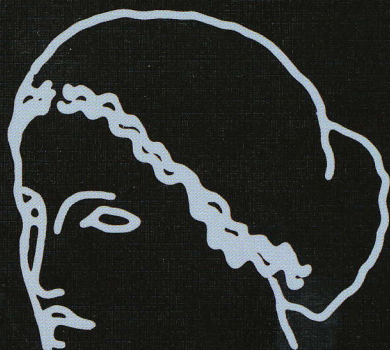


Perfiles de  
**GRECIA Y ROMA**  
**I**

(Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos)

*Valencia, 22 al 27 de octubre de 2007*



*XII  
Congreso  
Español  
de Estudios Clásicos*

Art. Jaime Sánchez 2007



Sociedad Española de Estudios Clásicos  
C/ Vitruvio, 8, 2ª pta. 28006 Madrid  
Tel: +34 91 564 2538, Fax: +34 91 564 56 16  
<http://www.estudiosclasicos.org>

SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLÁSICOS

Perfiles de

# GRECIA Y ROMA

(Actas del XII Congreso Español de Estudios Clásicos,  
Valencia, 22 al 26 de octubre de 2007)

## I

Editadas por:

JOSÉ FCO. GONZÁLEZ CASTRO

JAIME SILES RUIZ

JESÚS DE LA VILLA POLO

GREGORIO HINOJO ANDRÉS

M.<sup>a</sup> ÁNGELES ALMELA LUMBRERAS

PATRICIA CAÑIZARES FERRIZ

MADRID

2009

Este volumen reúne los textos de algunas de las ponencias y comunicaciones presentadas en el XII Congreso Español de Estudios Clásicos. Todos los trabajos publicados han recibido, al menos, dos informes favorables, realizados anónimamente por especialistas que no forman parte del Comité Organizador del Congreso.

© Sociedad Española de Estudios Clásicos  
Vitruvio, 8, 2º  
28006 Madrid

ISBN-13: 978-84-692-3516-4 (vol. I)  
Depósito Legal: M-29.641-2009  
Edita: SEEC. Vitruvio, 8, 2º. 28006 Madrid

---

Composición: J. Fco. González Castro  
Impresión y Encuadernación: Solana e Hijos, A. G., S. A.  
Fuente informática: ALPHABETUM Unicode.  
© Juan-José Marcos. [juanjmarcos@yahoo.es](mailto:juanjmarcos@yahoo.es)

# PERVIVENCIAS DE LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA EN LA EDAD MEDIA HISPANA. EL *SPOLIUM IN SE*: A PROPÓSITO DEL CÁLIZ DE DOÑA URRACA

JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN

Departamento de Patrimonio Artístico y Documental\*

Universidad de León

Según el *Diccionario de la Lengua Española*, el verbo *expoliar*, significa literalmente “despojar con violencia o con iniquidad”. En este mismo sentido, el *Diccionario del Uso del Español*, entiende que la palabra *expoliar* proviene del latín *exspoliare* o *spoliare* y que vendría a significar la acción de “despojar. Desposeer. Quitarle a alguien con injusticia una cosa que le pertenece”<sup>1</sup>. Sin embargo, más allá de una definición puramente etimológica del concepto, en el presente trabajo pretendemos abordar la problemática de la expoliación de piezas antiguas dentro de las producciones de época medieval, intentando explicar la importancia de un fenómeno que fue habitual durante este periodo. Nos centraremos en los valores y los significados intrínsecos de la acción expoliadora, su carga simbólica, así como los objetivos pretendidos por aquellos personajes que, durante los siglos medievales, desarrollaron tal práctica. En concreto, en esta breve aportación sobre el tema, trataremos el tipo de expoliación conocida como *spolium in se*.

La historiografía especializada en el tema define actualmente la expoliación *in se*, como la acción mediante la cual, una persona, generalmente el artífice medieval, lleva a cabo la apropiación de una pieza antigua, en cual-

---

\* Becario de Investigación del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia, y becario de la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León. Agradezco a la profesora Etelvina Fernández González y al profesor Fernando Galván Freile todas las sugerencias y aportaciones realizadas en el presente trabajo.

<sup>1</sup> *Diccionario de la Lengua Española. Vigésima segunda edición*, Madrid 2001, en particular p. 692, donde se recogen las voces “*expoliar*” y “*expoliación*”. Consúltense también M. MOLINER, *Diccionario de Uso del Español A-G*, Madrid 1983, vol. I, en especial, pp. 1260-1261.



quiera de sus formas posibles, para readaptarla y reintegrarla de la manera que considere más acertada, a un nuevo contexto, al que en origen dicha obra no pertenecía<sup>2</sup>. Debe quedar claro así mismo, que se trata de un fenómeno totalmente diferente al denominado *spolium in re*, donde la apropiación es intelectual, estilística e iconográfica y nunca material<sup>3</sup>.

Las diferentes producciones artísticas medievales se encuentran plagadas de claras referencias a la Antigüedad, materializadas de una manera bien eficaz, a través de la apropiación de piezas clásicas. Los ejemplos a los que podríamos aludir son incontables, sin embargo, para una mayor acotación

<sup>2</sup> Entre los teóricos más importantes relacionados con el tema, destacamos el magnífico estado de la cuestión planteado por N. DACOS, "Sopravvivenza dell'antico", *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale. Supplemento 1970*, Roma 1973, pp. 725-746. De especial relevancia es el trabajo de S. SETTIS, "Continuitá, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico", *Memoria dell'antico nell'arte italiana. Dalla tradizione all'archeologia*, Turín 1986, vol. III, pp. 373-486. Véase igualmente E. ESCH, "Reimpiego", *Enciclopedia dell'arte medievale*, IX, Roma 1998, pp. 876-883. Es también importante, la aportación de L. DE LACHENAL, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milán 1995, en concreto, pp. 23-55, quien desarrolla una investigación del fenómeno a lo largo de los diferentes siglos de la Edad Media, prestando una especial atención al ámbito romano y carolingio. Un trabajo actual sobre el tema en: D. KINNEY, "The concept of spolia", *A Companion to Medieval Art: Romanesque and gothic in Northern Europe* (C. Rudolph ed.), Oxford 2006, pp. 233-252, que en parte es deudor de otra serie de publicaciones donde aborda idénticos temas, como en: ID, "Spolia from the Baths of Caracalla in Santa Maria in Trastevere", *Art Bulletin*, 68, 1986, pp. 379-397. No podríamos llevar a cabo, en el espacio asignado para esta aportación, ni siquiera una aproximación a un posible estado de la cuestión sobre el concepto. Nos limitamos en este sentido a recoger algunos de los trabajos consultados para la redacción de este estudio.

<sup>3</sup> Por aludir a un investigador español que ha tratado el tema, además de proponer una definición para el concepto, señalamos, por ejemplo, el trabajo de M. A. CASTIÑEIRAS, "Capitel románico inspirado na Orestíada do sarcófago de Husillos", *Luces de Peregrinación*, Santiago de Compostela 2004, pp. 252-254, particularmente, p. 252, quien afirma que la expoliación *in re* se caracteriza por un "un nuevo empleo admirativo del estilo, de los motivos y del tema de una obra, en el que el artista a través de la imitación realiza una expoliación conceptual y ecléctica de su objeto de inspiración". El autor toma como base algunos de los trabajos anteriormente citados para llevar a cabo dicha definición. Sobre el mencionado tipo de expoliación véase P. CORNELIUS CLAUSSEN, "Marmo e splendore. Architettura, arredi liturgici, spoliae", *Arte e Iconografía a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo* (M. Andaloro y S. Romano ed.), Milán 2002, pp. 193-225, especialmente, p. 210, donde analiza el ambiente favorable a este tipo de fenómeno dentro de la ciudad de Roma, relacionándolo con otros entornos, como por ejemplo, Aquisgrán.

del tema nos centraremos en algunos ejemplos bien conocidos que permitan poder establecer una serie de conclusiones concisas.

Uno de los personajes medievales que mayor admiración sintió por las piezas del mundo antiguo, fue el abad Suger de Saint Denis<sup>4</sup>. Las producciones ligadas a su persona han sido vinculadas de manera reiterativa con toda suerte de fuentes clásicas. Recuérdese en este sentido el magnífico águila de oro que el abad mandó fundir y en la que se reintegró, además, un vaso de pórfido antiguo. Lo más interesante en relación con esta cuestión, es la exhaustiva documentación escrita que de su mano nos ha llegado y en la que de manera detallada se explican con todo lujo de detalles las acciones llevadas a cabo por el abad.

En relación con esto, nos interesa recordar el siguiente fragmento extraído de sus escritos y que, por otra parte, ha sido repetidamente transcrito:

“Para adorar la cruz que da vida, (...) habríamos dedicado, de haber sido posible, toda la devoción de nuestro pensamiento a embellecerla (...). De ahí que buscamos nosotros mismos por nuestro entorno (...) abundancia de perlas y piedras preciosas, y preparamos material de aderezo en oro y piedras preciosas lo más hermosos que pudimos hallar; mandamos venir de diversos lugares a expertos artesanos que trabajando con diligencia y cuidado levantaron la cruz. (...) unos monjes (...) entraron en nuestro habitáculo contiguo a la iglesia y nos ofrecieron en venta una cantidad tal de piedras preciosas que no esperábamos encontrar ni en diez años, a saber, jacintos, zafiros, rubíes, esmeraldas y topacios”<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Tan sólo recogemos el importante trabajo de B. BRENK, “Suger Spolien”, *Arte Medievale*, I, 1983, pp. 101-107. Se trata de una de las aportaciones de la larga serie de trabajos que este investigador ha dedicado al tema. Véase también ID. “Spolia da Constantino a Carlomagno: estetica versus ideología”, *Architettura e immagini del sacro nella tarda antichità*, Spoleto 2005, pp. 197-203.

<sup>5</sup> E. PANOFKY, *El abad Suger, Sobre la abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*, (E. PANOFKY ed.), Madrid 2004, XXXII, *Del crucifijo de oro*, pp. 73-75. No creemos necesario incidir en las numerosas citas que encontramos dentro de los textos del abad, en referencia a las expoliaciones de material antiguo, así como las noticias que nos hablan de los viajes llevados a cabo para buscar este tipo de materiales. Recuérdese, por ejemplo, el párrafo en el que el mismo abad explica la manera en que el mencionado vaso de pórfido antiguo se transformó en un águila: “(...) igualmente adaptamos al servicio del altar un vaso de pórfido,

El caso del abad Suger es uno de los más conocidos y mejor estudiados. Sin embargo, tanto en el ámbito europeo, como en la propia *Hispania* medieval, existirán de una manera más o menos regular ejemplos de este tipo de reutilizaciones. Señalamos, como muestra auténticamente paradigmática, a la vez que bien conocida, la noticia recogida de manera textual en relación con la construcción de la catedral de Santiago de Compostela patrocinada por Alfonso III el Magno. En este sentido se dice en el mencionado texto:

“(...) fue edificado el templo de San Salvador y Santiago Apóstol en el lugar del Arca Mamórea en territorio de Galicia, por disposición del gloriosísimo príncipe Alfonso (...) trajimos al santo lugar de España (...) las piedras de mármol que sacamos de la ciudad de Eabaca, que nuestros antepasados transportaron por mar en naves y con las que edificaron bellas casas (...). Por ello también se restauró con estos mismos mármoles la puerta principal de la parte occidental (...) pusimos seis columnas enteramente de piedra con otros tantos basamentos donde fue construida la bóveda de la tribuna, incluso trajimos de una ciudad de Portugal, transportadas en naves, otras columnas esculpidas, sobre las que fueron levantadas dieciocho columnas, junto con otras columnitas de mármol traídas también por el mar”<sup>6</sup>.

---

obra admirablemente labrada por la mano del escultor y el pulidor, el cual había permanecido durante muchos años en un baúl de papeles, transformando su forma inicial de un ánfora en la de un águila mediante la adición de oro y plata (...)”. Véase el texto completo en Id., *El abad Suger...*, XXXIV A, p. 95. Véase también D. KINNEY, op. cit., de manera especial p. 236; D. ALCOUFFE, “Aigle de Suger”, *Le trésor de Saint-Denis*, París 1991, p. 183; D. GABORIT-CHOPIN, “Monture”, *Le trésor...*, pp. 184-187. En el caso del fragmento de texto donde Suger habla de la búsqueda de piedras preciosas, es plausible que se esté refiriendo a piedras antiguas.

<sup>6</sup> A. LÓPEZ FERREIRO, *Historia de la Santa Iglesia*, Santiago de Compostela, 1983, vol. I, pp. 50-51. Recordemos los paralelismos existentes entre este tipo de narración y otras de índole similar, como por ejemplo la descripción hecha por el abad Suger en torno al transporte de fustes marmóreos desde las termas y el palacio de Diocleciano, en la ciudad de Roma, a través del transporte fluvial. Véase sobre este texto E. PANOFSKY, *El abad Suger...*, *Segundo libro de la consagración de la iglesia de Saint-Denis*, II, p. 107. En relación con este aspecto, son bien conocidos los transportes de materiales lapídeos, por vía marítima, llevados a cabo por Henry de Blois (1129-1171) desde el puerto de Ostia. Recogen la noticia J. ADHÉMAR, *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, París, 1996, p. 95; S. SEBASTIÁN, *Mensaje simbólico del arte medieval: arquitectura, iconografía, liturgia*, Madrid 1994, pp. 235-236.

Ejemplos como estos, señalados brevemente, permiten establecer ciertas concomitancias entre el fenómeno de expoliación *in se* producido en el ámbito europeo, con el acontecido en el propio ambiente hispano, además de señalar un interés constante, a lo largo de toda la Edad Media, por los materiales y obras antiguos, independientemente del grado de romanización de los diversos territorios europeos.

EL VALOR DEL *SPOLIUM IN SE* EN LA HISPANIA TARDOANTIGUA: SIGLOS VII-X

Parece claro que la valoración, recuperación y reintegración de piezas antiguas durante los siglos medievales se materializó a través de una especie de tendencia que pudiéramos considerar, en ocasiones, de “arqueológica”. Desde este punto de vista, nos centraremos ahora en el reemplazo de piezas suntuosas –entendiendo por éstas, todo tipo de piedras preciosas y objetos vinculados con las artes suntuarias–<sup>7</sup>.

La *Hispania* tardoantigua nos ha legado excelentes piezas y ejemplos de gran factura en relación con este fenómeno. Ya durante los siglos de asentamiento del pueblo visigodo se realizaron espléndidas obras de orfebrería, que, como señala el profesor I. Bango, son una buena representación del “arte inercial tardoantiguo”<sup>8</sup>. A pesar de la aceptación generalizada de una continuidad de técnicas, formas y contenido simbólico y de ser fundamental las aportaciones al tesoro visigodo de piezas antiguas, tras el saqueo de Roma de los años 408-410, no se ha podido concretar con seguridad la procedencia romana de algunas de las piezas utilizadas dentro de este tipo de producciones visigodas<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Desde los últimos siglos de la Antigüedad tardía hasta los siglos del románico, todo tipo de perlas, aguamarinas, gemas, camafeos, esmeraldas y gran variedad de joyas de factura antigua fueron recuperadas e insertadas en piezas creadas *ex novo*. Ya el propio Isidoro de Sevilla se interesaba por el tema. El autor, cuyas informaciones tendrían tanta importancia durante estos siglos, ya utilizaba el término *gemis pretiosis*, aludiendo al carácter traslucido de las gemas y su alto valor económico. Cf. ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, (Edición bilingüe preparada por J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero), Madrid 1983, vol. I, en concreto, pp. 263-321. Se trata, concretamente, del Libro XVI, titulado *Acerca de las piedras y los metales*.

<sup>8</sup> I. G. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico hispano. El arte de la España cristiana de los siglos VI al XI*, Madrid 2002, en concreto, p. 135.

<sup>9</sup> G. RIPOLL, “El tesoro de Guarrazar. La tradición de la orfebrería durante la Antigüedad tardía”, *Maravillas de la España Medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, Valladolid 2001, vol. I, pp. 189-198, en concreto, p. 193. La autora señala que una de las fuentes fun-



Las gemas que, por ejemplo, encontramos dentro de los famosos tesoros de Guarrazar y Torredonjimeno –ciertamente extrañas dentro del repertorio peninsular–, pudieron llegar a estos territorios a través del comercio con Oriente y África, pero su posible origen antiguo y su posterior expoliación, sigue planteando hoy día numerosas dudas<sup>10</sup>. Sin embargo, si la expoliación de piezas dentro de las producciones visigodas no está del todo aclarada, el fenómeno se atestigua, de manera muy marcada, dentro de diversas piezas asturianas del siglo IX<sup>11</sup>. Las famosos cruces denominadas de los Ángeles

---

damentales para explicar la formación de los tesoros visigodos se encontraría en la propia ciudad de Roma. Según nuestro punto de vista, resultaría realmente sorprendente, que tras el famoso saqueo de la urbe, ninguna pieza antigua hubiera sido reintegrada y absorbida por las colecciones del reino godo.

<sup>10</sup> I. G. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico...*, pp. 142-143. El autor defiende dicho origen para algunas piezas, aunque señala que otras muchas son creaciones de talleres hispanos de pleno siglo VII. Señalamos, por su importancia, la gema grabada con el tema de la Anunciación conservada en el Palacio Real de Madrid, que presenta una factura e iconografía desconocida dentro del caso hispano y para la que se han buscado parentescos con obras de joyería de época justiniana. Ello vuelve a incidir en la existencia constante de un traslado de piezas y, sobre todo, la importancia de este tipo de expoliaciones. La pieza parece que provenía en origen del Tesoro de Guarrazar, expoliado durante el siglo XIX. Parece factible la hipótesis de que hubiera pertenecido al Tesoro Real de los visigodos que, sin duda, habría de contar con todo tipo de obras orientales importadas a la corte toledana. Véase G. RIPOLL, “Gema grabada”, *Maravillas...*, vol. I, ficha 82, p. 203, que data la pieza, por su iconografía, entre los siglos IV y el VI; Id., “El tesoro di Guarrazar. La tradizione dell’oreficeria nella tarda antichità”, *Tesori. Forme di accumulazione della ricchezza nell’alto medioevo (secoli V-XI)* (S. Gelichi y C. La Rocca coord.), Roma 2004, pp. 207-240; R. CORZO, *Visigótico y prerrománico*, Madrid 1989, en concreto, p. 80, donde apoya su origen oriental. Sobre los mencionados tesoros, véase la obra colectiva *Torredonjimeno. Tesor, Monarquía y Litúrgia*, Barcelona 2003. Concretamente, el trabajo de A. CASANOVAS I ROMEU, “El Tesor de Torredonjimeno (Jaén). Aspectos tècnics i descriptius”, *Torredonjimeno...*, pp. 15-29. Para el otro conjunto, es indispensable el estudio titulado *El tesoro visigodo de Guarrazar* (A. Pereda ed.), Madrid 2001. En concreto, J. S. CÓZAR Y C. SAPALSKI, “Gemas del Museo Arqueológico Nacional y Palacio Real, Madrid”, *El tesoro visigodo...*, pp. 239-273; T. CALLIGARO, J-P. POIROT, E. ANTOINE Y A. PEREA, “El enigmático origen de las esmeraldas del tesoro”, *ibidem*, pp. 287-294.

<sup>11</sup> Para I. B. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico...*, p. 296, existe una tendencia continuadora entre este tipo de producciones de época hispanovisigoda y las realizadas en época asturiana.

y de la Victoria<sup>12</sup> presentan, de una manera reiterativa, la reutilización de piedras preciosas clásicas<sup>13</sup>, lo que constata una continuidad del fenómeno en el siglo IX. No en vano, la desaparecida cruz que éste último monarca donó a la catedral de Santiago de Compostela, contó también entre su repertorio de joyas con, al menos, dos gemas antiguas, tal y como ha señalado H. Schlunk<sup>14</sup>.

Además de unas evidentes razones de índole material, pues incluir dichas piezas antiguas en las nuevas producciones suponía un auténtico ahorro económico, todos los especialistas en el tema señalan con unanimidad que el *spolium in se* de las obras asturianas, presenta otras razones contenedoras de un sentido simbólico, ideológico e intelectual, mucho más profundo. El engaste de esta serie de *dissecta membra* en obras creadas *ex novo*, supone la conexión con el pasado romano, así como la asimilación de la *auctoritas* que dichas piezas poseían<sup>15</sup>; además de la adhesión a una larga serie de ideales

---

<sup>12</sup> Sobre las cruces asturianas sigue siendo crucial, aún hoy, el estudio clásico de H. SCHLUNK, *Las cruces de Oviedo. El culto de la Vera Cruz en el Reino Asturiano*, Oviedo 1985, en concreto, pp. 18-29.

<sup>13</sup> La Cruz de los Ángeles fue donada por el monarca asturiano Alfonso II el Casto a San Salvador de Oviedo. Según R. CORZO, op. cit., en concreto, p. 102, esta cruz posee hasta ocho entalles romanos, de los cuarenta y ocho que se han contabilizado. Véase también I. B. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico...*, en especial, pp. 296-297; ID., *El prerrománico en Europa*, Madrid 1989, en concreto, p. 57. La llamada Cruz de la Victoria, fue donada por Alfonso III el Magno nuevamente a la misma iglesia. En ella, se utilizaron diferentes técnicas, que buscaban emular y recrear la suntuosidad de las gemas y las esmeraldas, pero a través de otra serie recreaciones más pobres, como por ejemplo el esmalte *cloisonné*. Hace una breve mención, contextualizando las piezas en el ambiente europeo del momento: P. SKUBISZEWSKI, *L'art du Haut Moyen Âge. L'art européen du IV<sup>e</sup> au IX<sup>e</sup> siècle*, Baume-les-Dames 1998, en concreto, pp. 378-381.

<sup>14</sup> H. SCHLUNK, op. cit., en concreto, p. 25. La pieza fue realizada en el año 874.

<sup>15</sup> Aún hoy en día continúa siendo dudosa la procedencia de estas piezas, puesto que, a pesar de que muchos autores siguen señalando su importación foránea, también es cierto que la *Hispania* romana había sido rica en todo tipo de yacimientos minerales. Véase la síntesis que hace J. M. BLÁZQUEZ, *Ciclos y temas de la Historia de España: la Romanización. La Sociedad y la economía en la Hispania Romana*, Madrid 1985, en concreto, p. 51, p. 149, pp. 150-151 y p. 154, donde señala las ricas minas de oro que las fuentes romanas han ubicado en Cantabria y *Asturiae* y en las que era habitual la explotación de malaquita. Una importancia fundamental también hubo de tener *Asturica Augusta*. Véanse los fragmentos

políticos y la participación, mediante una apropiación material, de las piezas que durante siglos habían formado parte de las colecciones imperiales y de la nobleza más pujante. No es necesario incidir, pues grandes especialistas lo han hecho ya, en el valor legitimador de tal acción expoliadora<sup>16</sup>. La fórmula se repetiría con igual éxito en otra larga lista de piezas coetáneas y posteriores, donde el uso de expoliaciones materiales de obras antiguas suponía el mejor mecanismo de asimilación de los ideales estéticos y políticos de la Antigüedad. Recuérdese los magníficos ejemplos más tardíos que suponen la famosa cruz del rey Lotario o la del rey Desiderio, último monarca de la dinastía lombarda<sup>17</sup>.

---

de textos que recoge el autor de Lucano y Silio Itálico, en relación con la abundancia de oro en la zona asturiana. Incide en la importancia de las explotaciones mineras: F. J. FERNÁNDEZ CONDE, "Cristianización y simbología del poder en la época de la monarquía asturiana", *La época de la monarquía asturiana*, Oviedo 2002, pp. 263-294, particularmente p. 268. Por su parte, J. I. RUIZ DE LA PEÑA SOLAR, "La realeza asturiana y la formulación del poder regio", *La época...*, pp. 163-201, en concreto p. 173, pone de relieve la importancia del pasado romano-gótico en los territorios de la actual Asturias. En relación con ello, véase G. RIPOLL, "El tesoro de Guarrazarar...", particularmente, p. 192, incide en la importancia de las explotaciones mineras de la Bética, entre otras.

<sup>16</sup> S. SETTIS, *El futuro de lo clásico*, Madrid 2006, en concreto, pp. 26-27.

<sup>17</sup> I. G. BANGO TORVISO, *Arte prerrománico...*, en concreto, p. 296, acepta las concomitancias entre este tipo de cruces hispanas y la Desiderio o la de las Ardenas, pero señala como improbables las relaciones directas. Más bien se trataría de un pasado común para las piezas, desde un punto de vista iconográfico y técnico. La cruz denominada de Desiderio se conserva en el Museo Cristiano de Brescia. Se ha relacionado con el año 774, data en la que posiblemente fue donada por el monarca a la iglesia de San Salvador. Sobre ella véase: P. SKUBISZEWSKI, op. cit., en concreto, pp. 284-285. Véase también E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Reflexiones sobre la evolución hacia el románico de las fórmulas artísticas altomedievales, en el ámbito asturleonés, en la undécima centuria", *Internationale Tagung: Christliche Kunst im Umbruch Hispaniens Norden im 11. Jahrhundert*, Göttingen 2004 (en prensa). La autora ha señalado las similitudes entre este tipo de obras asturianas y los modelos lombardos vigentes durante los siglos VIII y IX. En la conocida cruz de Lotario, datada entre los años 980-1000 y conservada en el Aachen Domschatz, se reemplazó un camafeo de sardónice en el que aparece retratado el Emperador Augusto, tal y como señala D. KINNEY, op. cit., particularmente, pp. 235-236. Sobre esta pieza, véase V. H. ELBERN, "Über die mobile Ausstattung der Kirchen in ottonischer Zeit", *Otto der Grosse. Magdeburg und Europa* (M. PUHLE ed.), Magdeburgo 2001, vol. I, pp. 305-326, concretamente, pp. 314-315.

En ambas obras suntuarias, el valor de las piezas antiguas es fundamental. Si en la cruz de Desiderio encontramos diferentes entalles clásicos, entre los que se han representado numerosos personajes retratados –recuérdese aquel que se engastó en la parte baja del brazo inferior de la cruz y en el que se representaron tres personajes emparentados con la tradición pictórica romano pompeyana<sup>18</sup>–, o en el caso de la cruz de Lotario, donde un gran camafeo antiguo, con la imagen de Augusto, ocupa la parte más importante de la pieza, es decir el nudo de la cruz; idéntico fenómeno hallamos en la cruz asturiana de los Ángeles, donde un gran camafeo fue engastado en el mismo lugar, representando una figura femenina de clara ascendencia romana<sup>19</sup>.

Queda atestiguada entonces una clara voluntad expositiva de las piezas antiguas, dentro de los objetos más sagrados de los tesoros eclesiásticos de la Alta Edad Media hispana. De una manera especial, observamos un interés por exponer aquellas piezas en las que, de una manera u otra, se daba cabida a la figuración iconográfica<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup> Se trata de un vidrio dorado que sigue las fórmulas y técnicas habituales en el siglo III. Cf. P. WILLIAMSON, *The Medieval Treasury. The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*, Londres 1986, en concreto, p. 43.

<sup>19</sup> Señalamos dos ejemplos bien conocidos, que representan una clara continuidad de tal fenómeno. Desde las encuadernaciones del denominado Evangelionario de la reina Theodolinda (Museo Serpero de Monza), en torno al año 603, hasta ejemplos más importantes como el entalle antiguo en aguamarina con un retrato de la hija del emperador Tito, Julia, y que formaba parte del tesoro de la abadía de Saint-Denis de París. En concreto, esta última pieza denominada generalmente como el “intaille de Carlomagno”, parece que ocupó un lugar privilegiado en dicho tesoro, a pesar de las vicisitudes a las que fue sometida. Véase D. GABORIT-CHOPIN, “Intaille de Julie”, *Le trésor...*, pp. 96-99; P. SKUBISZEWSKI, op. cit., en especial p. 224. Sobre el evangelionario de la reina Theodolinda, véase W. F. VOLBACH, “Las artes suntuarias”, *La Europa de las invasiones* (J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH), Madrid 1968, pp. 209-313, en concreto, pp. 222-229; L. CASTELFRANCHI VEGAS, *L'arte medioevale in Italia e nell'occidente europeo*, Milán 1993, concretamente, p. 20, identifica las piezas expoliadas como camafeos.

<sup>20</sup> En concreto, se trata de piezas romanas datadas entre los siglos I y III d. de C. Presentan diferentes iconografías. Entre las más significativas destaca aquella en las que dos figuras conversan bajo un árbol o en la que se representó el tema de la *Aeneae Pietas*. De la misma manera, se han identificado también a la diosa Fortuna y la diosa Methe o Hebe en posición de tres cuartos, así como la diosa Minerva acompañada junto a una victoria. Sobre las iconografías de las piedras antiguas reaprovechadas, I. R. DE LA PEÑA, “Cruz de los Ángeles,



¿UN FALSO *SPOLIUM IN SE* EN EL CÁLIZ DE DOÑA URRACA?

Con la llegada del año mil, la situación permaneció inalterable en cuanto a la frecuencia del fenómeno que venimos estudiando. En este sentido, uno de los tesoros del norte peninsular hispano más importantes, por cierto, enteramente vinculado, desde un punto de vista ideológico, a la tradición de donaciones tardoantiguas traspasadas al románico por visigodos y asturianos; es el conservado en la Real Colegiata de San Isidoro de León. Es sobradamente conocida la donación efectuada por el rey Fernando I y su esposa la reina Sancha a la recién consagrada iglesia de San Isidoro, antes dedicada a San Juan Bautista<sup>21</sup>.

La dádiva más cuantiosa de la pareja real está documentada el día 22 de diciembre del año 1063, fecha en la que, presumiblemente, se trasladaron las reliquias del santo hispalense a León. La hija de ambos, la infanta doña Urraca de Zamora, continuó con esta tradición ancestral de donaciones, ofreciendo al templo el famoso cáliz, denominado habitualmente como cáliz de Doña Urraca<sup>22</sup>, debido a la inscripción que sobre la pieza se mandó colocar: *IN NOMINE D(OMI)NI VRRACA FREDIN(N)DI*<sup>23</sup> (Fig. 1).

año 808”, *Maravillas...*, ficha 83, pp. 218-219. Consúltese también F. SALCEDO GARCÉS, “Los entalles romanos de la Cruz de los Angeles”, *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 41, 121, 1987, pp. 73-102. Un caso bien significativo en el uso de este tipo de exoliación, es el ejemplo de la estatua sedente de Santa Fe de Conques, custodiada en el tesoro de dicha iglesia. Sobre ella, véase D. GABORIT-CHOPIN Y E. TABURET-DELAHAYE, “Magesté de Sainte Foy”, *Le trésor de Conques*, París 2001, pp. 18-29, con todo tipo de piezas datadas por los autores en el Bajo Imperio.

<sup>21</sup> E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, “Reflexiones sobre la evolución hacia el románico...” (en prensa); H. BREDEKAMP Y F. SEEHAUSEN, “Das Reliquiar als Staatsform. Das Reliquiar Isidors von Sevilla und der Beginn der Hofkunst in León”, *Reliquiare im Mittelalter*, Berlín 2005, pp. 139-164, particularmente, p. 139. Sobre el tema, un estado de la cuestión en A. GARCÍA MARTÍNEZ, “Aproximación crítica a la historiografía de San Isidoro de León”, *Estudios Humanísticos. Historia*, 4, 2005, pp. 53-93.

<sup>22</sup> Existe abundante bibliografía sobre la pieza. Sin tener como objetivo recoger todos los trabajos dedicados a ella, véanse: A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *León y Asturias. Oviedo, León, Zamora y Salamanca*, Madrid 1979, en especial, pp. 144-145, quién señala que la pieza fue entregada a la basílica en 1063; J. W. WILLIAMS, “Chalice of Urraca”, *The Art of Medieval Spain, A.D. 500-1200*, Nueva York 1993, ficha 118, pp. 254-255; A. GARCÍA FLORES, “Cáliz de doña Urraca”, *Maravillas...*, León 2001, vol. I, ficha 108, p. 335; F. GALVÁN FREILE, “Arte y Monarquía en León”, *Enciclopedia del románico en Castilla y León*, Aguilar de Campoo 2002, pp. 53-65, en concreto, p. 56.

<sup>23</sup> La inscripción fue leída ya por J. M. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Asturias y León*, 1885 (red. Gijón 1977), en especial, p. 344, nota 2. Se trataría, siguiendo las

Según la mayoría de los especialistas, la pieza estaría compuesta por dos vasos antiguos pertenecientes a la época romana, que le servirían de base y de copa<sup>24</sup>. El material en el que estos vasos fueron labrados también ha presentado numerosas dudas<sup>25</sup>. La pieza más interesante para nuestro cometido es la colocada en la parte frontal superior del cáliz. Se trata de un pequeño entalle, en forma de prótomo cefálico antropomórfico (Fig. 2). Nuevamente existen dudas sobre el material empleado para elaborar dicha esculturilla, aunque de manera tradicional se ha venido afirmando que se trataría de un camafeo antiguo reintegrado en este cáliz románico, a través del *spolium in se*<sup>26</sup>.

Sin embargo, dicha pieza fue descrita ya por Don Manuel Gómez Moreno en el año 1925, diciendo: "Cáliz, de Urraca, la hija de Fernando I (posee)

tipologías establecidas por el profesor V. GARCÍA LOBO, "Las inscripciones medievales de San Isidoro de León. Un ensayo de Paleografía epigráfica medieval", *Santo Martino de León*, León 1987, pp. 373-397, en concreto, p. 386, de una *donatio*.

<sup>24</sup> A. VIÑAYO, *La Real Colegiata de San Isidoro de León*, León 1971, en concreto, p. 27; ID., *León...*, sobre todo, p. 114, donde afirma que son de procedencia romano-oriental. También véase J. YARZA, *Arte y Arquitectura en España 500-1250*, Madrid 1979, particularmente, p. 210. Especialmente destaca el trabajo específico de A. FRANCO MATA, "El tesoro de San Isidoro y la monarquía leonesa", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, IX, 1991, pp. 35-67. Apoya la teoría de la procedencia romana P. LASKO, *Arte sacro 800-1200*, Madrid 1999, concretamente, p. 264.

<sup>25</sup> Ya en el año 1885, José M. Quadrado se refería al material de las copas en los siguientes términos: "Un cáliz de ágata de anchas formas (...) atestigua en el letrero de su pie ser otro regalo de la princesa Urraca hija de Fernando I": J. M. QUADRADO, *Recuerdos y bellezas...*, en concreto, p. 344. Para F. GALVÁN FREILE, "Arte y Monarquía...", en especial, p. 56, son de ágata romanos. Apoya esta teoría: J. CASTÁN LANASPA, "Artes aplicadas", *Historia del Arte en Castilla y León, Románico*, Valladolid 1994, vol. II, pp. 293-320, en especial, p. 304. En realidad, la teoría había sido defendida ya en su día por A. VIÑAYO, *León...*, p. 144. Recientemente, ha señalado este material: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Reflexiones sobre la evolución hacia el románico...", (en prensa). Por el contrario, J. W. WILLIAMS, "Chalice...", pp. 254-255, considera que el material empleado en la pieza es sardónice. Para M. GÓMEZ MORENO, op. cit., p. 205, ambas piezas serían de ónix.

<sup>26</sup> Como para el tema de los vasos, también existen disputas en relación con la materia de la máscara. Desde la pasta vítrea, tal y como defienden A. VIÑAYO, *León...*, p. 144; A. GARCÍA FLORES, "Cáliz...", p. 335; J. CASTÁN LANASPA, op. cit., en especial, p. 304 quien dice: "un rostro humano tenido por camafeo romano, en realidad tallado en vidrio". Nuevamente apoya la teoría de la pasta vítrea: E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Reflexiones sobre la evolución hacia el románico...", (en prensa). Para J. W. WILLIAMS, "Chalice...", p. 254, se trataría simplemente

una cabeza, tallada en cierta pasta vítrea blanquecina, obra medieval muy notable<sup>27</sup>. A la negación del origen antiguo de tal pieza que hizo en su día el gran estudioso, se sumarían otros autores posteriores, como por ejemplo, J. Williams<sup>28</sup>.

Si observamos con detenimiento la pieza, existen ciertas contradicciones con lo afirmado. De tratarse de una pieza de factura antigua, se trataría de un artífice ciertamente torpe, descuidado y alejado de los preceptos y técnicas del mundo romano<sup>29</sup>. Los rasgos arcaizantes, la desproporción existente entre la boca y la nariz del rostro, por ejemplo, y, sobre todo, la absoluta esquematización de los cabellos, alejan la pieza de una factura clásica. Tan sólo una simple comparación con otros verdaderos camafeos romanos, como por ejemplo, los integrados en la fíbula de Molsheim (Fig. 3), en la cruz de Essen o en la arqueta de los Reyes Magos de Colonia (Fig. 4), permiten afirmar que el ejemplo leonés posiblemente no sea una verdadera pieza antigua<sup>30</sup>.

---

de cristal. Véanse también I. G. BANGO TORVISO, *El Románico en España*, Madrid 1992, en concreto, p. 221; A. VIÑAYO GONZÁLEZ, *Real Colegiata de San Isidoro: Historia, Arte y vida*, León 1998, particularmente, p. 97.

<sup>27</sup> M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo Monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, 1925 (reed. León 1979), particularmente, p. 205. Mantuvo la teoría del medievalismo del supuesto camafeo leonés en Id., *El arte románico español. Esquema de un libro*, Madrid 1934, particularmente, p. 32, donde se refiere a la pieza como “un camafeo de pasta blanquecina remedando una cabeza humana, de carácter perfectamente románico y muy notable”.

<sup>28</sup> J. W. WILLIAMS, “Chalice...”, pp. 254-255.

<sup>29</sup> Se tendría entonces que elucubrar con la posibilidad de que se tratase de una pieza romana, pero provincial y de lenguaje menos elegante, alejando de los núcleos palatinos de producción artística. Compárese con algunos de los retratos recogidos en H. P. L'ORANGE, *Apotheosis in ancient portraiture*, Nueva Rochelle-Nueva York 1982, en especial, pp. 30-33. Con todo, véanse las semejanzas existentes entre la pieza leonesa y otra conservada sobre la encuadernación del siglo IX conservada en la Biblioteca de Catalunya, Ms. 3724. Se trata de un camafeo romano del siglo III con evidentes rasgos arcaizantes y provincianos. Sobre ella *Il futuro dei Longobardi. L'Italia e la costruzione dell'Europa carolingia di Carlo Magno* (a cura di C. Bertelli y G. P. Brogiolo), Milán 2000, en concreto, p. 418.

<sup>30</sup> La primera pieza se conserva en el Hessisches Landesmuseum de Darmstadt, engastada en una pieza medieval datada del siglo VIII. Se trata de un clásico rostro de delicados cabellos revueltos que ninguna relación tienen con el motivo leonés. Véanse P. SKUBISZEWSKI, *Op. cit.*

Con todo, creemos posible explicar ciertas características de la pieza a través de determinados paralelismos con otras obras. Sin embargo, éstas no pertenecen a cronología antigua, sino románica. En concreto, nos referimos a la manera en que fueron tallados los mechones del supuesto camafeo, que seguirían una solución bien conocida dentro del posible taller de marfiles existente en la basílica durante la segunda mitad del siglo XI<sup>31</sup>. De dicho taller parece que salió el denominado Cristo de Carrizo y en el que, a pesar de las diferencias, se utilizó una manera bastante similar de tallar las crenchas de la barba del crucificado que, a rasgos generales, coincide con la fórmula empleada en los cabellos del supuesto camafeo<sup>32</sup> (Figs. 6 y 7).

---

en concreto, p. 130; W. F. VOLBACH, op. cit., particularmente, p. 310. La cruz, conservada en el tesoro de la catedral de Essen y datada en el año 1000, presenta un verdadero camafeo que representa la cabeza de una medusa. Nuevamente no existe ningún punto en común entre ambas piezas. Aludimos brevemente al conocido cáliz conservado en origen en la abadía de Saint-Denis. Se trataba de un copa alejandrina de ágata y decorada con numerosas máscaras dionisiacas. Sobre ella, consúltese C. FRANZONI, "Presente del passato: la forme classiche nel Medioevo", *Arti e storia nel Medioevo. Del costruire: tecnica, artista, artigiani, committenti* (a cura di Enrico Castelnuovo e Giuseppe Sergi), Turín 2003, vol. II, pp. 329-359, en concreto, p. 348 y D. ALCOUFFE, "Coupe des Ptolémées", *Le trésor...*, pp. 83-87, cuyos rostros evidentemente no pertenecen a la misma tradición figurativa que la pieza de León. Véase, en este mismo sentido, la bella pieza rostrada engasta en una arqueta de la abadía de San Gervasio de Quedlinburg; A. EFFENBERGER, "Spätantike, karolingische und byzantinische Kostbarkeiten in den Schatzkammern ottonischer Hausklöster", *Otto der Grosse...*, vol. I, pp. 149-165, concretamente, pp. 152-153 (Fig. 5). Se puede aludir, igualmente, a los camafeos romanos conservados, por ejemplo, en el Palacio de los Obispos de Narbona o el pequeño busto femenino de cristal de roca del Museo Arqueológico de Saint-Remy-de-Provence. Ninguno de sus rasgos permite establecer comparaciones con la pieza del cáliz de Urraca. Sobre ello, H. GUIRAUD, *Intailles et camées romains*, París 1996, particularmente, p. 38 y p. 125.

<sup>31</sup> Consúltese el capítulo de M. ESTELLA, *La escultura del marfil en España. Románica y gótica*, Madrid 1984, en particular, pp. 20-32, que titula "El taller leonés de Fernando I y doña Sancha". También véase Id., "Marfiles", *Historia de las Artes Aplicadas e industriales en España* (A. Bonet Correa coord.), Madrid 2002, pp. 435-461, especialmente, pp. 440-445; I. G. BANGO TORVISO, *Alta Edad Media. De la tradición hispanogoda al románico*, Madrid 1994, en concreto, pp. 170-172. También véase S. MORALEJO, "Les arts somptuaires hispaniques aux environs de 1100", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13, 1982, pp. 285-310, en especial, pp. 228-232; E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Arqueta relicario", *Obras maestras recuperadas*, Madrid 1998, ficha 4, pp. 72-74; Id., *Artes suntuarias en la catedral de Astorga: culto y reliquias hasta los inicios del gótico*, Astorga 2004, en concreto, p. 23.

<sup>32</sup> El Cristo de Carrizo ha sido datado en torno al último cuarto del siglo XI. Actualmente se conserva en el Museo de León. Los mechones de la barba caen paralelamente los unos con



Estos datos, así como otras similitudes formales entre diferentes piezas del mismo tesoro y la cabeza engastada en el cáliz, nos permiten afirmar que se trata, muy posiblemente, de una pieza medieval. Concretamente creemos que se podría datar dentro de la misma cronología que algunos de los marfiles antes mencionados, todos ellos fechados a finales del siglo XI y principios del XII. Es decir, nos encontraríamos ante un falso *spolium in se*. No se trata de una verdadera pieza antigua, sino más bien de una falsificación, que pretende, mediante una pieza creada *ex novo* y con material medieval, imitar las formas de los camafeos y engastes figurados de la Antigüedad; por lo que más concretamente nos encontraríamos ante el otro tipo de expoliación, el *spolium in re*.

El artífice de la pieza, teniendo en mente este tipo de producciones clásicas, lleva a cabo, mediante un material modesto como es la pasta vítrea, la reinterpretación de un motivo clásico<sup>33</sup>. Lo consigue a través de la creación

---

respecto a los otros, rematando en un bucle que, en conjunto, forman una característica barba enortijada. Sobre la pieza, J. J. WILLIAMS, "Reliquary corpus (Carrizo Christ)", *The art of medieval...*, ficha 114, pp. 248-249; M. ESTELLA, *La escultura del marfil...*, concretamente, p. 25; ID., "Marfiles...", particularmente, p. 444. También analiza la pieza E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Reflexiones sobre la evolución hacia el románico...", (en prensa), quién además relaciona el Cristo con el cáliz de Urraca, a propósito del uso idéntico de los arquillos de herradura en ambas obras. Dichas concomitancias apoyarían nuestra hipótesis, al conectarse ambas piezas por otra serie de temas, además del motivo de los cabellos. Por su parte, J. Williams emparentó el rostro del cáliz con otra serie de rasgos comunes dentro de las obras del taller isidoriano, en concreto, planteaba paralelismos con algunos de los rostros del relicario de San Isidoro y algunos de los apóstoles del relicario de San Pelayo. Sobre este punto, véase ID. "Chalice...", p. 254. También, H. BREDEKAMP Y F. SEEHAUSEN, op. cit., pp. 139-164. Los autores establecen paralelos, así mismo, entre la arqueta de San Isidoro y la de los marfiles. Consúltese también I. G. BANGO TORVISO, *Emiliano, un santo de la España visigoda, y el arca románica de sus reliquias*, San Millán de la Cogolla 2007, en especial, pp. 62-77. El autor establece ciertas conexiones entre la famosa arqueta de San Emiliano y la de San Pelayo de San Isidoro de León. Dedicó un apartado a comparar dichos marfiles con los del supuesto taller leonés, afirmando que ambos tienen un mismo horizonte común en las artes plásticas germanas. Con todo, ninguna de las figuras de la arqueta de Emiliano presenta una manera comparable de representar los cabellos y las facciones del rostro del cáliz.

<sup>33</sup> Consideramos como probable que la pieza que aquí estudiamos, fuera realizada en pasta vítrea pues, actualmente, es la postura más aceptada por los especialistas. Sin embargo, para poder pronunciarnos con seguridad, sería deseable realizar un estudio gemológico de tal pieza por un especialista en la materia.

de una cabeza o máscaron en forma de entalle y siguiendo fórmulas clásicas, como el uso de cabellos ensortijados y, sobre todo, cierta expresión arcaizante<sup>34</sup>. A ello debemos sumar su intención de imitar la forma de los pequeños camafeos clásicos, como piezas de pequeño formato, en las que el tema principal era un retrato. Su escasez, exclusividad y elevado precio, llevarán a buscar un sustituto, una falsificación inspirada en modelos antiguos, que son, al fin y al cabo, los considerados como verdaderamente prestigiosos<sup>35</sup>. No en vano, conseguir y mantener tal prestigio, es la razón última de toda expoliación de material antiguo.

---

<sup>34</sup> El gesto un tanto rudimentario de los labios, tiene equivalentes claros, en las esculturas arcaicas de época griega y romana y que, en ocasiones, se mantendrían en otra serie de piezas menores, generalmente a la hora de reproducir máscarones. Se trata de una sonrisa de tono arcaizante muy habitual en esculturas cargadas de resabios classicistas, como por ejemplo el famoso profeta Daniel del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. Sobre el tema véase M. A. CASTIÑEIRAS, "O profeta Daniel na arte europea", *Galicia, o sorriso de Daniel*, Santiago 2004, pp. 31-45, concretamente alude a la sonrisa arcaica de la escultura de Daniel y su filiación clásica, que emparenta con la típica expresión de los *kouroi* y las *korai*. El fenómeno se ha señalado igualmente para la escultura románica: V. LASSALLE, "Imitation d'un masque scénique antique sur un chapiteau roman de Brioude", *Revue Archéologique*, 51-52, 1974, pp. 229-233. Debemos señalar, así mismo, el valor apotropaico que a estas imágenes se les atribuyó durante el mundo antiguo y por continuidad, también durante la Edad Media. Sobre esta cuestión, R. BARTAL, "La coexistencia de los signos apotropaicos cristianos y paganos en las entradas de las iglesias románicas", *Archivo Español de Arte*, 262, 1993, pp. 113-124. También, I. RUIZ DE LA PEÑA, op. cit., p. 219, señaló el valor como amuleto mágico de uno de los cristales de roca engastados en la cruz de los Ángeles de Oviedo.

<sup>35</sup> Recuérdese como encontramos otras citas al mundo clásico dentro de los objetos suntuarios salidos del mismo ambiente palatino isidoriano. Baste citar las personificaciones de los ríos del Paraíso de la arqueta de los marfiles o también llamada de San Pelayo, antes citada, o la relación que siempre se ha establecido entre la primera de las arquetas mencionada y, por ejemplo, los "antiquizantes" bronceos creados bajo el patrocinio del abad Bernward de Hildesheim. Sobre este aspecto incidieron recientemente: H. BREDEKAMP Y F. SEEHAUSEN, op. cit., en concreto, pp. 141-143; E. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, "Relicario de San Isidoro", *Sancho el Mayor y sus herederos. El linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona 2006, vol. I, pp. 136-141 e ID., "Reflexiones sobre la evolución hacia el románico..." (en prensa).

Esa fue la única causa por la que el obispo Herimann y su hermana Ida, abadesa de Santa María en el Capitolio de Colonia, donaron en torno al año 1060, una cruz en la que el rostro de Cristo fue sustituido por un retrato femenino de lapislázuli, de clara procedencia romana y que nuevamente, desde un punto de vista técnico y estilístico, poco tiene que ver con el falso camafeo antiguo engastado en el cáliz de Doña Urraca<sup>36</sup> (Figs. 8 y 9).

---

<sup>36</sup> La pieza, denominada habitualmente como la Cruz de Herimann, ha sido datada en torno al año 1049. Se conserva en el Erzbischöfliches Diözesanmuseum de Colonia: D. KINNEY, op. cit., en concreto p. 236; S. CZYMEK, "Tradition und Erneuerung-Aspekte des Historismus am Beispiel romanischen Inventariums in und aus Kölner Kirchen", *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, Colonia 1985, vol. II, pp. 201-213, en especial, p. 207; M. SCHULZE-DÖRRLAMM, "Heromannkreuz", *Das Reich der Salier 1024-1125*, Sigmaringen 1992, pp. 429-431. En origen, la cabeza representaría posiblemente un retrato de la hija de Augusto, Livia. Debemos señalar que en el caso de la pieza leonesa, sería deseable un desmonte de la misma para poder afrontar mejor su estudio.

FIGURAS



**Fig. 1.** Cáliz de doña Urraca, León.



**Fig. 2.** Supuesto camafeo romano, Cáliz Urraca, León.



**Fig. 3.** Engaste romano, fíbula, Darmstadt.



**Fig. 4.** Engaste romano, arqueta de los Reyes Magos, Colonia.

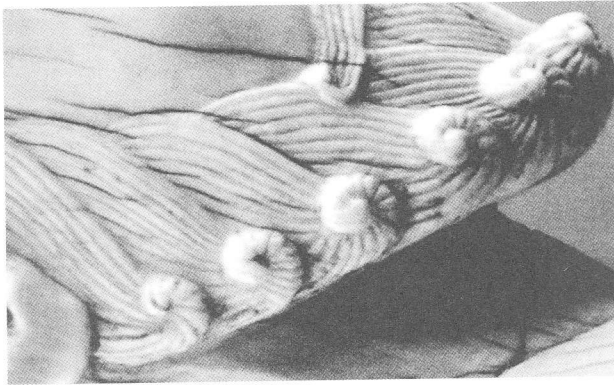
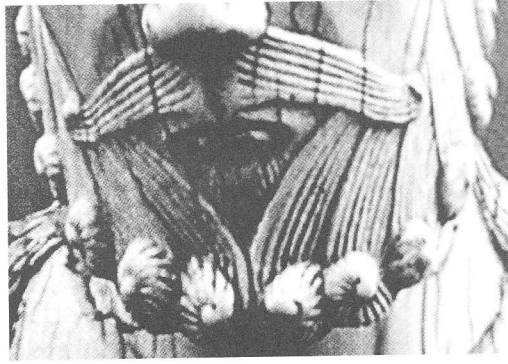


**Fig. 5.** Engaste romano, arqueta, Quedlinburg



**Fig. 8.** Engaste romano, Cruz de Herimann, Colonia.





**Figs. 6 y 7.** Detalle de la barba, Cristo de Carrizo, León.



Sociedad Española de Estudios Clásicos  
C/. Vitruvio, 8, 2ª pta. 28006 Madrid  
Tel: +34 91 564 2538, Fax: +34 91 564 56 16  
<http://www.estudiosclasicos.org>

