

LA CRUZ DE MANSILLA DE LA SIERRA

Rafael Puertas Tricas



UNA de las obras más interesantes de la orfebrería alto-medieval hispánica es la cruz de Mansilla de la Sierra (Logroño), pequeño y pintoresco pueblo situado en el S.O. de la provincia, muy cerca del límite con la de Burgos, a orillas del río Najerilla y próximo a la Sierra de la Demanda.

La primera noticia escrita sobre ella apareció en el volumen que se publicó con motivo de la exposición celebrada en Burgos en 1921 (1). De allí se pasa a las breves menciones que le dedicó Gómez Moreno en dos de sus obras más notables, quien, en breves pero atinadas frases, señaló sus caracteres más importantes (2). Llegamos después, sin solución de continuidad, a las también breves referencias que el mismo autor le dedicó en una de sus obras más recientes (3). La falta de un estudio más amplio ha ocasionado que nuestra cruz no haya figurado en obras generales ni en repertorios más especializados, pasando así a ser una especie de "pariente pobre" de la muy corta serie de cruces altomedievales realizadas en metales preciosos con que se honra la Historia del Arte Hispánico. Esperemos que el haber figurado como joya destacada en la Exposición que con motivo del IX Centenario de la muerte de Santo Domingo de Silos se celebró en el monasterio del mismo nombre, y posteriormente en Madrid, contribuya a su mayor divulgación.

Rindamos también desde aquí tributo de admiración a los vecinos de Mansilla de la Sierra, a quienes dedicamos este estudio,

(1) HUIDOBRO, L., y otros: *Catálogo General de la Exposición de Arte Retrospectivo*. Burgos, 1926, pág. 71.

(2) GÓMEZ MORENO, M.: *Iglesias mozárabes*. Madrid, 1919, t. I, pág. 379, y *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid, 1934, pág. 31.

(3) Id.: *Arte mozárabe*, vol. III de la colección "Ars Hispaniae". Madrid, 1951, pág. 409.

los cuales con una gran dosis de valor moral (y a veces físico) han defendido una joya tan importante y la han salvado de las incesantes depredaciones con que se está asolando el patrimonio artístico de la provincia.

Técnica de ejecución

En su estado actual, la cruz de Mansilla de la Sierra constituye por sí sola una mezcla de distintas técnicas del trabajo medieval de la plata, junto con otras modernas, utilizadas en las distintas restauraciones y retoques que ha sufrido en los últimos siglos (4).

Actualmente se nos presenta como una cruz patada con mango, de 0'738 m. de altura total, por 0'521 m. de anchura máxima en los brazos horizontales de la cruz.

Salta inmediatamente a la vista que uno de los brazos, el vertical bajo, es muy posterior al resto de la cruz, y ello por tres tipos de razones: técnicas, estilísticas e iconográficas. De este hecho se dieron cuenta todos los autores que han mencionado la cruz hasta el momento. Aquí trataremos, con más detenimiento, de las razones técnicas que corresponden al título del epígrafe.

Los tres brazos antiguos miden respectivamente: 0'197 m. el vertical alto, 0'198 m. el de la izquierda y 0'200 m. el de la derecha. El brazo moderno mide 0'210 m., lo que altera la proporcionalidad primitiva de la cruz, pues puede suponerse que el brazo anterior desaparecido tendría unas dimensiones similares a los antiguos. Cabe también preguntarse si las pequeñas variaciones de la longitud de los brazos antiguos no se deberán a un deficiente montaje de los mismos cuando se efectuó la restauración que colocó el brazo moderno.

Estos brazos antiguos y el moderno van a parar a un disco central del que nos ocuparemos más adelante.

Está formado por una doble chapa, que, unida tal y como se encuentra actualmente, tiene un grosor de 0'004 m. Esta observación es importante, pues a primera vista pudiera pensarse (y nosotros mismos así lo creíamos en un principio) que se trata de una doble lámina por dos razones:

(4) Conste aquí nuestro agradecimiento al P. Rafael Torres, del Monasterio de Sto. Domingo de Silos, por la cordial ayuda que nos prestó durante la redacción del presente epígrafe. Su inestimable experiencia profesional en el campo de la orfebrería hizo que aclaráramos definitivamente algunos puntos oscuros de la técnica de ejecución de la cruz.

a) El brazo alto debió de sufrir una fractura, a la que se quiso poner remedio en el anverso con una pieza nueva soldada con el resto del brazo antiguo, acusándose un restaurador de cobre muy torpe. En el reverso se intentaron acoplar los dos fragmentos de la lámina antigua, pero por defecto del soldador aparece una exfoliación que permite atestiguar la existencia de las dos chapas (Lám. 8).

b) Si el orfebre solamente hubiera utilizado una chapa, la labor del cincelado se hubiera acusado necesariamente en otro lado, dado el escaso grosor de la misma.

Estos brazos están decorados con ornamentación vegetal y tres representaciones zoomórficas de los Evangelistas. Toda esta decoración tiene los contornos indudablemente cincelados, notándose los golpes del cincel especialmente en los tallos, que se hallan suavemente hendidos para provocar una mayor sensación de relieve. Todos los detalles de los rasgos de los animales y los vegetales están nielados, así como la greca que recorre los brazos. El resto de la decoración no cincelada y nielada presenta la pátina gris oscura propia de la plata. Las zonas no decoradas de los brazos están doradas.

Finalmente, una moldura de 0'004 m. de espesor, también cincelada, recorre los brazos uniendo las láminas. A cada brazo horizontal va soldado un pequeñísimo semicírculo de plata, de los que en la actualidad penden, mediante un eslabón, unas campanillas cuya antigüedad no se remontará más allá de un siglo.

El disco tiene un diámetro de 0'125 m. Se trata muy probablemente de un doble disco unido por la moldura exterior, aunque sea difícil una comprobación exacta sin levantar la soldadura de la moldura exterior, cuyo perfil se ha repasado cuidadosamente. En los espacios libres de este perfil se encuentran cuatro huellas de soldadura y pequeñísimos fragmentos metálicos que seguramente corresponden a cuatro potencias que se le debieron añadir a la cruz modernamente y que se cortaron después.

En el centro se encuentra un cabujón de cristal de roca, indudablemente de una sola pieza, de 0'023 m. de altura máxima y 53 gramos de peso. Llamamos la atención sobre este hecho porque, al ser una pieza maciza, antigua y original, no pudo contener reliquia alguna, con lo que podemos desechar la idea de cruz-relicario.

En cuanto a las superficies de su anverso y reverso, hay doce remaches (tres por cada brazo), que acentúan la sujeción de los bra-

zos a los discos. También en ambos lados hay una banda limitada por dos conjuntos de dos circunferencias concéntricas, por cuyo espacio interior corren las inscripciones de que luego se hará mención; el contorno de las letras se halla cincelado y el interior nielado.

Las molduras exteriores tienen menos relieve que las que rodean los brazos.

Respecto al brazo moderno de latón, la definición técnica de su trabajo sería la de grabado con buril (y no cincelado). La huella de este instrumento, por lo general muy distinta de la del cincel, puede advertirse en un examen microscópico de la pieza. Aquí se ha utilizado una sola chapa, acusándose en anverso y reverso las huellas de las labores grabadas en su contrario. Por esta razón es más saliente en este brazo la moldura exterior, que cumple una misión de refuerzo de la lámina, además de su función decorativa.

El engarce de la cruz con el mango se realiza por medio de tres remaches que unen el motivo floral, en que remata aquél, con el brazo moderno. No parecen apreciarse huellas de soldaduras.

La caña del mango, de plata pulida, tiene 0'029 m. de diámetro y presenta tres nudos. Los de los extremos tienen su decoración cincelada, mientras el del centro está cincelado y calado. Los tres se encuentran soldados al margen. A través de los calados y fracturas modernas del central se puede apreciar la caña sin pulir. Las inscripciones que corren en los espacios libres se hallan cinceladas. También hay que señalar que está hueca y pudo tener un largo mango de madera (con lo que sería una cruz procesional), o bien pudo sostenerse con un vástago metálico de base amplia sobre una mesa de altar; incluso pudieron combinarse ambas soluciones.

Ninguna de las técnicas aquí apuntadas fueron extrañas en la España de los siglos XI y XII. Sin pretensión de ser exhaustivo, podemos señalar la presencia de nielados en el Arca Santa de la catedral de Oviedo (en la escena del Calvario), fechable hacia 1075, o bien en el ara del monasterio de Celanova, de una fecha muy similar a la de nuestra cruz, que se encuentra guarnecida con plata, también con nieladuras. Los paralelismos técnicos y ornamentales llevaron a Gómez Moreno a presentar este ara como la mejor comparación realizable con nuestra cruz (5).

(5) GÓMEZ MORENO, M.: *El arte románico*, pág. 28, y *Arte mozárabe*, pág. 409.

Queda finalmente por apuntar que el trabajo de la orfebrería no era tampoco extraño en estas tierras. Así podríamos señalar el desaparecido frontal de Santa María la Real de Nájera, o bien las primitivas arcas con marfiles de San Millán de la Cogolla. Por desgracia sólo conocemos estas obras de arte por descripciones antiguas (6).

Para el dorado de la plata podemos señalar también más paralelismos, como el Arca de las Reliquias de S. Isidoro de León, de hacia 1063, o bien la imaginería dorada del Arca Santa de la catedral de Oviedo, de hacia 1075 (7).

Tipología

Ya hemos dicho que en su estado originario los cuatro brazos debieron de tener la misma longitud. El tipo por tanto sería el de una cruz griega patada, con un disco en el centro. Este tipo no es extraño en el arte altomedieval, tanto en el carolingio, como en el bizantino, como finalmente en el hispánico, altomedieval. Hay que señalar que, a la hora de buscar comparaciones para el tipo de nuestra cruz, consideramos igualmente válido que se trate de cruces realizadas en orfebrería o de representaciones plásticas, aunque, por razón de la coincidencia del material, insistamos especialmente en las primeras.

En el arte bizantino podemos señalar la presencia de cruces similares en el llamado Díptico Barberini, de comienzos del siglo VI, conservado en el Museo del Louvre, o también en el díptico del cónsul Flavio Clementino, de época similar, conservado en el Museo Arqueológico de Liverpool, o en la placa de marfil del arcángel S. Miguel del Museo Británico de Londres, igualmente de esa fecha (8). Especial importancia dentro de esta época reviste la cruz de plata dorada del emperador Justino II, con ornamentación de follajes y medallones figurativos por una cara e incrustaciones de piedras precio-

(6) Ni las obras de Sandoval ni las de Yepes, que contienen estas descripciones, nos han sido accesibles en nuestra actual residencia. Nos remitimos, por tanto, a las citas que de ellas hace GÓMEZ MORENO en su tan citada obra *El arte románico en España*. Esperamos hacer pronto un estudio de las mencionadas obras a base de los datos conservados anteriores a la invasión napoleónica, y profundizar más en la interesante cuestión de la importancia de los talleres riojanos.

(7) GÓMEZ MORENO, M.: *El arte románico*, láminas XXXIV-XXXV y XXXVII-XXXVIII.

(8) Buenas reproducciones de todas estas obras, por lo demás suficientemente conocidas, pueden verse en dos obras editadas recientemente: TALBOT RICE, D.: *Byzantinische Kunst*, München, 1960, y GRABAR, A.: *La Edad de Oro de Justiniano, desde la muerte de Teodosio hasta el Islam*. Madrid, 1966.

sas por la otra. En cuanto al tipo hay que señalar que, con respecto a la cruz de Mansilla, es menor la diferencia de anchura de los brazos en su comienzo y en su fin. La de Justino II lleva piedras nobles colgando de sus brazos horizontales, dato importante porque nos atestigua la presencia de estos aditamentos ya desde época muy temprana (9).

Otros ejemplares, todavía dentro del arte bizantino, podemos señalar en la cruz relicario de Beresford Hope, de esmalte, conservada en el Museo Victoria y Alberto de Londres, del siglo IX, o en el díptico de marfil del siglo X conservado en el Palacio Venecia de Roma, o en el díptico de marfil de Harbaville, de fines del siglo X, del Museo del Louvre, o bien la cruz representada en un relicario de plata dorada del siglo XII en el Museo del Louvre.

También podemos señalar el mismo tipo de cruz en el díptico de Murano, conservado en el Museo Nacional de Ravena, o en la cubierta del mismo material con Cristo triunfante de Bodleian Library de Oxford, o en la cubierta del Evangelionario de Lorsch, o en el díptico de Genoes-Elderen de los Museos Reales de Arte e Historia de Bruselas. Queremos destacar especialmente la cruz de Moisés en el monasterio de Sta. Catalina en el monte Sinaí. Es de bronce y patada. Tiene además la peculiaridad de que los brazos horizontales llevan el mismo disquito, perforado para llevar colgantes (10).

Tampoco este tipo de cruz fue raro en el arte hispánico altomedieval. Mencionaremos en primer lugar la Cruz de los Angeles, en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo, realizada a base de un alma de madera recubierta de láminas de oro, y con piedras preciosas en el frente de su lado principal. Como elementos comunes con la cruz de Mansilla señalaríamos que los cuatro brazos, de longitud casi idéntica, se ensanchan hacia los extremos, así como la existencia del disco central que los une. Tanto si la cruz fue labrada en España (y desde el punto de vista de su forma no habría nada que oponer), como si fue labrada por artistas ambulantes procedentes del Norte de Italia, como supone Schlunk basándose en la técnica de realización, constituye a nuestro juicio el precedente hispánico en metal más importante, fechable en el año 808. Otro ejemplo importante, pero por des-

(9) GRABAR: Op. cit., lám. 359.

(10) Además de los estudios citados en la nota 8, son fundamentales para las obras mencionadas en este epígrafe diversos estudios de V. ELBERN, pero especialmente: *Liturgisches Gerät in edlen Materialien zur Zeit Karl des Grossen*, en Karl der Grosse, III, Düsseldorf, 1965.

gracia desaparecido, sería la perdida cruz de Alfonso el Magno, del 874, que se conservaba en la catedral de Santiago de Compostela, pero precisamente su desaparición, sin que nadie hubiera realizado un completo estudio de ella, nos impide realizar mayores comparaciones (11).

En el año 940 se realizó el otro ejemplo, la cruz de Peñalba (León), realizada en azófar, a la que se añadieron modernamente chatones con pedrería falsa y letras colgantes. En el contorno de los brazos lleva una decoración de follajes ondulados. Para nuestra comparación constituye el eslabón siguiente de la cadena tipológica que vamos siguiendo. Dentro del mismo tipo de brazos que se ensanchan hacia los extremos y disco central, resalta la característica de que el extremo de los brazos se halla curvado, al igual que en la cruz de Mansilla. Como no hay tampoco un estudio detenido de esta cruz, no podemos saber si los enganches que sostienen los falsos colgantes son primitivos, ni tampoco si el cabujón central es una pieza ni otros detalles que aumentarían los paralelismos con nuestra cruz. Tampoco lleva mango, ni hay relación con sus motivos decorativos (12).

En el siglo XI la principal comparación que podemos presentar se refiere no a una obra de orfebrería, sino de marfil. Nos referimos a una de las placas que adornaban el arca de las reliquias de San Millán de la Cogolla, que se encuentra en el Museo Bargello de Florencia (Lám. 14). Allí podemos ver una cruz patada del mismo tipo, cuyos brazos llevan una decoración de círculos en sus contornos, y el disco central una flor de seis pétalos; a la cercanía geográfica en que se encontraba este prototipo, hay que unir el hecho importante de que lleva un largo mango con tres nudos, de longitud proporcionalmente mayor al de la cruz de Mansilla (13). Un largo mango hay también en las representaciones de la cruz detrás del Cordero Místico que aparecen en los "Beatos", que no vamos a mencionar detalladamente (14)

(11) Los mejores estudios sobre la orfebrería de esta fecha en el reino asturiano: H. SCHLUNK: *The Crosses of Oviedo. A Contribution to the Jewelry in Northern Spain in the ninth and tenth Centuries*. The Art Bulletin, XXXII, 2, Nueva York, 1950, págs. 91-114, y FONTAINE, J.: *L'art préroman hispanique*, I, Zodiaque, coll. "La nuit des temps", núm. 38, Yonne, 1973, especialmente en el epígrafe 21: "La peinture et l'orfèvrerie asturiennes", págs. 336-50.

(12) A pesar de los años transcurridos, el estudio más completo sigue siendo el de GÓMEZ MORENO: *Catálogo Monumental de España. León*, Madrid, 1925, pág. 145.

(13) GÓMEZ MORENO, M.: *El arte románico*, lám. XXVIII.

(14) Como ejemplo, citaremos una sola muestra, procedente del "Beato" de Valcavado: ALONSO CORTÉS, María de las Nieves: *Universidad de Valladolid: el "Beato" de su Biblioteca*. Valladolid, 1971, lám. I.

(Lám. 20). Haremos solamente una excepción mencionando un “Beato” del siglo XII que se conserva en la Biblioteca John Rylands de Manchester, porque representa un significativo peldaño cronológico para esta sucesión de ejemplares (15), especialmente porque la cruz que blande el ángel en esta miniatura tiene un mango con tres nudos situados a igual distancia, como en nuestra cruz (Lám. 21). Tales representaciones pintadas sobre manuscritos significan, a nuestro juicio, que artífices e iluminadores representaban un modelo de cruz con largo mango, posiblemente con finalidad procesional, que no debió de ser infrecuente en la Alta Edad Media, aunque desgraciadamente el único ejemplar conservado sea la cruz de Mansilla.

Del siglo XI debe ser otra cruz posiblemente procesional, de marfil, que perteneció al monasterio de San Millán de la Cogolla, dos de cuyos brazos se conservan en el Louvre, y otro en el Museo Arqueológico Nacional (16) (Lám. 15). Dada su dispersión actual, no sabemos si tuvo mango el cuarto brazo desaparecido, pero, aún así, el paralelismo tipológico es muy notable, pues los brazos de esta cruz también son curvos. Posiblemente era una cruz anicónica, con un disco de marfil en el centro, lo que explicaría los dos orificios que hay en las piezas de ensamblaje de los brazos. Tampoco hay que excluir la posibilidad de que llevara la representación del Cordero Místico. Si a esto añadimos que el tipo de cruz patada es exactamente el mismo que el de la cruz de Mansilla, y que incluso los temas decorativos son muy similares a los califales que apuntaremos para la de Mansilla, podemos concluir que la cruz de San Millán constituye el mejor paralelo, casi perfecto, que podemos presentar en el estado actual de nuestros conocimientos.

Inscripciones

Inscripción del disco central del anverso (Lám. 5)

+ VIR LEO AVIS DEVS EST AGNVSQ(ue) SVAVIS.

Toda la inscripción está realizada en capitales, salvo excepcio-

(15) NEUSS, W.: *Die apokalipse des Hl. Johannes in der altspanische und altchristlichen Bibel Illustration. (Das Problem der Beatus Handschriften)*. Münster in Westfalen, 1931, II, lám. 120. Por supuesto, esta idea de comparar las obras de arte con las miniaturas de los “Beatos” no es nueva. Para el caso que nos ocupa, las obras de orfebrería, y en concreto las cruces portátiles, ya señaló fructíferos paralelismos BISCHOFF, B.: *Kreuz und Buch in Frühmittelalter und in der ersten Jahrhunderten der spanischen Reconquista*, *Mittelalterliche Studien*, II, Stuttgart, 1967, págs. 304-II.

(16) Para el brazo del Museo Arqueológico Nacional, GÓMEZ MORENO, M.: *El arte mozárabe*, lám. 477. Para los brazos del Museo del Louvre, las menciones más recientes se encuentran en: *Arts de l’Islam des origines à 1700*, París, 1971, pág. 185.

nes. Destaca la utilización de dos tipos de “E”: en la primera y en la séptima palabra de la inscripción se utilizan las mayúsculas carolinas. Por el contrario, en las palabras cuarta y sexta esta misma letra se ha ejecutado con capitales. Hay que señalar la utilización del apócope al final de la palabra octava en sustitución de las dos últimas letras. A continuación de la última palabra se colocan tres puntos para señalar el fin de la inscripción.

Inscripción del disco central del reverso (Lám. 10)

+ POPVLVS MAXILLE IVSSIT FIERI HANC CRUCEM
IN HONORE SANCTE MARIE VIRGINIS.

La principal particularidad de este disco consiste en que, de las sesenta y dos letras que suman las once palabras, siete están realizadas a la mitad del tamaño de las restantes, y una, la segunda “L” de la segunda palabra, a dos tercios.

Destaca además la superposición de la “S” final de las dos últimas palabras sobre las letras anteriores y la de “E” sobre la “T” de la palabra novena. Hay encabalgamiento de “E” sobre la letra anterior en las palabras segunda y sexta, de “I” sobre “V” y “G” en la onceava.

Los caracteres de las letras son capitales, salvo la “E” en las palabras cuarta, sexta y novena, así como la “H” en las palabras quinta y octava, en mayúsculas carolinas. Tal cantidad de encabalgamientos, superposiciones y disminuciones en el tamaño de algunas letras se explican por el extenso texto que el orfebre hubo de acumular en poco espacio, sin renunciar por ello a colocar la misma cruz que hemos señalado antes centrando la inscripción.

Inscripción del mango (Lám. 13 y Dibujos)

El texto de la franja alta del mango es HEC CRUX FVIT, y en la franja baja continúa FACTA IN ERA. M.C.XLVII.

En la franja alta las letras son capitales, salvo la “H” y la “E” de la primera palabra, que son carolinas. A continuación del texto hay tres puntos y una cruz patada.

En la franja baja destacan la utilización de la “E” carolina y el empleo de puntos altos al final de la tercera palabra y después del valor numérico “M” y “C” de la fecha. También la adición de dos brazos horizontales patados al astil vertical del valor numérico “L”, con lo que resulta una curiosa mezcla de cruz latina y griega. El efecto estético queda disminuído porque precisamente este brazo vertical es bastante ancho.

De todos modos lo más importante de esta inscripción es su datación por la Era Hispánica en el año 1147, que, reducida al cómputo normal, nos da la fecha de 1109, con lo que tenemos una obra de orfebrería tan importante como nuestra cruz datada con toda exactitud. Además, la utilización de un sistema de datación peculiar, como es sabido, de la Península Ibérica (aunque también se utilizara esporádicamente en el Sur de Francia), es un argumento muy importante a la hora de postular un lugar hispánico para la ejecución de nuestra cruz.

Observaciones paleográficas

Desde el punto de vista del trazado de las letras, podemos señalar que las del mango son más altas y elegantes, mientras que las de los discos son más rechonchas y bajas. Esta impresión de elegancia se ve quizá subrayada porque, al no estar nieladas las letras del mango y estar dispuestas en mayor espacio, hay menor sensación de abigarramiento. Por otra parte, el artífice ha diferenciado con mayor claridad los trazos anchos, ejecutados a base de dos líneas cinceladas, de los otros, ejecutados con una sólo.

Pasamos ahora a considerar las características de las letras individualmente consideradas. Ya hemos señalado la utilización de dos letras carolinas: la "H", que procedente de la escritura uncial pasa a la carolina sin apenas variaciones; en realidad es una minúscula considerada como capital, con un trazado vertical, ejecutándose el segundo con un característico redondeamiento. En cuanto a la "E", es el tipo consistente en un semicírculo con un trazo en medio, muy común en esta época.

La "A" conserva la forma uncial de ángulo inverso con una línea transversal, que también pasará a la carolina.

Aquí las inscripciones de los discos se caracterizan porque el rasgo derecho sobresale por encima del vértice sin exceder de la caja de escritura. Resulta así un ápice.

En la "A" uncial habría quizá que pensar en la comodidad del escriba, que trazó con rapidez el rasgo derecho.

Como aquí las letras hubieron de ser cinceladas sobre una materia dura, evidentemente esta razón carece de valor. Basta además observar este rasgo en la cruz para comprobar que tiene una total independencia respecto al lado derecho de la "A", para pasar a convertirse en un simple elemento decorativo, aunque no por ello menos característico. Cabría pensar en una característica peculiar del orfebre, si no fuera porque, en una obra tan cercana en el espacio y

en el tiempo como los marfiles que adornaban el arca que contuvo los restos de San Millán de la Cogolla, encontramos los mismos ápicos, una vez dirigidos a la derecha y otras a la izquierda, lo que nos lleva a pensar en un foco cultural común, del que dependerían quienes hicieron el dibujo de las inscripciones, previa su realización en metal o marfil (Lám. 14).

Llama también la atención en la inscripción el hecho de que el diseñador pudiendo elegir para muchas letras dentro de la escritura carolina dos tipos, uno anguloso, derivado de la escritura capital, y otro redondeado, procedente de la uncial (tal es el caso, por ejemplo, de la "M"), haya preferido los tipos capitales. Más que en otros motivos, nosotros pensamos que a ello le llevó una razón de comodidad: los trazos angulosos de las capitales debían de resultarle, como es lógico, mucho más fáciles de cincelar que los redondeados. Así, por ejemplo, una letra de trazos redondeados como la "Q" está casi más cerca de ser una capital que una carolina.

Otro fenómeno consiste en la utilización de la "V" con valor vocálico y consonántico, lo que también se da con frecuencia en inscripciones altomedievales.

Finalmente aludiremos a la superposición de letras. Aunque no sea un fenómeno demasiado común, también hemos encontrado un paralelo (cercano igualmente en espacio y tiempo) en el sarcófago de la reina doña Blanca en Santa María la Real de Nájera (Logroño), donde el escultor superpuso la "C", disminuyendo su tamaño, sobre la "N" de la inscripción que contiene la palabra *Blanca* (17) (Lám. 19).

El contenido de las inscripciones no presenta mayores problemas. Por un lado, el de la inscripción del disco central del anverso alude, como el mismo texto dice, a distintos nombres que simbolizan a Dios, de larga tradición escriturística, que, como es sabido, tuvieron también su correspondiente representación iconográfica.

En el disco del reverso, el texto nos dice que el pueblo de Mansilla mandó hacer esta cruz en honor de Sta. María Virgen, por lo que no puede dudarse del encargo de la cruz ni tampoco de que desde su realización ha estado en el mencionado pueblo. Posiblemente se haría para alguna iglesia cobijada bajo la advocación de Sta. María. Pero quizás lo más importante sea la aparición de la palabra *Maxille*,

(17) Al no existir un estudio de conjunto (que sepamos) sobre la paleografía de las inscripciones monumentales de esta época, no nos queda otro remedio que remitirnos al mismo sarcófago y a la foto que adjuntamos.

versión latinizada del topónimo romance del lugar. Esta latinización ha tenido como consecuencia la conversión del grupo "NS" en X. El topónimo puede ser una evolución fonética de la palabra latina *mensa* que habría dado el diminutivo romance de *Mensilla* (18), o bien tener un origen árabe, que sería la palabra *manzil* (parador) que, seguida de un genitivo, daría vocablos como *Almansil* o *Manzil* (19).

Nosotros carecemos de elementos de juicio para inclinarnos por cualquiera de las dos posibilidades.

Decoración

Anverso

En el brazo alto hay un águila posada sobre un tronco con la cabeza vuelta hacia la izquierda, símbolo del evangelista S. Juan. A continuación, y hasta el disco central que se enrosca sobre sí mismo dejando una flor en el centro que parece una rosa, continúa bifurcándose en tres tallos. Dos de ellos culminan en dos flores trilobuladas a los pies del águila, y el tercero en una flor central (Lám. 3).

En el brazo horizontal izquierdo hay un león con las alas desplegadas que se vuelve a la derecha para mirar al disco central. En una de sus garras sostiene un libro. Es el símbolo del evangelista S. Marcos. La ornamentación repite el tema vegetal indicado, pero terminando aquí en dos flores inidentificables (Lám. 4). En el brazo horizontal derecho se repite dicha ornamentación, que culmina en dos acantos que se enroscan sobre sí mismos. Al final del brazo, un toro alado, que sujeta con la pata izquierda un libro, vuelve la cabeza a la derecha. Es el símbolo del evangelista S. Lucas (Lám. 6).

Los tres brazos terminan con una greca que recorre todo su contorno. La moldura exterior del disco central presenta una decoración de dos hojitas en torno a un vástago central, cuyo ritmo se repite hasta completar la circunferencia. El resto de la decoración del disco corresponde a dos bandas circulares que, como se ha dicho, reservan espacios en blanco al tema de las perlititas, tema que, esta vez cincelado, se repite en la franja que circunda el cabujón. Después se hará mención de la inscripción que va entre las dos bandas, apuntándose sólo aquí la belleza y elegancia del trazado de las letras (Lám. 5).

(18) SÁNCHEZ VIDAL, A.: *Contribución al estudio de la toponimia riojana*. BERCIO, 82 (1972), pág. 20.

(19) VERNET GINÉS, J.: *Toponimia árabe*, en "Enciclopedia lingüística hispánica", I, Madrid, 1960, pág. 568.

Reverso

Sólo presenta temas vegetales. En el brazo alto el ritmo viene dado por dos tallos que, partiendo de un nudo central, se enroscan hacia afuera y hacia adentro alternativamente, terminando, desde el disco hasta el fin del brazo, en dos motivos que son representativos: dos flores de lis, dos racimos, dos hojas de acanto, nuevamente dos flores de lis, y dos hojas trilobuladas, terminando el brazo con dos plantas inidentificables (Lám. 8).

El brazo horizontal izquierdo (Lám. 9) aporta la aparición de palmetas y la terminación del tema en dos plantas que podrían ser girasoles vistos por debajo, así como una alternancia distinta en la colocación de los motivos, fenómeno éste que se repite también en el brazo horizontal derecho (Lám. 11).

La faja que rodea la decoración vegetal de los tres brazos se halla compuesta por la banda de nielado reservando circulitos sin él y presentando la moldura exterior las mismas escamas.

La decoración del disco del reverso no presenta novedades sobre el anverso, apareciendo las letras con las mismas características, pero con mayor abigarramiento procedente del mayor texto metido en el mismo espacio (Lám. 10).

El brazo moderno

El anverso presenta como motivo iconográfico principal un ángel con túnicas flotantes llevando un libro en la mano derecha, que es el símbolo del evangelista S. Mateo, rodeado por una elipse inscrita dentro de una cartela que reproduce un diseño arquitectónico de fines del siglo XVI o comienzos del XVII. Por detrás de la cartela aparecen tallos vegetales. En el resto del brazo aparecen otros temas decorativos, como la elipse de la que sa'en cuatro brazos en cruz, propios también del arte de la época. Lo que en los otros brazos es una franja nielada que los remata, aquí es una burda imitación de círculos (Lám. 7).

También el tema del reverso lo constituye una mala imitación de los temas vegetales de los otros tres brazos. La moldura lleva en ambos lados decoración de circulitos que intenta imitar el tema de las perlitas al que repetidamente hemos aludido (Lám. 12).

Decoración del mango (Lám. 13 y Dibujos)

Su decoración comienza con una doble hoja trilobulada. Los espacios visibles del mango llevan, además de las inscripciones, dos finas líneas cinceladas. Los tres nudos existentes llevan en común la fila de perlitas con que comienzan y acaban.

El nudo alto tiene una decoración vegetal consistente en un tallo que se desdobla.

De uno de los dos resultantes van saliendo hojas que se van enroscando al tallo principal, mientras el otro se va retorciendo sobre sí mismo para terminar en una flor tripétala. El otro se dirige en dirección contraria para seguir formando el mismo motivo de decoración, que se repite cuatro veces. La única variante estriba en que, en dos de los motivos, la flor central está dirigida hacia arriba y en los otros dos hacia abajo.

El central presenta una mayor riqueza decorativa. Su ritmo viene dado por dos troncos que se entrecruzan dejando cuatro espacios circulares. Dentro de ellos van cuatro animales, seguramente leones (la melena y la mano, que apoya como una zarpa típica, así nos lo hacen pensar) que vuelven la cabeza hacia el lomo.

El tercer nudo es igual al primero. Tiene como variante que de cada tallo salen dos largas hojas que se van enroscando. La base del mango se decora con una moldura sobre la que va un cordoncillo.

Paralelos

Está el elemento que convencionalmente designamos con la expresión de flores pentapétalas, cuya identificación botánica desconocemos. Quizá el motivo decorativo más similar sea el de las naves de S. Isidoro de León, que aparece también en restos románicos de Pamplona y Silos, recogidos todos por Gómez Moreno en su repertorio de temas ornamentales del románico (20), o el que aparece también en las franjas metálicas que rodean el frontal de esmaltes de Silos que se conserva actualmente en el Museo de Burgos.

Los principales paralelos para las hojas trilobuladas los encontramos en diversos mármoles califales, como un ejemplar procedente de Málaga o en otros procedentes de Baena y Córdoba (21). También encontramos gran similitud con las que decoran el ara de Celanova, similitud que ya advirtió Gómez Moreno y que le llevó a postular un mismo taller para nuestra cruz (22) (Lám. 18).

Hojas del mismo tipo encontramos en el arte califal de la metalistería, como sería la caja de plata de la catedral de Gerona, con la

(20) GÓMEZ MORENO, M.: *El arte románico*, págs. 141-148.

(21) GÓMEZ MORENO, M.: *El arte árabe español hasta los almohades*, vol. III de la colección "Ars Hispaniae", págs. 183-184.

(22) GÓMEZ MORENO, M.: *El arte románico*, págs. 30-31.

variante de que aquí las hojas van hacia arriba y hacia abajo (23).

Otras, que podrían llegar a hacernos pensar en flores de lis, son exactamente iguales que las que rematan las cuatro esquinas de un folio del "Beato" de Saint Sever (24). El tipo primero que hemos paralelizado con elementos califales, lo encontramos en las orlas que cierran las miniaturas de otra hoja del mismo "Beato" (25).

En cuanto a los acantos, similares a los de nuestra cruz serían los que adornan las jambas del arco del mihrab de la mezquita de Córdoba, aunque aparecen como detalle decorativo de poca importancia dentro de un esquema mucho más complejo (26), o los que se encuentran en un brocal de pozo fechado en 1032, en la cajita de Fitero (Navarra) o en un bote de la catedral de Narbona (27). Sin embargo, todavía mayores semejanzas y más significativas encontramos en los motivos decorativos recogidos por Ewert en su estudio de los hallazgos islámicos de la Aljafería (Zaragoza) y Balaguer (Lérida) (28). Así el tema decorativo de una hoja de acanto con una hojita lateral correspondería al motivo V 1.221-S.1.3.31 y V 1.221-S.3.2 del repertorio de Ewert. El acanto solo, correspondería al motivo V 12.211-S.1.1. Como vemos, hay unos paralelos suficientes para señalar la difusión del tema en la Península Ibérica en el siglo XI.

Respecto a las palmetas podríamos señalar su relación con V 2.12 e 1 de Ewert.

Nos queda finalmente que hacer referencia a la decoración de la moldura que va rodeando los brazos de la cruz. Está constituida por la repetición indefinida de un elemento que podríamos llamar de semicírculo ligeramente peraltado, que, al superponerse a lo largo de la citada moldura, forma como una especie de escamas. Pues bien, éste es el mismo elemento que encontraremos en los marfiles del arca de las reliquias de S. Millán de la Cogolla, o en la cruz portátil del mismo monasterio, a la que tantas veces hacemos referencia a lo largo del presente artículo (Lám. 15).

Por otra parte, encontramos una clara relación estilística de los animales del nudo central con los animales situados dentro de círculos de bronce califal del Museo de Valencia. Similar esquema de-

(23) GÓMEZ MORENO, M.: *El arte árabe español*, pág. 334.

(24) Fol. 139 v.

(25) Fol. 148 v.

(26) GÓMEZ MORENO, M.: *El arte árabe español*, pág. 133.

(27) *Ibid.*, págs. 193, 301 y 309.

(28) *Islamische Funde in Balaguer und die Aljaferia in Zaragoza*. Berlín, 1971.

corativo se halla en el pomo de Córdoba (29), de la misma época, con dos tallos que se van cruzando. Los animales recuerdan mucho en su trazado a los de los brazos de la cruz portátil de marfil procedente del monasterio de S. Millán de la Cogolla, a la que ya hemos hecho mención, fechable en el siglo XI. Incluso la manera cómo se han tratado los ojos de los animales nos recuerda también las placas de marfil del Arca de S. Millán del mismo monasterio. Animales similares los veremos aparecer posteriormente en el altar portátil que, procedente del mismo monasterio, se conserva hoy en el Museo Arqueológico Nacional, cuyas placas se hallan realizadas también en marfil (30).

Para no limitar nuestras comparaciones al campo de la orfebrería y de la eboraria, señalaremos también que en el “Beato” de Gerona encontramos una ornamentación de animales encuadrados entre orlas vegetales de ritmo muy parecido a los de la franja central de la cruz de Mansilla. La diferencia iconográfica que podemos señalar estriba en que los animales que vuelven la cabeza en el “Beato” de Gerona, lo hacen para morder uno de los tallos del vástago (31).

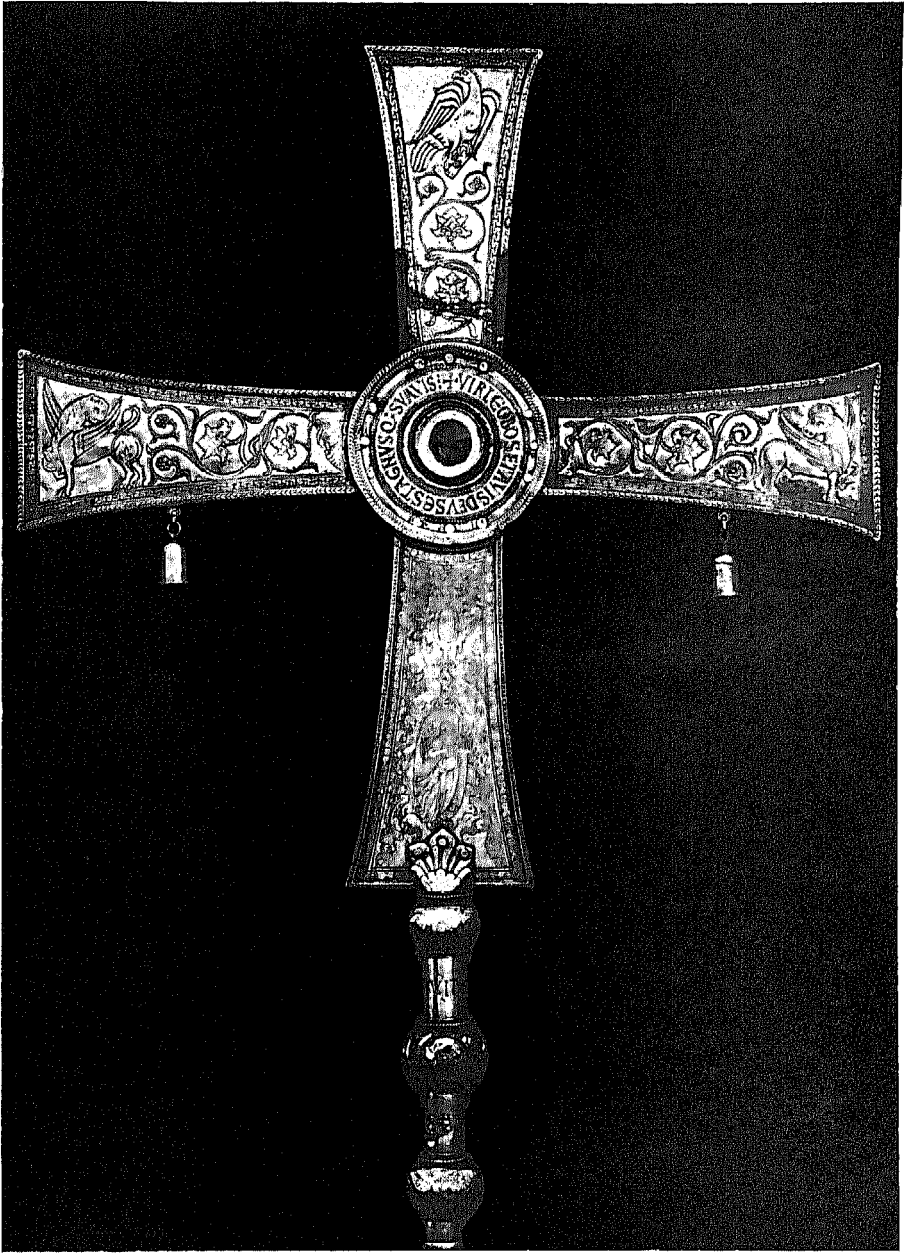
Con ser todos estos paralelismos suficientes, a nuestro juicio, para señalar que el nudo central de la cruz de Mansilla tiene una decoración que podemos incluir dentro de las corrientes ornamentales de los siglos X y XI, falta aducir la comparación más decisiva. Nos referimos a la decoración del reverso del crucifijo de don Fernando y doña Sancha, que Gómez Moreno fechaba últimamente de 1054 a 1056 (32). Allí vemos la misma decoración de orlas vegetales con animales en su interior, aunque todo el conjunto posea un mayor barroquismo decorativo, además de la adición, entre las orlas, de figurillas de personajes y aves (Lám. 16). Esto, sin embargo, no podría servir de argumento contra la presencia de artífices que realizaban trazas muy parecidas. La mayor simplicidad decorativa de la cruz de Mansilla cabe atribuirla a que el artista, por tratarse de una realiza-

(29) GÓMEZ MORENO, M.: *El arte árabe español*, pág. 333.

(30) CAMPS CAZORLA, E.: *Los marfiles de S. Millán de la Cogolla*. Museo Arqueológico Nacional. Adquisiciones en 1931, Madrid, 1933.

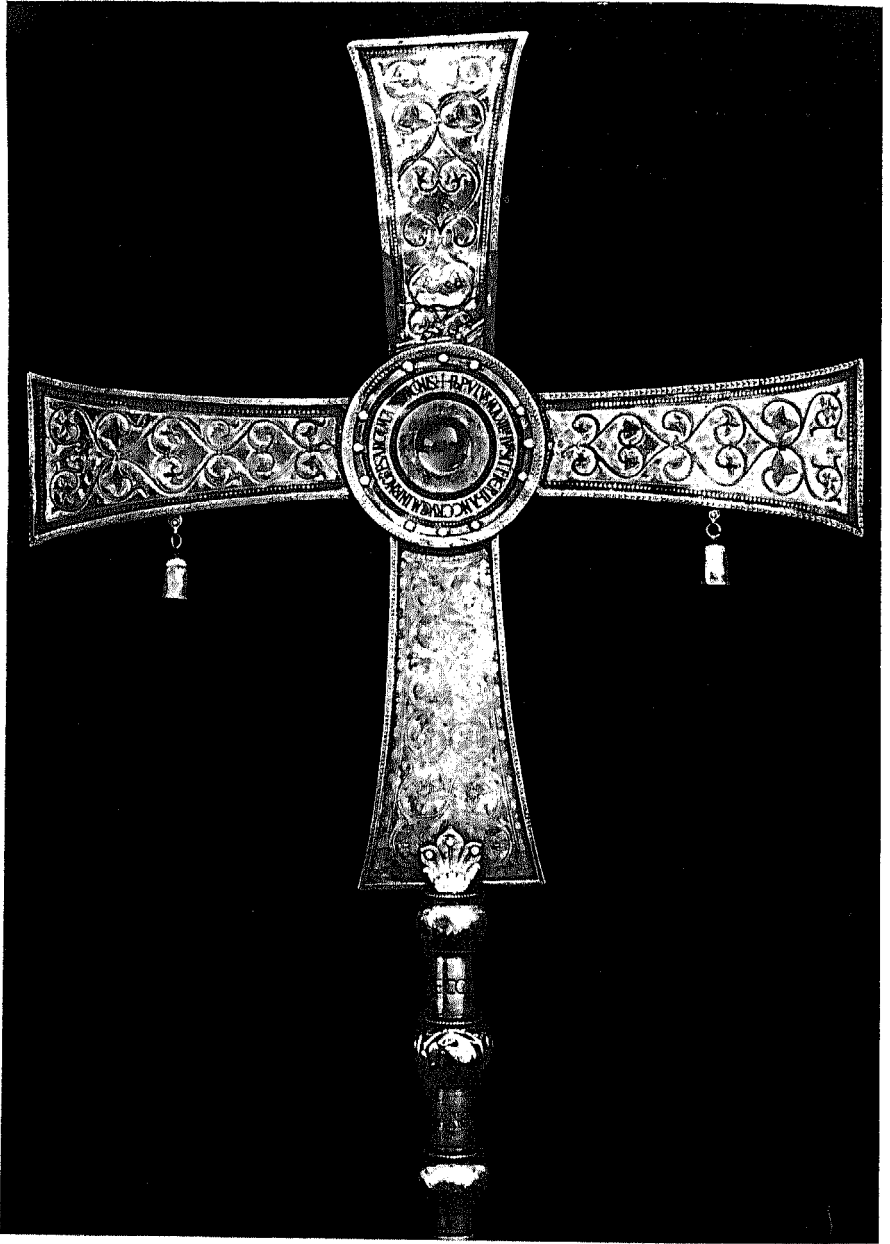
(31) *Sancti Liehana in Apocalypsin Codex Gerundensis. In aedibus Urs Graf Oltun et Lausannae in Helvetia*. MCMLXII.

(32) GÓMEZ MORENO, M.: *En torno al crucifijo de los reyes Fernando y Sancha*. Informes y trabajos del Instituto Central del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología, 3, Valencia, 1965. Interesa señalar la excelente calidad de las cuarenta y seis fotos que acompañan al estudio, que nos permiten apreciar hasta sus más mínimos detalles la ejecución del crucifijo.



LAMINA NUM. 1

Cruz de Mansilla de la Sierra (anverso).



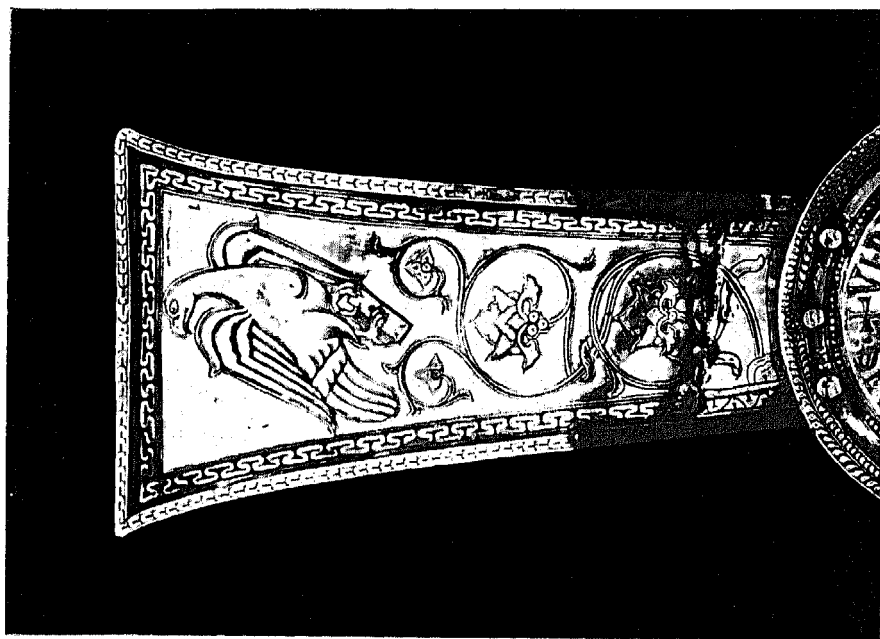
LAMINA NUM. 2

Cruz de Mansilla de la Sierra (reverso).



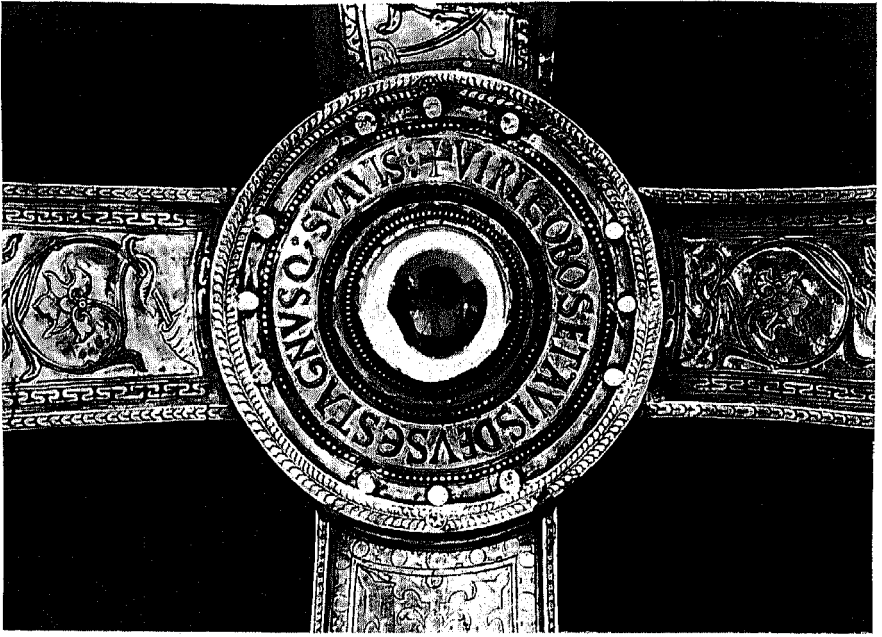
LAMINA NUM. 4

Anverso. Brazo horizontal izquierdo.



LAMINA NUM. 3

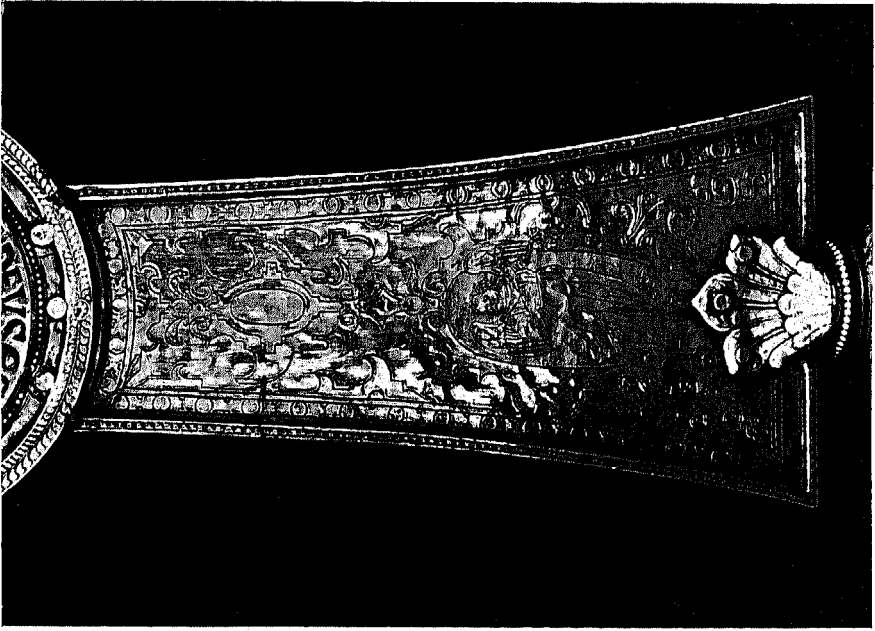
Anverso. Brazo vertical alto.



LAMINA NUM. 5 Anverso. Disco central.

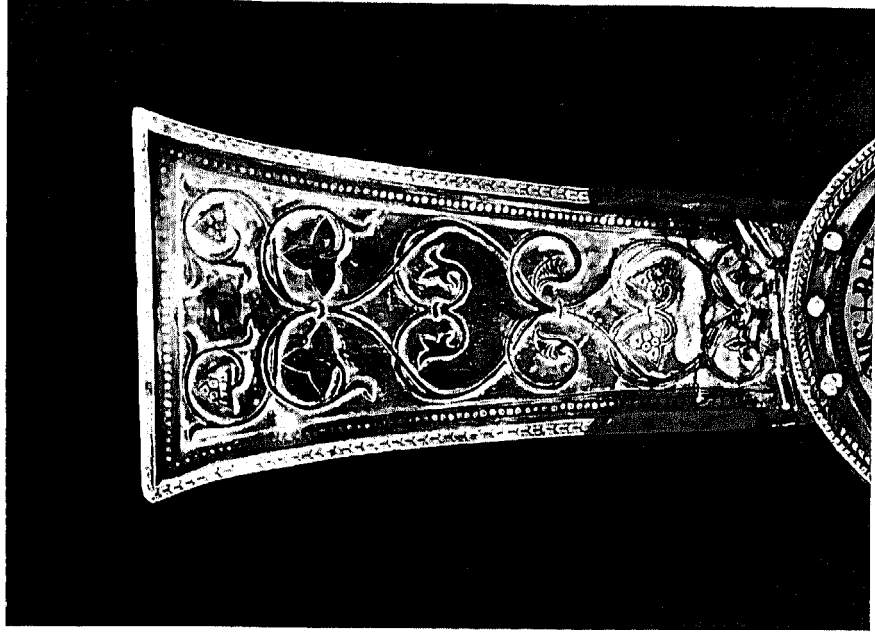


LAMINA NUM. 6 Anverso. Brazo horizontal derecho.



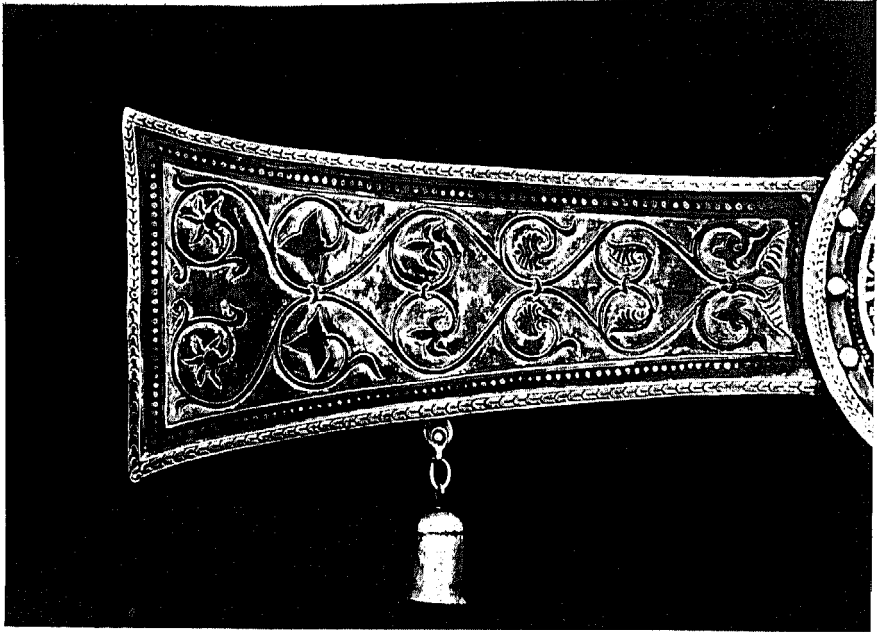
LAMINA NUM. 7

Anverso. Brazo vertical bajo.

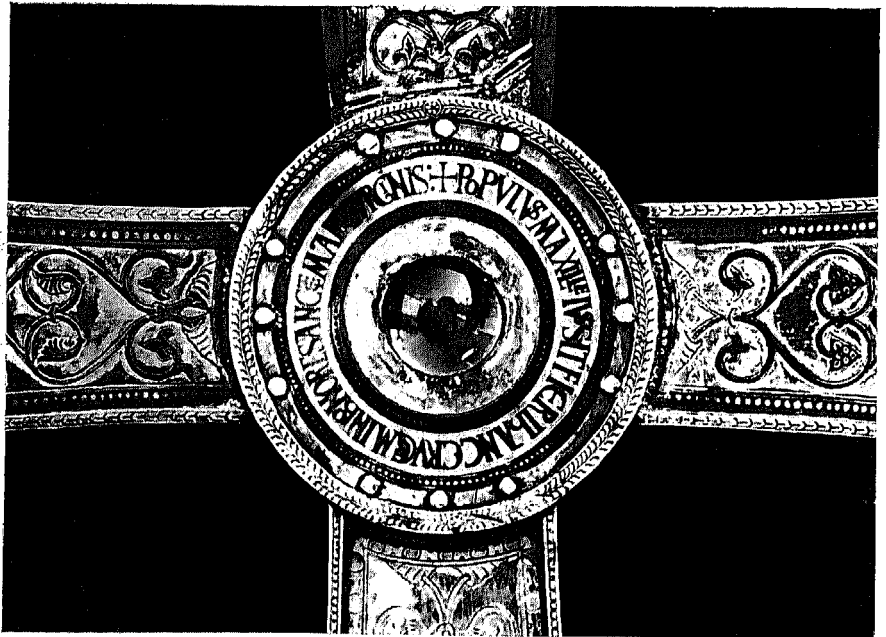


LAMINA NUM. 8

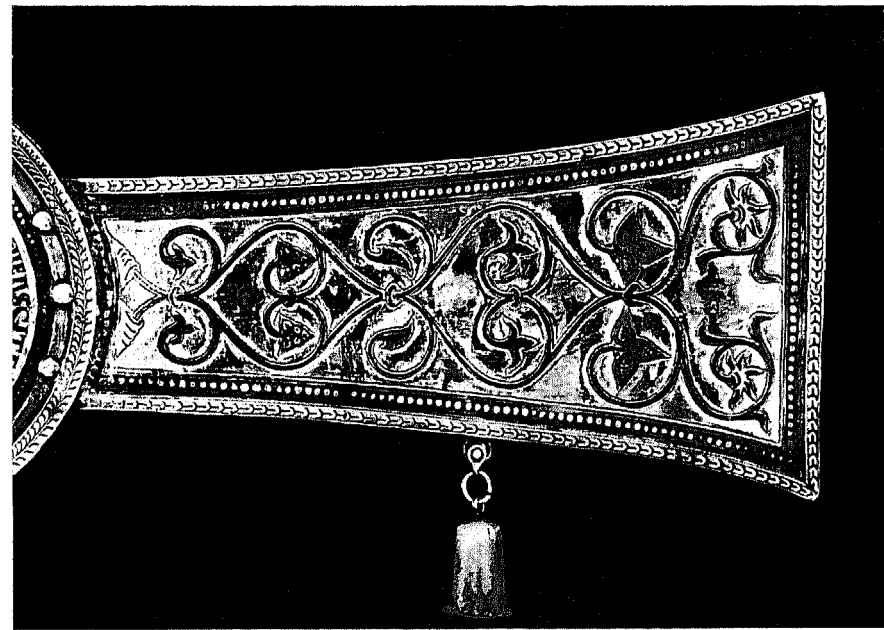
Reverso. Brazo vertical alto.



LAMINA NUM. 9 Reverso. Brazo horizontal izquierdo.

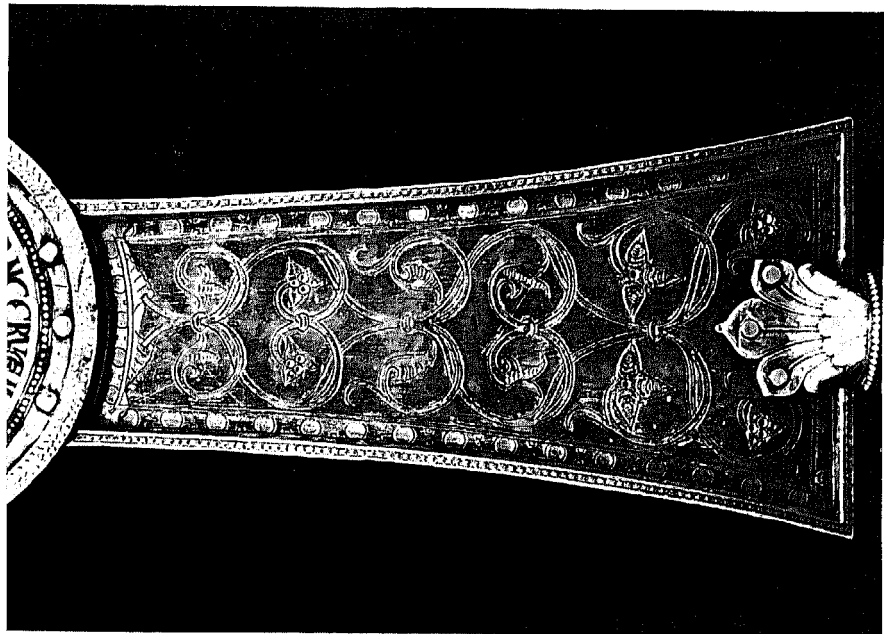


LAMINA NUM. 10 Reverso. Disco central.



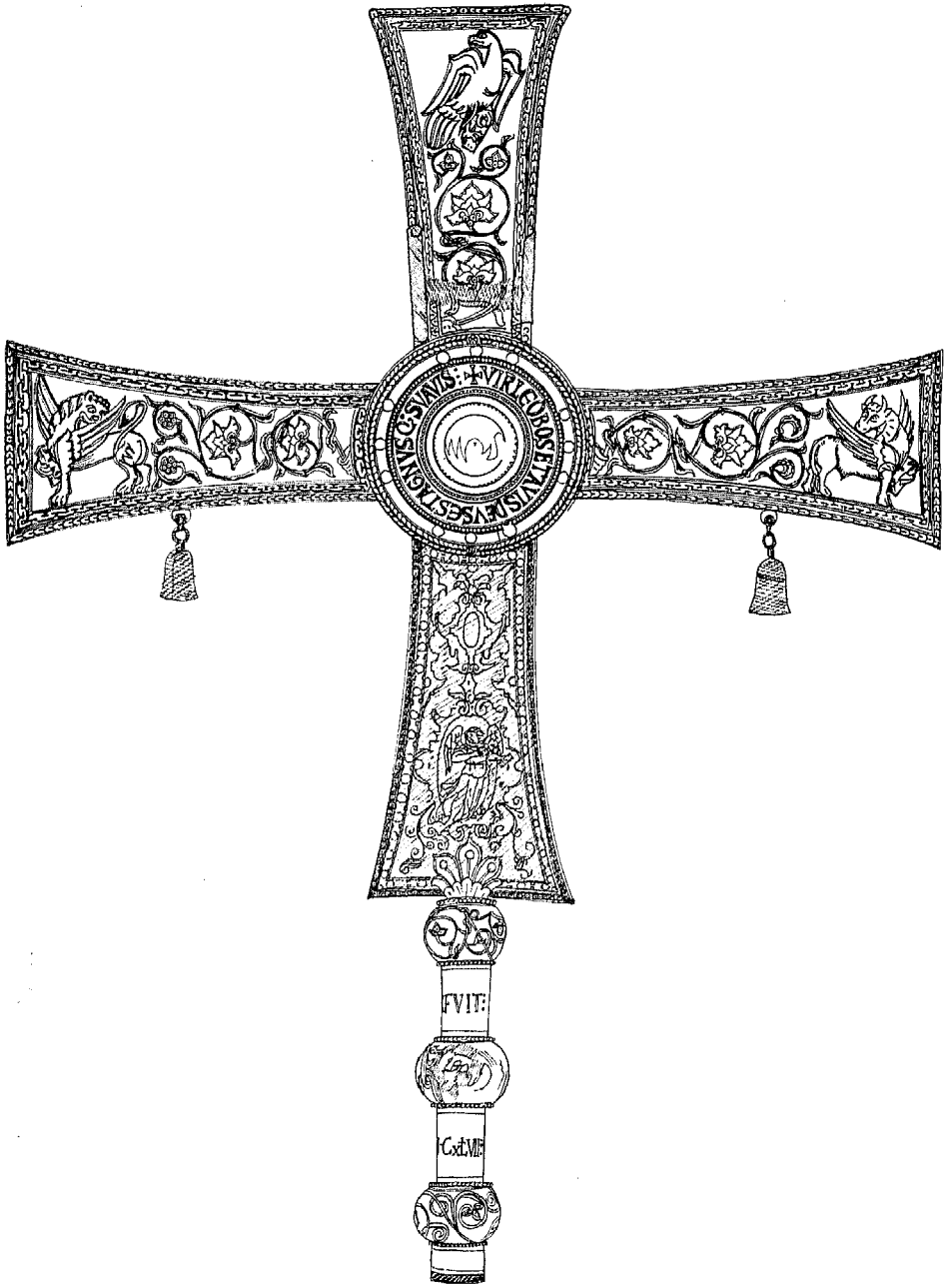
LAMINA NUM. 11

Reverso, Brazo horizontal derecho.



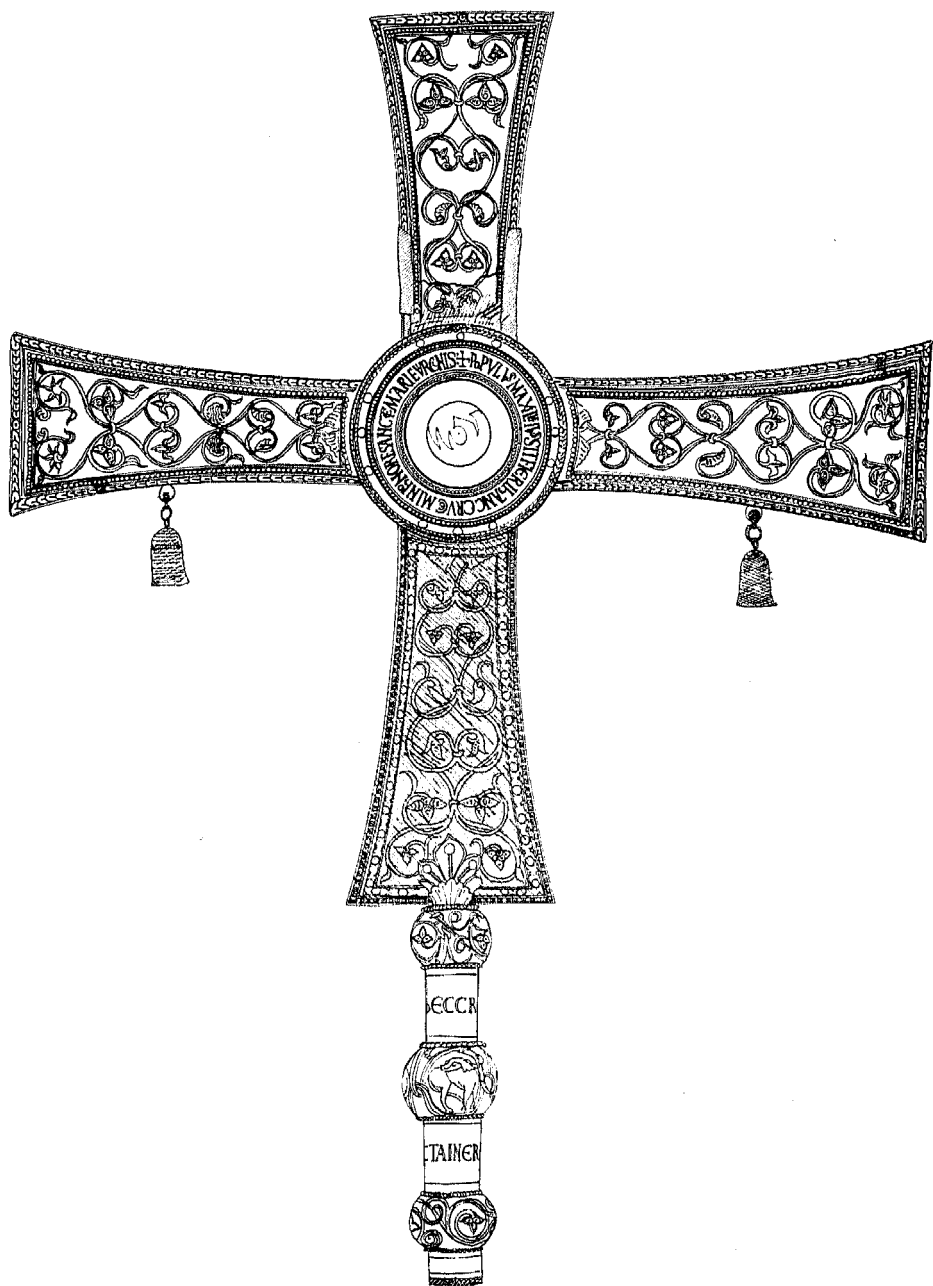
LAMINA NUM. 12

Reverso. Brazo vertical bajo.




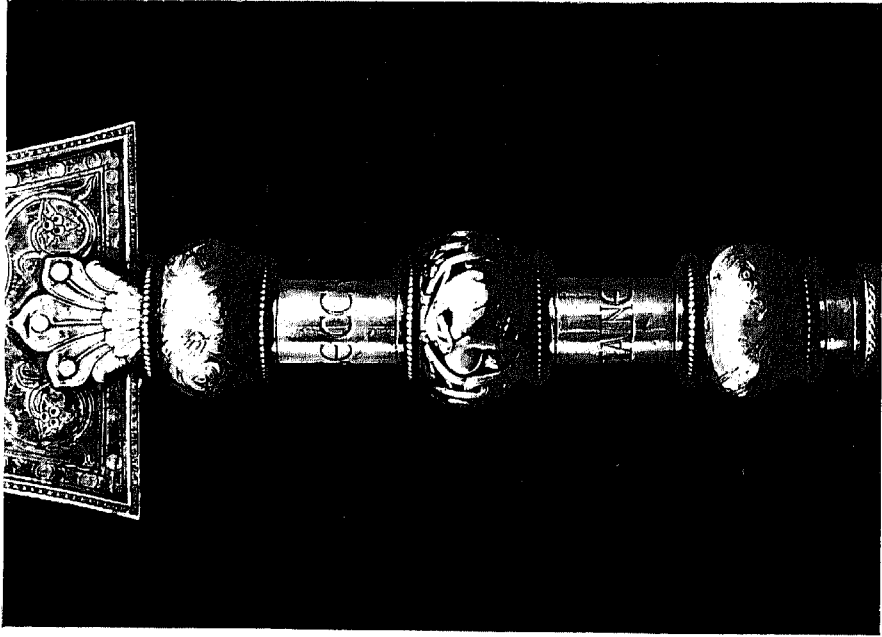
CRUZ DE MANSILLA DE LA SIERRA
INVERSO (LOGROÑO)

ESCALA GRAFICA: 0 1 2 3 4 5 cm



CRUZ DE MANSILLA DE LA SIERRA
REVERSO (LOGROTIO)

ESCALA GRAFICA:  5cm



LAMINA NUM. 13

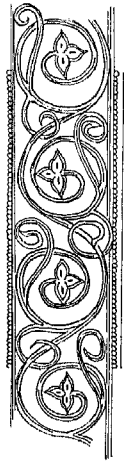
Mango de la cruz.



XIbCCCRVXFVII:



IACIANGRAMGtVII:



*CRUZ DE MANSILLA DE LA SIERRA
DETALLES DEL MANGO (LOGROÑO)*

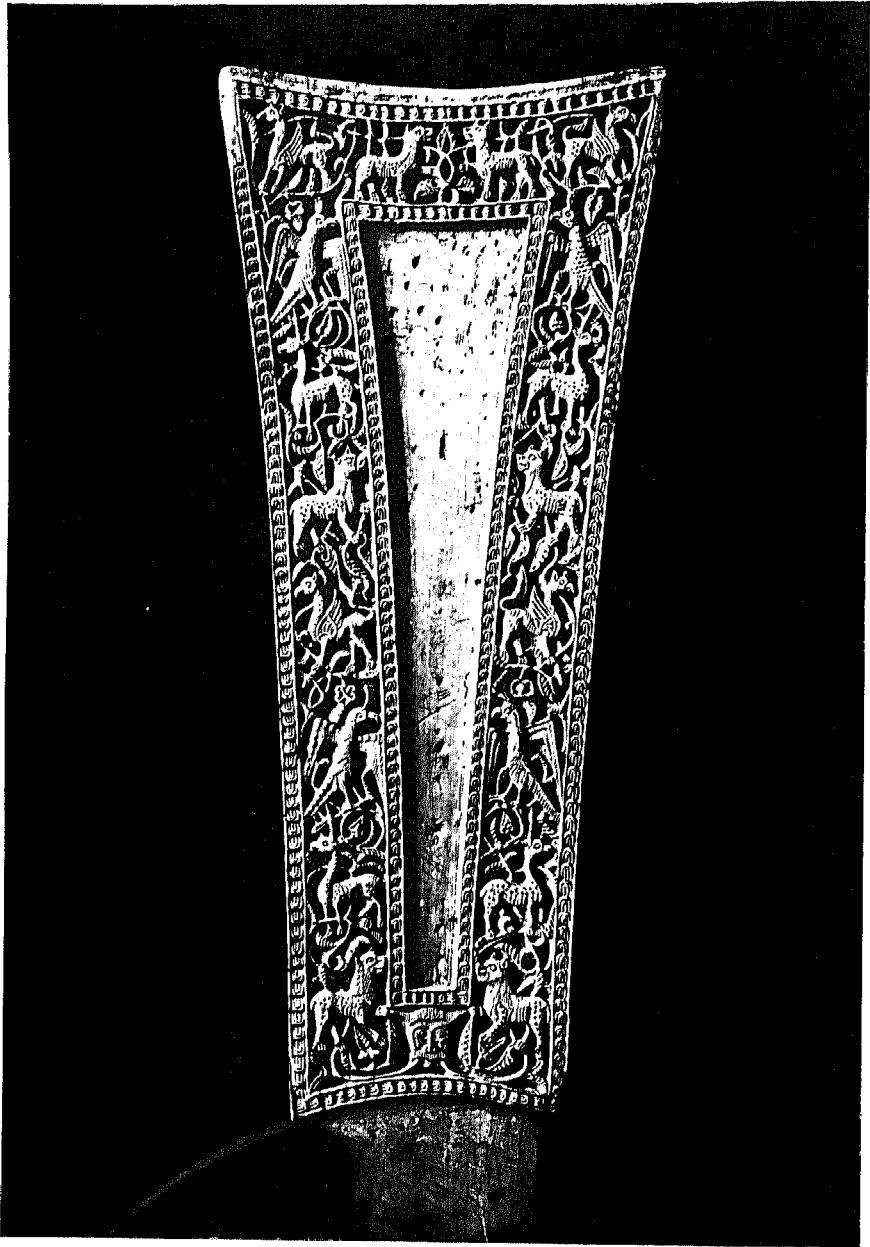
ESCALA GRAFICA: 0 1 2 3 4 5 6 cm



MITAD EN FLORENCIA; MITAD EN EL COMERCIO.

LAMINA NUM. 14

Placa de marfil del arca de las reliquias de San Millán de la Cogolla.



LAMINA NUM. 15

Brazo de una cruz de marfil de San Millán de la Cogolla.



LAMINA NUM. 16

Reverso del crucifijo de los reyes Fernando y Sancha (detalle).



LAMINA NUM. 17

Cajita de Ariano de la catedral de Oviedo.

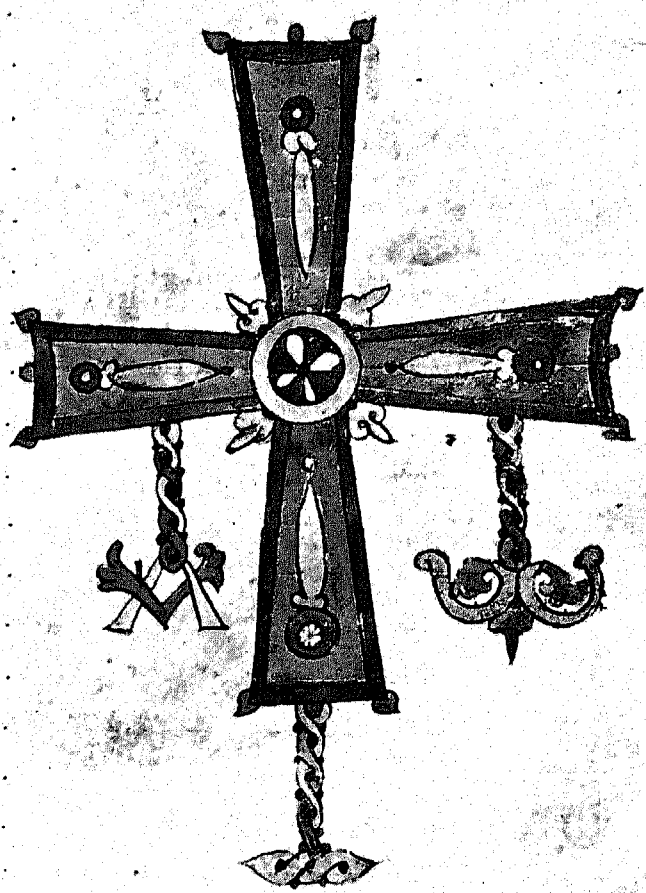


LAMINA NUM. 18
Ara de Celanova (detalle).



LAMINA NUM. 19
Sarcófago de la reina Blanca de Navarra, en Nájera (detalle).

un
 am
 na
 ca
 m
 n
 cebua
 se
 usq
 scau
 nulys
 xpando
 eca pte
 eclap
 inc
 usq
 am
 ebua
 ra
 inoca
 uduia
 mpor
 or.

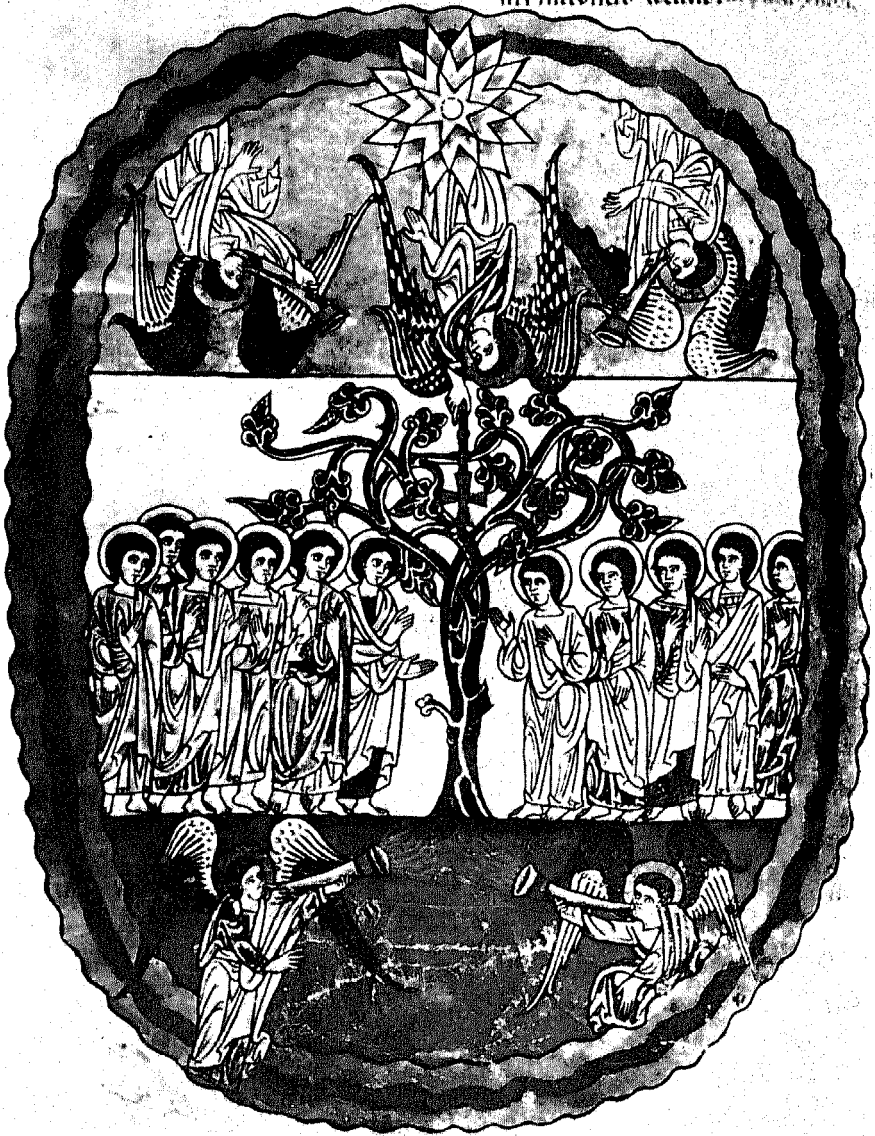


LAMINA NUM. 20

"Beato" de Valcavado (cruz de orfebrería).

capitulum explanatio. Capitulum vltimum
quatuor angelis uenturum.

mare dicens. Desertus est non man-
nos arbores. donec signent seruos di-
ni in frontibus eorum. Capitulum vltimum.



LAMINA NUM. 21

"Beato" de Manchester (ángel con una cruz metálica).

ción cincelada y calada (y especialmente por esto último), hubo de limitar la exuberancia de la decoración.

Finalmente, el mejor paralelo para los otros dos nudos lo encontramos en una orla que decora un folio del "Beato" procedente de S. Millán de la Cogolla, hoy en la Real Academia de la Historia (33).

Se observará que hasta el momento todas las comparaciones aducidas se hallan realizadas sobre un plano. Precisamente la importancia del nudo central radica en que constituye el primer ejemplar conocido en la Península Ibérica y trabajado sobre metal con esta típica decoración de animales dentro de tallos vegetales. El único paralelo que reúne estas características es el nudo del cáliz de Pelagio del Museo del Louvre, que quizá pueda atribuirse a la primera mitad del siglo XII, pero su origen hispánico puede considerarse todavía incierto.

Todos estos paralelos sólo nos aclaran parcialmente el contexto artístico en que se movió el artista que diseñó la decoración de la cruz de Mansilla. En fin, esta decoración, motivo por motivo, está claro que se hizo en España, que tuvo unos claros antecedentes en las mal llamadas artes menores califales y altomedievales cristianas, así como en la pintura sobre manuscritos de la misma época. Sin embargo, no encontramos un paralelo hispánico absolutamente claro en la miniatura mozárabe para el esquema decorativo de los brazos de nuestra cruz (34).

Es evidente que su diseñador partió, por imitación o por creación, de tres principios artísticos previos:

a) preponderancia de la ornamentación vegetal sobre el resto de los elementos decorativos de la cruz;

b) deseo de que todos estos elementos vegetales aparezcan entrelazados;

c) partiendo de estos dos principios anteriores, realización de un esquema compositivo absolutamente claro. Esto se consigue especialmente en el reverso de la cruz, haciendo que flores y hojas iguales aparezcan repetidas de dos en dos, con lo que se logra que pierdan efecto decorativo, y se subraya la importancia rítmica de los tallos. También se obtiene esta claridad dejando amplios espacios sin deco-

(33) NEUSS: Op. cit., lám. 109.

(34) Nos referimos, evidentemente, a la falta de este paralelo en las fotos de miniatura mozárabe que hemos podido consultar. Habrá que esperar a que se realice algún día un "Corpus" de las ilustraciones de los "Beatos", no sólo de sus elementos iconográficos, sino de los puramente ornamentales.

rar, lo que es más destacable si se compara esta decoración con la que llevan obras como los marfiles y mármoles califales.

Ya hemos dicho que sobre el origen de este esquema decorativo no es difícil pronunciarse con seguridad. Gómez Moreno parecía inclinarse más bien por un origen islámico (35), lo que nosotros vemos del todo claro para los brazos de la cruz. Si hubiera que desechar esta opinión, sólo quedaría otra viable. Estribaría en pensar que tan mencionado esquema no es sino una transposición en metal de las decoraciones de la miniatura mozárabe, más concretamente de las orlas que enmarcan las páginas de los "Beatos". Ya hemos visto cómo para los nudos del mango de la cruz tal comparación se ha revelado fructífera. Sin embargo, nosotros, por el momento, no hemos encontrado en este campo paralelos aprovechables para los brazos de la cruz. A pesar de ello ésta es una posibilidad que no hay que desechar en absoluto.

Otra hipótesis, más atrevida, nos llevaría a postular un origen nórdico para el esquema decorativo del mango, lo que ha de reconocerse que es ligeramente arriesgado.

Quizá habría de admitirse una coexistencia de motivos decorativos propiamente islámicos y motivos nórdicos en las ornamentaciones de los siglos XI y XII, siendo una cuestión a determinar en cada caso a cuál de estas dos vertientes pertenece cada obra. Así, nosotros pensamos que la decoración vegetal y animal del crucifijo de los reyes don Fernando y doña Sancha es típicamente nórdica. No es ésta, sin embargo, ocasión de adentrarnos más en el estudio de esta cuestión, que requeriría una consideración de un grupo mayor de obras de arte.

Naturalmente hay que detallar más la ambigua expresión de origen nórdico. Dentro de las diversas posibilidades que este foco septentrional ofrece hay dos que nos proporcionan mayores posibilidades: el arte escandinavo y el irlandés. Si pensáramos en el primero, habríamos de señalar una relación del esquema decorativo del mango de nuestra cruz con la fase escandinava llamada de Ringorike. Sus características, recientemente resumidas con acierto por Peter Anker, casan con bastante exactitud con la decoración de la cruz de Mansi-

(35) Op. cit. en notas 2 y 3. Tampoco vemos claro un taller común con el ara de Celanova, debido a que un puro paralelismo ornamental (que además sólo coincide en algunos puntos), y, tratándose de obras tan dispares, no justifica, a nuestro juicio, que pueda hablarse de un sólo taller.

lla (36). Sin embargo, nosotros nos inclinamos a pensar más en un origen irlandés. Nos referimos concretamente a la decoración zoomórfica de diversos monumentos irlandeses, por un lado, y por otro, a las composiciones decorativas de las grandes cruces en piedra y orfebrería, en las que llegan a aparecer motivos de follaje rodeando animales, y en los esquemas decorativos de una serie de obras concretas como la cruz de Inisfallen, la campana de Fahan, la de S. Patricio, la cruz de Lismore, terminando con la cruz de Clonmacnoise (37).

Quizá sería excesivamente arriesgado pensar que el esquema decorativo de la cruz de Mansilla procede directamente de estos otros. Henry aduce diversos ejemplos y opiniones con el fin de mostrar (y lo consigue) la fuerte penetración de elementos de la ornamentación irlandesa en el románico continental (38). ¿Y si esta ornamentación llegó a España a través de Francia? De todos modos, como no tenemos un estudio de conjunto satisfactorio sobre la ornamentación altomedieval hispánica, tampoco podemos realizar comparaciones totalmente fructíferas. Limitémosnos, por tanto, a señalar como hipótesis de trabajo lo que llevamos apuntando, a la espera de que posteriormente otras investigaciones permitan convertir en teoría estas sugerencias o bien desecharlas definitivamente.

Iconografía

El principal aspecto que hay que resaltar respecto a la cruz de Mansilla es su carencia de la imagen de Cristo Crucificado, imagen que no tiene, ni tuvo nunca. Ello se demuestra por estas dos razones:

a) los brazos no conservan ninguna huella u orificios que hubieran hecho posible la colocación de tal imagen; de existir, hubiera debido colocarse en el anverso, que es precisamente el lado donde se encuentran los símbolos de los Evangelistas; entonces sólo cabían dos posibilidades, o bien el Cristo hubiera sido muy pequeño, y, por tanto, muy desproporcionado, lo que es improbable, o bien hubiera tapado los símbolos mencionados, lo que tampoco presenta síntomas de verosimilitud;

(36) *L'art scandinave*, I, Zodiaque, coll. "La nuit des temps", núm. 28, Yonne, 1968, especialmente págs. 175-183.

(37) HENRY, F.: *L'art irlandais*, III, Zodiaque, coll. "La nuit des temps", número 20, Yonne, 1964, págs. 279-294.

(38) Op. cit. en nota anterior.

b) el cabujón de cristal de roca y la chapa que lo circunda, sobresalen en grado suficiente como para hacer imposible la colocación de la imagen. Dios estuvo presente en la mente del artífice y de quienes encargaron su obra a través de la idea de la Cruz, y a través de las palabras del anverso que nos mencionan sus principales atributos.

Sería a nuestro juicio excesivamente fácil pretender plantearse el problema de la supervivencia del pretendido aniconismo de la Iglesia altomedieval hispánica, en el que no creemos demasiado, o, por lo menos, de su supervivencia en 1109. Prescindimos, por tanto, de posibles divagaciones y pasamos a examinar los ejemplos de cruces que conocemos. Desde luego, no tienen Cristo la cruz de los Angeles ni la cruz de la Victoria en el arte asturiano, ni la cruz de Santiago de Peñalba, ni las cruces de San Millán de la Cogolla o de Cevico de la Torre, ya del siglo XI. Pero sí lo tienen en el mismo siglo el crucifijo de los reyes Fernando I y Sancha o el crucifijo procedente de Carrizo, o la placa del evangelario de la reina Felicia (hoy en el Museo Metropolitano de Nueva York), o un crucifijo de la Cámara Santa, o la tapa de un evangelario de la catedral de Gerona, o el díptico relicario del obispo don Gonzalo de Menéndez, de la Cámara Santa de la catedral de Oviedo (39). Como vemos, los ejemplos son tan numerosos, para no hablar de otras obras de imaginería, que impiden pensar que en esta época podamos plantearnos la supervivencia del supuesto aniconismo. Este sería un argumento más para hacernos pensar que la cruz de Mansilla tuvo una finalidad primordialmente procesional, y que para este menester fue ofrendada por el pueblo de Mansilla, ofrenda que viene confirmada, por otra parte, por el texto de la inscripción del anverso.

Jean Taralon, en un reciente estudio (40), ha podido establecer la misma distinción iconográfica de dos tipos de cruces, con y sin la imagen de Cristo, en la Europa altomedieval. Para este autor los procedentes del primer tipo, el anicónico, serían la cruz de Berengario, la de los Angeles, o la cruz de las Ardenas. La continuación y plenitud de este tipo coincidirían con la llamada cruz de Imperio, la cruz de Lotario, la cruz de la Victoria, la de la abadesa Teófanu, las dos cruces de la condesa Gertrudis, la cruz de Osnabrück, y la segunda cruz de la abadesa Matilde con sus grandes esmaltes. La se-

(39) Cook, W. S., y GUDIOL, J.: *Imaginería románica*, en "Ars Hispaniae", vol. VI, Madrid, 1950, láms. 274, 282-3 y 285-6.

(40) *El siglo del año mil*, Madrid, 1973, págs. 272-5.

gunda serie, menos interesante para nuestro caso, estaría constituida por dos subtipos: cruces de orfebrería, con un Cristo de metal precioso o de marfil, y cruces sin decoración, con la imagen realizada como una escultura monumental. Esta distinción iconográfica se puede aplicar igualmente en los ejemplos hispánicos respecto a los subtipos de Talaron, pero no insistimos en ello para no apartarnos del tema central de nuestro estudio.

Por tanto, la iconografía de la cruz de Mansilla queda reducida a los símbolos de los cuatro Evangelistas que aparecen en los extremos de los brazos. Como, al hablar de la decoración, ya hemos señalado la correspondencia símbolo-Evangelista, nos ahorraremos ahora volver a insistir sobre ello. Sólo insistiremos en que es la única cruz de toda la serie que señalamos que presenta los símbolos de los Evangelistas en el anverso. Aquí hay que señalar el acierto del artífice de fines del XVI o XVII al colocar el ángel y respetar así la primitiva iconografía. Esta no es particular de nuestra cruz. Importa tanto o más que la cuestión de los orígenes subrayar que estas representaciones simbólicas de los evangelistas forman parte de una misma corriente iconográfica que halló amplio eco dentro de la Península Ibérica en la Alta Edad Media, precisamente en el campo de la orfebrería y la eboraria, aunque no se trate precisamente de cruces portátiles. El primer ejemplo estaría constituido por la cara inferior de la Caja de las Agatas, conservada en la catedral de Oviedo, fechable a comienzos del siglo X (41). Allí vemos una interesante representación de los cuatro Evangelistas, siguiendo el esquema respecto a la identificación Evangelista-símbolo que vemos en la cruz de Mansilla. Tiene la particularidad iconográfica de que los símbolos emergen de cuatro círculos en cuyo interior va una hélice. Las cabezas de los tres animales y el ángel convergen hacia el centro de la cruz (que es del mismo tipo que la cruz de la Victoria), quedando así en disposición radial. Ello ocasiona que, sea cual fuere el lado desde el que los contempla el espectador, dos queden siempre en posición invertida. Aparte de esta relación iconográfica, no puede apuntarse relación estilística, pues los símbolos de la Caja de las Agatas son más rechonchos y acusan una mayor pesadez en las formas.

El siguiente estaría constituido por las placas de marfil de la Caja de las Reliquias de S. Juan Bautista y S. Pelayo, de mediados

(41) FONTAINE, J.: *L'art préroman hispanique*, I, Zodiaque, coll. "La nuit des temps", núm. 38, Yonne, 1973, págs. 344-345, lám. 155.

del siglo XI (42). Es evidente que hay un claro paralelismo estilístico e iconográfico con la cruz de Mansilla. Señalaremos como única variante la presencia de aureola en el águila y en el ángel. Todos vuelven la cabeza hacia el centro, donde está la representación del Cordero místico, símbolo de Cristo, detrás del cual, al igual que en las miniaturas de los "Beatos", hay una cruz con mango, del mismo tipo que la de Mansilla.

En el reverso de la cruz de los reyes don Fernando y doña Sancha, de hacia 1063, ofrecida por los reyes a la misma iglesia (hoy en el Museo Arqueológico Nacional), encontramos algún paralelismo en el diseño, bastante rígido, al igual que en la cruz de Mansilla. El toro y el león, aunque añaden las variantes de estar recostados y llevar aureola, coinciden en volver sus cabezas hacia el centro, ocupado por el Cordero. El águila vuelve también la cabeza hacia atrás (43).

Hay, por tanto, una doble representación de Cristo, la simbolización de la Cruz en sí misma y la representada por el Cordero. Aunque la cruz tenga el tipo de la cruz latina y lleve ya la imagen de Cristo, no cabe duda de que en el reverso que comentamos tenemos representada (con la adición señalada del Cordero) la misma corriente iconográfica que actuó sobre la cruz de Mansilla, es decir, la inserción en los extremos de una cruz de los símbolos de los Evangelistas, símbolo de la difusión de la doctrina de Cristo, que vuelven sus cabezas hacia el centro de esa doctrina, el Cordero, colocado aquí en el centro de dicha cruz.

Posterior en fecha sería la representación simbólica de los cuatro Evangelistas en el frente principal del Arca Santa de la catedral de Oviedo. Aquí los símbolos van en las esquinas de las cuatro bandas metálicas que rodean la escena central, constituida por los doce Evangelistas, colocados en dos pisos y bajo arcadas a ambos lados del Pantocrator, cuya mandorla va sostenida por los cuatro ángeles. En este caso podemos señalar una relación iconográfica, pero no estilística, pues los ejemplares del Arca Santa tienen mayor movilidad y elegancia en la realización (44).

A continuación de esta cadena de representaciones simbólicas, el siguiente eslabón vendría constituido por nuestra cruz. Como puede verse por los paralelos hasta ahora aducidos, encontramos mayores relaciones iconográficas que estilísticas. Ello se debe a que el orfe-

(42) COOK, W. S., y GUDIOL, J.: *Imaginería románica*, láms. 269 y 270.

(43) GÓMEZ MORENO, M.: *En torno al Crucifijo*, lám. 3.

(44) GÓMEZ MORENO, M.: *El arte románico*, lám. XXXVII.

bre estuvo muy condicionado por el tipo de material de la cruz que realizó y al hecho de que precisamente no conservamos otra cruz con los mismos símbolos realizados en idénticas condiciones técnicas.

Que esta corriente iconográfica no se extinguió nos lo demuestra muy a las claras el éxito del tema en la pintura románica del siglo XII. Pensamos, sin ninguna pretensión de ser exhaustivos, en el ábside de S. Clemente de Tahull, o en el de la iglesia de Esterri de Cardós, o en el de Sta. María de Mur, o en el de Sta. Coloma de Andorra (45).

Como es sabido, la representación del "Tetramorfos" se basa en las visiones de los Cuatro Vivientes, descrita por Ezequiel y por S. Juan en el Apocalipsis (4,7-9), que los Padres de la Iglesia, como S. Jerónimo y S. Ireneo, asimilan a los Cuatro Evangelistas. A esta doble representación literaria corresponden dos líneas o corrientes iconográficas (46). Para nuestro caso nos interesa solamente la segunda, la de los Evangelistas, que, dentro de un mismo significado e idea central, adopta tres variantes principales:

1) *Los Evangelistas teniendo como centro al Cordero Místico, detrás del cual está la Cruz.* Los mejores ejemplos hispánicos serían el reverso de la citada Cruz de los reyes don Fernando y doña Sancha, o bien la Caja de San Juan Bautista y San Pelayo de San Isidoro de León.

2) *Los Evangelistas teniendo como centro de convergencia la Cruz.* La Caja de las Agatas y la Cruz de Mansilla, cada una con las características señaladas, se encuadrarían dentro de este grupo. Posiblemente la disposición radial de la Caja de las Agatas, con la distorsión de la postura de los símbolos, haga referencia a la idea de la potenciación de la Cruz y la doctrina cristiana por medio de sus difusores, los Evangelistas, siendo el antecedente hispánico más antiguo, o de los más antiguos, de las potencias de la Cruz, que se recuperarán en la Edad Moderna, pero ya simplemente con las cuatro potencias, que aluden al valor sagrado del número cuatro.

Otro ejemplo de convergencia de los símbolos, en este caso ya integrado, sería el de la cruz de Mansilla, faltándonos por el momento para completar esta cadena un ejemplo hispánico del siglo XI.

(45) COOK, W. S., y GUDIOL, J.: *Pintura románica*, en "Ars Hispaniae", vol. VI, láms. 11, 25, 26 y 51.

(46) CHAPEAUX, G. de, y STERCKX, S.: *Le monde des symboles. Zodiaque*, coll. "Introductions à la nuit des temps", núm. 3, Yonne, 1972, págs. 427-440.

3) *Los Evangelistas teniendo como centro a Cristo*. Es el representado frecuentemente bajo la forma del Pantocrator. Es el caso que se da más tardíamente por lo que a ejemplos hispánicos se refiere. A este apartado corresponderían el Arca Santa de la catedral de Oviedo y los ejemplos de pinturas murales románicas señalados.

Consideraciones finales

Ya hemos aclarado algunas cuestiones respecto a la tipología de la cruz, nada extraña en el arte de la época. En cuanto a su función, y basándonos en los paralelos de marfil de S. Millán y del "Beato" de Manchester, nosotros pensamos que se trata de una cruz procesional, ofrendada por el pueblo de Mansilla, y además perfectamente fechada. Debió de llevar colgando de los brazos horizontales el "Alfa" y "Omega", o bien piedras nobles o preciosas.

Queda finalmente pendiente un problema, que vamos a dejar solamente apuntado, pues su solución requeriría la consideración de un mayor número de obras de arte y su delimitación geográfica con base en sus características técnicas y estilísticas.

Consiste en averiguar dónde se realizó la cruz de Mansilla. Está claro que en la provincia existieron obras de orfebrería muy importantes, como el frontal de Sta. María la Real de Nájera y las primitivas arcas de S. Millán y S. Felices en el monasterio de S. Millán de la Cogolla, hechas además en un lapso de tiempo que podría ir desde mediados del siglo XI hasta comienzos del XII, en que se realizó la cruz de Mansilla. Es decir, obras que por su importancia (por lo menos las de Nájera y San Millán) requirieron no sólo un artífice, sino también un taller. Entonces habremos de pensar que se hicieron o bien en la región, o bien se encargaron a un taller foráneo. Gómez Moreno sospechaba la existencia de un mismo artífice, que habría realizado el frontal de oro de Sta. María la Real de Nájera y el crucifijo de los reyes don Fernando y doña Sancha (47). Para nosotros lo más probable es que este foco de creaciones artísticas en marfil y metal, que utilizaba unos elementos decorativos similares, estuviera en el monasterio de S. Millán de la Cogolla, cuya importancia económica y artística en esta época es tan conocida que no necesita mayor ponderación.

(47) *En torno al Crucifijo*, pág. 10.

De tener que pensar en que todas estas obras se encargaron a un taller de fuera de la región, nos inclinamos a suponer, por razones de proximidad geográfica, que pudieron realizarse en el monasterio de Sto. Domingo de Silos, de tan larga tradición en el trabajo de la metalistería.

Acaso nuestra cruz, puestos a buscarle su sentido último, a pesar de estar fechada en el siglo XII, simbolice más el fin de todo un mundo cultural que el comienzo de uno nuevo. Ya nos hemos referido a su tipología bizantina, plenamente transmitida al mundo hispánico, a su ornamentación islámica, a sus representaciones zoomórficas de claro sentido cristiano e incluso a la paleografía de sus inscripciones. Pues bien, todas estas características encuentran sus mejores paralelos (aunque puedan apuntarse otros anteriores) en el siglo del *año mil*, época de gran confluencia y asimilación de culturas en nuestra Península. Epoca también en que se van diluyendo lentamente y, finalmente, perdiéndose, los caracteres estilísticos del arte mozárabe. Así en la orfebrería y en la eboraria (como en las obras de S. Isidoro de León), lo mozárabe queda reducido a la presencia de arquerías en herradura y a la transmisión de algunos motivos ornamentales islámicos, mientras comienzan a labrarse ya cruces de tipo latino con imágenes de un sabor más europeo.

El orfebre que hizo la cruz de Mansilla a comienzos del siglo XII recoge todas estas tradiciones culturales del XI, realizando una obra que no dudamos en calificar de *técnicamente perfecta*, como puede verse en la macstría con que realizó los nielados y en la minuciosa atención a los detalles, *pero situada plenamente dentro del contexto artístico del siglo anterior*.