los animados emblemas de los Evangelistas participan de la naturaleza de los ángeles, tomando por tanto el aspecto de estos en la tableta de marfil de la Biblioteca Imperial, en donde están suspendidos como bajando del cielo para inspirar á los cuatro Evangelistas representados al par en persona sobre los brazos de la cruz, en la region en que reinan el Sol y la Luna coronados, estando encargados de anunciar al mundo, figurado en la parte inferior del cuadro, el misterio que vá á regenerarle.



En otras planchas de marfil, destinadas, como las precedentes, á cubiertas de libros, y lo más continuamente, de los Santos Evangelios, se ha tratado también de representar á los Evangelistas ó sus símbolos entre los accesorios de la crucifixión, distribuyéndolos en los cuatro ángulos de la tableta, como en el marfil de Santa María de las Azucenas en Colonia. En el de Cividale (siglo XII), estando el león y el buey colocados en los ángulos inferiores, el ángel y el águila penden de la parte superior de la cruz, en donde parecen confundirse con dos ángeles cercanos.

En las crucifixiones que tienden á tomar un tinte histórico más bien que simbólico, los Evangelistas no tienen lugar para presentarse: si fuera de estas circunstancias no se les encuentra tan de continuo como lo requería su íntima relación con las ideas dominantes en tales obras, es tal vez por causa de composición ó distribución. En las cruces que tienen reverso, su sitio continúa siendo siempre esta cara; pero pasó algún tiempo, según parece, durante el cual las cruces pectorales, relicarios ó encolpium, siendo ménos comunes, y las estacionales no usándose mucho todavía, las de reverso fueron escaseando. La primera cruz estacional que se presenta en investigaciones recientes es la que Ciampini dá á luz (*Vetera monumenta*, tomo II, lámina 14), en la cual los cuatro emblemas evangélicos se distribuyen alrededor del crucifijo con el águila en la cima; pero esta cara no tiene, artísticamente hablando, más derecho que la opuesta para considerársela como principal, y además se encuentra la prueba de ello en esta distribución ó composición: en ella, la Virgen y San Juan, colocados en los extremos de los brazos de la cruz, obligaron al artista á relegar al reverso las figuras de los Evangelistas.

Llegando al siglo XIII, se observan estos cuatro santos en el anverso de la cruz de Clairmarais, pero con la circunstancia de que, teniendo dos trasversas, María Santísima y San Juan Evangelista, cuyo ordinario sitio está en los brazos de la cruz correspondientes á los del crucifijo, dos Evangelistas han podido situarse en la trasversa superior correspondiente á Jesús triunfante, y entonces los otros dos se colocan muy naturalmente en la cabecera y en el pié de la cruz, dejando todavía lugar, en intermedio espacio, para la figura de Adán resucitando.

En el crucifijo de San Salvador de Fuentes, en Asturias, el reverso, exornado en general con follaje, presenta en la cabecera el águila en el extremo del brazo, á la izquierda del espectador el león, en el contrario el buey, quedando en el pié indicaciones del ángel, todos alados y nimbados, acompañando al Divino Cordero colocado en la intersección. Al lado de estos cuatro emblemas, hácia el centro, se lee una inscripción manifestando que, *en honor de Dios Salvador, Sancha Gonzalez hizo la cruz*, expresándolo de este modo:

IN ONORE DEI SA-	(al pié)
LVATORIS SA-	(brazo derecho)
NCCIA GUNDIS-	(cabecera)
ALVI ME FECIT.	(brazo izquierdo).

La cruz publicada por Ciampini (*Vetera monumenta*, tomo II, lámina 14), que este autor clasifica entre las *cruces estacionales ó procesionales*, y cuya inscripción JC XC repetida en ambas caras, autoriza para creerla anterior al siglo XI: se vé por el anverso á Jesús crucificado, rodeándole los animados emblemas de los cuatro Evangelistas (ángel, águila, león y buey alados); por el reverso, la cruz triunfal, acompañada en su cabecera por la imagen de Cristo, también triunfante, siendo en ambos lados la triunfal como la otra en que reposa el Salvador, distintas de la procesional, propiamente dicha, y en cuyo campo están inseritas.

*Reverso de la cruz.*—Nada sobresale más en las antiguas cruces que la intención de desarrollar también en el reverso el pensamiento dominante en el anverso: en la cruz esmaltada del Museo del Vaticano, las tres cabezas de Jesús, la Virgen y San Juan, cuyas imágenes se representan íntegras en la cara principal, repítense también en la posterior, en la cual las de los arcángeles Miguel y Gabriel reemplazan á las de San Pedro y San Pablo, colocadas en la cabecera y pié de la anterior. La cruz de Veroli y la de cobre repujado del citado Museo Vaticano, ofrecen en el revés la figura de la Virgen en el lugar que su Santísimo Hijo ocupa en el lado opuesto.

En la cruz de Veletri, como en la nuestra de León y en la de Fuentes, Jesús, crucificado en el anverso, está reemplazado en el reverso con el Divino Cordero, que es su emblema.

Manifestábase así claramente que en ambas caras era idéntica la idea, y que poner las figuras en el reverso significaba lo mismo que rodear con ellas al Crucificado, ó al Cordero, que representaba al Salvador. Se ha



querido, sobre todo en estas representaciones, expresar algo que completase el significado de la cruz y del crucifijo.

Varias particularidades, como las acabadas de citar, sabemos existían en otro notabilísimo crucifijo, donado á la misma iglesia de San Isidoro de Leon por la reina de Zamora Doña Urraca, hija primogénita de los monarcas D. Fernando I y Doña Sancha, y hermana de Sancho II, Alfonso VI, García y Doña Elvira, entre todos los cuales hermanos dejó su padre divididos los estados que durante su vida reunió. Dan importantes noticias de esta cruz los eruditos PP. MM. Fray Joseph Manzano y Fray Manuel Risco, aquel en su citada obra *Vida y portentosos milagros del glorioso San Isidoro, arzobispo de Sevilla*, y el segundo en la suya, titulada: *Iglesia de Leon y Monasterios antiguos y modernos de la misma ciudad*, con las palabras que á continuación copiamos:

«Entre las reliquias que á Cristo Nuestro Redentor pertenecen, debe numerarse el crucifijo que se adora en el Camarin, y antes estaba en lo alto de la reja de la Capilla mayor. Esta sacratísima imagen fué dádiva de Doña Urraca, hija de D. Fernando el Magno: la materia del crucifijo es de marfil, guarnecido á lo antiguo de encarnación, y en la cruz está el Señor pendiente de cuatro clavos, dos en las manos y otros dos en los pies, que están separados uno de otro. El faldon, que tiene más de tercia de alto y dos dedos de grueso, es de oro macizo, sembrado y cuajado todo de piedras preciosísimas. La diadema que está arrimada á la cruz, es de lo mismo. Tiene el Señor el pecho roto, la cabeza elevada, disposición que no concuerda con que la efigie represente á Cristo ya muerto, como lo estaba antes que con la lanza le rompiesen el costado; y es constante en los Evangelistas que, al morir, inclinó la cabeza; y así, representarle muerto y con la cabeza en elevación, fuera notable error del artífice. De aquí, la tradición piadosa discurre que el crucifijo tenía al natural inclinada la cabeza, y al quererle robar un soldado de aquellos que con el conde D. Enrique de Portugal entraron en la iglesia del Señor San Isidro, á tiempo que el soldado alargó la mano, el Señor levantó la cabeza, y aturdido el sacrilego con tan severa demostración, desistió de su depravado intento.... El recto de la cruz donde está pendiente es de chapa de oro y plata, esmaltada con muchas piedras grandes y de mucho valor, que alrededor están repartidas. El pie donde se asientan los pies, que están separados (*suppedaneum*), es de chapa de oro: debajo de él, una efigie de oro, de medio relieve, de Doña Urraca, con esta inscripción: URRACA, REGIS FERDINANDI FILIA ET SANCIE REGINÆ, DONAVIT. La altura de la cruz es de dos varas y media, y lo ancho de los brazos de vara y media. Muéstrase á todos los que van á aquel célebre santuario como alhaja de las más singulares que en España se veneran.» (Manzano, pág. 383.)

«En el Camarin del Altar mayor se hallan también cosas muy notables. Entre ellas se vé una gran efigie de Cristo crucificado, dádiva de la infanta Doña Urraca, hija de los reyes D. Fernando y Doña Sancha, famosa por su incomparable juicio y por el don de gobierno y otras grandes virtudes, que la hicieron muy amable y respetable en el reino de Leon, cuya felicidad se debió en gran parte á la prudencia de esta señora. Yo vi esta efigie con mucha diligencia, y tengo una copia conforme á su original, remitida por el ilustre caballero Don Jacinto Lorenzana. Tiene, como la de Luca, la de Carlo Magno y otras imágenes de mucha antigüedad, estendidas las rodillas y separados los pies, por lo que es una de las que comprueban la crucifixión de Cristo con cuatro clavos, como sienten muchos eruditos. Debajo de los pies del crucifijo se lee esta palabra: MISERICORDIA, y luego: VRRACCA FERDINANDI REGIS ET SANCIA REGINA FILIA; y en la parte inferior de la cruz se representa la misma Doña Urraca arrodillada, juntas, elevadas y extendidas las manos, repitiéndose su nombre, cuyas letras comienzan sobre su cabeza y bajan por delante, extendiéndose casi tanto como la figura.» (Risco, pág. 146.)

Doña Urraca nació en el año de 1032: comenzó á reinar en la ciudad de Zamora y en la mitad del Infantazgo de Leon, por muerte de su padre, á fines de Diciembre de 1065, y murió en el de 1101, según la inscripción intercalar de su sepulcro, que el P. Risco (en el lugar citado, pág. 148) descifra y comenta de este modo:

«*H. R. Domna Urraca Regina de Zamora, filia Regis magni Fernandi. Hæc ampliavit Ecclesiam istam, et multis muneribus ditavit. Et quia Beatum Isidorum super omnia diligebat, ejus servitio subjugabit. Obiit Era MCXXXVIII.*

*Nobilis Urraca jacet hoc tumulo tumultata (por tumultata)*

*Hespericæque decus, heu! tenet hic locus.*

*Hæc fuit optandi proles Regis Fredenandi.*

*Ast Regina fuit Sanctia quæ genuit,*

*Centies undecies sol volverat, et semel annum*

*Carne quod oblectus sponte.» (Falta Deus fuerat?)*



«Estos versos están entremezclados y confundidos con los renglones en prosa, y lo mismo sucede en los otros epitafios que tienen prosa y verso.»

Hemos preferido dejar para este parage de la presente monografía lo que acabamos de relatar acerca del crucifijo de la reina de Zamora, á citarle en diferentes puntos como á otros análogos monumentos españoles, por la relacion que entre ambos crucifijos de Leon existen, por ser donaciones hechas á la misma iglesia y por tan cercanos parientes de la régia estirpe, como fueron los augustos señores Fernando I, su esposa Doña Sancha y su hija Doña Urraca.

Conocidos los antecedentes que acabamos de aducir, sería posible, y aún fácil, asignar al crucifijo de la iglesia de San Isidoro de Leon la época en que fué hecho, si no existiesen al pié de la cruz las palabras por las cuales sabemos haber sido esculpido de orden ó para el particular uso de los insignes reyes Fernando I el Magno y su esposa la ilustre Doña Sancha, es decir, entre los años 1037 y 1063.

Sirven además tales antecedentes para manifestar las razones por qué en el monumento escultural de que tratamos, se encuentran ciertas circunstancias nó usuales en nuestros tiempos, como son la rigidez de la figura crucificada, cuyos brazos, torso y piernas están sin doblarse, la cabeza apenas inclinada, los ojos muy abiertos, la fisonomía sin expresion de padecimiento, los piés separados, la ausencia de corona y de nimbo, el tamaño y pliegues del velo que ciñe su cintura, el *suppedaneum* asegurado con uno de los tres clavos, quedando sin ellos los piés, las circunstancias de la inscripcion superior, y especialmente la de nó estar en cartel, la presencia de Jesús triunfante y resucitado más arriba que la mencionada inscripcion y llevando nimbo crucífero en la cabeza y cruz procesional en la mano, la representacion de Adan resucitando, y otras figuras del anverso; y en el reverso la colocacion del Divino Cordero en el centro de la cruz, y los animados emblemas de los cuatro Evangelistas en los extremos de las aspas, ó sea en la cabecera, brazos y pié del sagrado instrumento de la Redencion.

Pero queda sin indicarse la causa de ser la escultura de la imágen del crucificado mucho más imperfecta que la de tantas figuras como de relieve se observan en el campo de la cruz, en las cuales hay algo de movimiento, proporciones é intencion de manifestar la musculatura, circunstancias que el crucifijo está muy lejos de reunir. La razon de esta aparente incongruencia consiste en que las dificultades artísticas crecen en razon directa del tamaño de cada figura, por lo cual se nota en muchos sepulcros la misma diferencia de ejecucion entre las estátuas yacentes de dimensiones, sobre poco más ó menos del natural, y las figuritas de relieve ó de bulto que exornan tales monumentos, como sucede, por ejemplo, en el sarcófago de los caballeros valencianos En Pere Boil y su hijo, del cual existe una parte en Valencia y otra en el Museo Arqueológico de Madrid.

Mucho más teníamos que decir acerca de la cruz y del crucifijo en general, y del de San Isidoro de Leon en particular; pero tememos haber ya fatigado la atencion de nuestros lectores, á pesar de que hemos tratado de ser lo más compendiosos posible, y nó nos atrevemos, por lo tanto, á dilatar más tiempo la terminacion de la presente monografía.



MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

EDAD MEDIA.

ARTE CRISTIANO.

ESCULTURA.



F. Aznar dib.º y lit.º

Lit. Donon. Madrid.

CRUCIFIJO DE MARFIL DE FERNANDO "EL MAGNO" Y D<sup>A</sup> SANCHA.

(MITAD DE SU TAMAÑO.)

(Museo Arqueológico Nacional.)

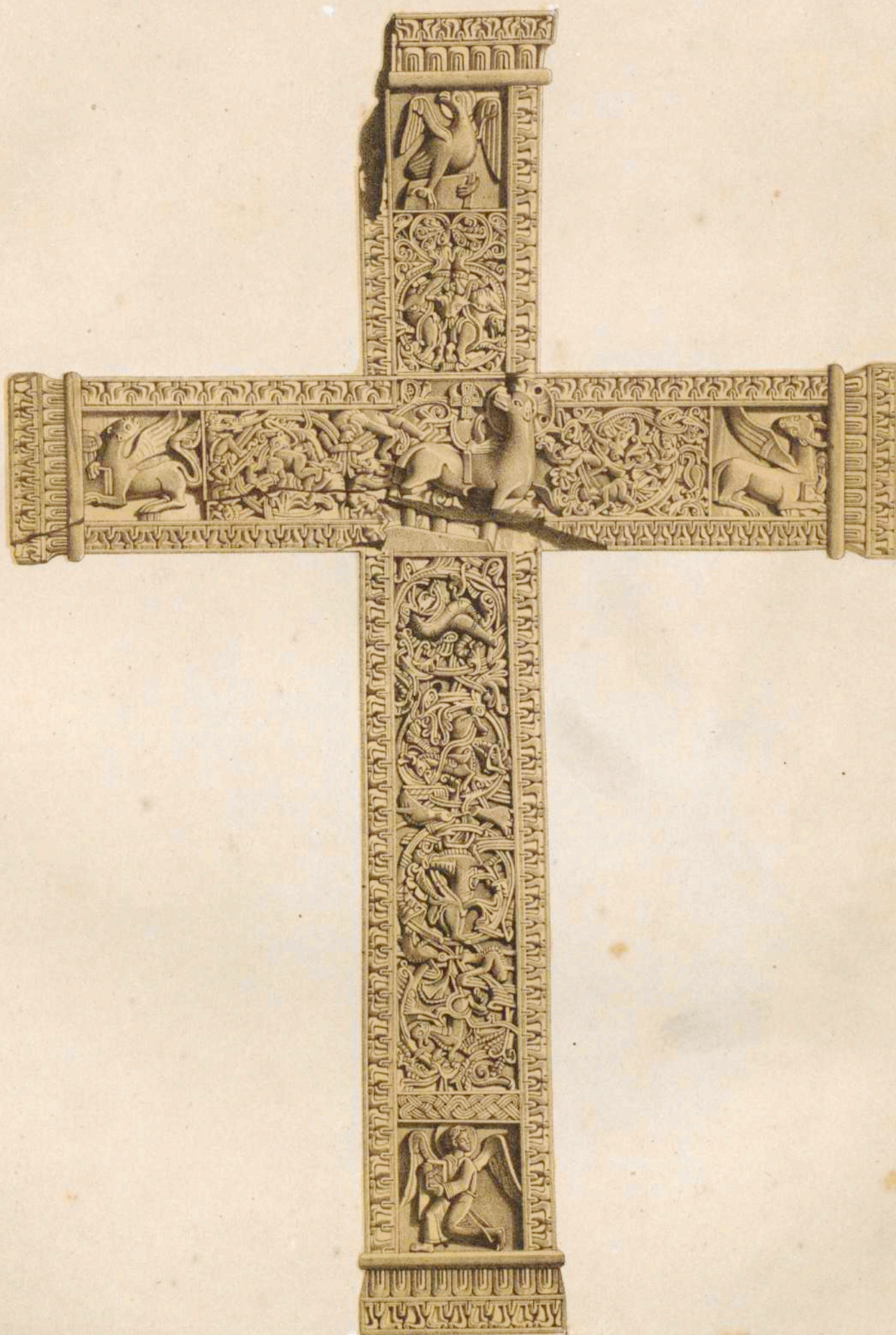


MUSEO ESPAÑOL DE ANTIGÜEDADES.

EDAD MEDIA.

ARTE CRISTIANO.

ESCULTURA.



F. Aznar dib<sup>o</sup> y lit<sup>o</sup>

Lit. Donon. Madrid.

CRUCIFIJO DE MARFIL DE FERNANDO "EL MAGNO" Y D<sup>a</sup> SANCHA.

(REVERSO: MITAD DE SU TAMAÑO.)

(Museo Arqueológico Nacional.)