

LOS ENCOLPIA BIZANTINOS DE BRONCE EN RELIEVE DEL LEVANTE PENINSULAR: SANT PERE DE RODES Y SANT CUGAT DEL VALLÈS¹

Sergio Vidal Álvarez

El término *Encolpium* deriva del griego ἐν κόλπος, que significa literalmente «en el pecho».² Efectivamente, son objetos de metal, de dimensiones reducidas (entre 5 y 15 cms aprox.) pensados para ser colgados del cuello, por lo que poseen (a menos que no se haya conservado) una anilla en la parte superior. Su forma acostumbra a ser de cruz latina y están hechos mayoritariamente de bronce fundido, aunque existan también ejemplares de oro³ o de plata.⁴ Se diferencian de las cruces pectorales porque se componen de dos piezas articuladas entre sí, dejando entre ambas un espacio interno destinado a contener reliquias, normalmente de la Vera Cruz o de santos.⁵ Por otra parte, no deben ser confundidos con las *estaurotecas*, relicarios de la vera cruz, muchas veces también de forma cruciforme, pero habitualmente bastante más suntuosas y de mayores dimensiones, por tanto no

susceptibles o no ideadas para ser transportadas con la misma facilidad.

Su iconografía es bastante repetitiva (véase infra), mostrando por lo general, en el anverso a Cristo en la cruz, flanqueado por las figuras de la Virgen y San Juan Evangelista y en el reverso la Virgen, rodeada por cuatro bustos de los Evangelistas. Todo ello puede aparecer en dos técnicas: en relieve (que es la que aquí nos interesa), o incisa, pero siempre teniendo en cuenta que en cualquiera de estas dos técnicas, eran piezas realizadas con moldes.⁶

1. La realización del presente estudio ha sido posible gracias a contar actualmente con una *Beca de recerca i docència* otorgada por la Universitat de Barcelona y a la ayuda del proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Cultura DG CYT PB95-0886.

2. Véase MONTEVECCHI, M., 1988: *I Vasi Sacri, Suppellettile ecclesiastica*, Florencia, p. 173 y TRENDS, M., 1966: *Les Majestats Catalanes*, Monumenta Cataloniae, XIII, p. 54 (agradezco a J. Domenge la noticia y consulta de la obra *Suppellettile ecclesiastica*).

3. Véase, por ejemplo, MONTEVECCHI, M., *op. cit.*, p. 173 y fig. 221.

4. Véase, por ejemplo, FARIOLI, R., 1990: *Crocetta pettorale, Splendori di Bisanzio, Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, p. 186-187, n.º 73, Milán.

5. Para otras reliquias que podían contener los encolpia como tierra o fragmentos de tela (santificados por contacto con reliquias de Tierra Santa), véase DURAND, J., 1992: *Croix-reliquaire, Byzance, L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, p. 312, París.

6. No puede descartarse, sin embargo, la realización de piezas mediante el uso de moldes obtenidos de los propios encolpia, cosa que explicaría, por ejemplo, la sobreabundancia de piezas existentes en países como Hungría y Bulgaria, así como que éstas presenten muchas veces unos acabados de calidad inferior y unas superficies menos nítidas. Para este tema, véase ATANASSOV, G., 1995: *Croix-encolpions proche-orientales de la région de la Dobroudja du sud (Bulgarie)*, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Ergänzungsband 20-1, p. 483-501, espec. p. 487. Por otra parte, para la cuestión de los moldes de encolpia y algunos de los ejemplares conservados, concretamente de Kiev y datables entre los siglos XII-XIII, véase DANDRIDGE, P. y PEVNY, O. Z., 1997: *Two Valves for Cross-Shaped Enkolpia, The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, Nueva York, p. 304-305, piezas n.º 207 A y B, incluyendo bibliografía sobre el tema. En este caso, los moldes son de piedra tallada, no conociendo hasta el momento ninguna referencia publicada de moldes de este tipo correspondientes a nuestras tipologías de encolpia, sin embargo, por sus dimensiones y sobre todo por ciertos detalles del tipo de trabajo (incisiones que se advierten en los medallones del reverso de la pieza de Sant Cugat), en nuestros casos creemos que los moldes no serían de piedra, sino de terracota. Para la evidencia del uso de moldes de terracota para los encolpia, hasta su plena sustitución en la Rusia de los siglos XII-XIII por los de piedra, véase LOVAG, Z. S., 1971: *Byzantine Type Reliquiary Pectoral Crosses in the Hungarian National Museum*, *Folia Archaeologica*, 22, p. 143-163, espec. p. 158, con bibliografía.

Los lugares donde fueron realizados están íntimamente ligados con su función y la causa por la que fueron producidos, es decir, en los grandes centros de peregrinación del Mediterráneo oriental y en especial los de Tierra Santa. Allí, el peregrino tras su visita a los Santos Lugares y de haber podido contemplar las reliquias más importantes de la cristiandad, es comprensible que quisiera llevarse consigo un recuerdo físico de su experiencia,⁷ siendo en este punto donde juegan un importantísimo papel en el aspecto esencialmente comercial objetos como los encolpia, las *ampullae*,⁸ etc. Dada la importancia que tuvieron como *souvenir* y la relativa facilidad que presentarían a la hora de su realización, no es de extrañar que seguramente los encolpia fueran producidos desde un inicio también en otras zonas de oriente como Siria, tal vez Egipto,⁹ o la propia Constantinopla.¹⁰ Algo más dudosa parece, en cambio, la posible producción de encolpia de bronce en Occidente, donde parece existir alguna información para el caso de Italia.¹¹

Sobre la cronología en que fueron producidos, según la mayoría de estudios, oscila entre los siglos VI y XIII, habiendo alguna opinión que adelanta la fecha del inicio de su producción hasta el s.

7. Véase BASTARDES I PARERA, R., 1992: *Els 'encolpia' i llur abast iconogràfic*, p. 8, Barcelona.

8. Para éstas y el posible grado de fidelidad que tienen a la hora de representar los Santos Lugares tal como los verían los peregrinos de la época, véase GRABAR, A., 1958: *Les ampoules de Terre Sainte*, París.

9. Algún autor que ha tratado nuestros ejemplares, como TRENS, M., *op. cit.* 1966, p. 54, alude también a su posible realización en Egipto, hipótesis, a nuestro entender, dudosa, dada la incidencia en esta provincia desde la segunda mitad del s. V de ideas monofisitas (contrarias a representar a la divinidad en la cruz), así como la fuerte personalidad artística de los objetos realizados en toda esta zona. A ello puede sumársele el hecho de la importancia de santos locales como san Menas o santa Tecla y los peregrinos que sus *martyria* atraían, peregrinos que desearían adquirir preferentemente objetos relacionados con estos santos. Para los objetos supuestamente surgidos de los centros de peregrinación egipcios, véase PATTERSON SEVČENKO, N., 1979: n.ºs. 512 a 517 de *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, p. 573-578, Nueva York. Existe, sin embargo, un reverso de *encolpium* hallado en Egipto, de factura muy sencilla y relieve muy plano, que bien pudiera ser un producto local que imita modelos palestinos, para la misma, véase GRÜNEISEN, W. de, 1930: *Collection de Grüneisen. Catalogue Raisonné*, París, fig. 8, n.º inv. 171, p. 48.

10. Para la procedencia constantinopolitana de encolpia y estaurotecas, posteriores al 634-635 (llegada a la capital de un gran fragmento de la Vera Cruz), véase DELLA VALLE, M., 1994: Area bizantina, en la voz «Croce» de la *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. 5, Roma, p. 554.

11. Véase MONTEVECCHI, M., *op. cit.*, p. 173.

iv a partir de la lectura de fuentes textuales.¹² A pesar de que no haya un acuerdo a la hora de fijar una cronología estable para cada una de las piezas (salvo en las más tardías), es obvio que a lo largo de todos estos siglos éstas no puedan ser siempre exactamente iguales, puesto que los moldes se irían deteriorando por el uso, y necesitarían ser renovados continuamente.¹³

DESCRIPCIÓN DE LAS PIEZAS

Actualmente se conservan en el Levante peninsular únicamente dos encolpia bizantinos de bronce en relieve,¹⁴ procedentes de los monasterios de Sant Pere de Rodes (Alt Empordà, Girona) (fig.

12. En este sentido, DELLA VALLE, M., *op. cit.*, p. 554, cita textualmente «Giovanni Crisostomo, *Contra Iudaeos*, 9; *Ad Corinthios*, XII, 7; Girolamo, *In Matthaeum*, IV, 186».

13. Para todo este apartado de carácter introductorio, además de las obras citadas en el presente estudio, son también de consulta obligada: GERSTINGER, H. 1962: *Enkolpion, Reallexikon für Antike und Christentum*, V, cols. 322-332; WESSEL, K., 1971: *Enkolpion, Reallexikon zur Byzantinische Kunst*, II, cols. 152-164; MRASS, M., 1991: Kreuzigung Christi, *Reallexikon zur Byzantinische Kunst*, V, cols. 284-356, espec. 331-332; o el más sintético CAMPBELL, Sh. D. y CUTLER, A., 1991: *Enkolpion, Oxford Dictionary of Byzantium*, I, p. 700. Asimismo, aunque de contenido más general, tampoco podemos dejar de citar a DINKLER, E. y DINKLER VON SCHUBERT, E., 1991: Kreuz I. Vorikonoklastisch, *Reallexikon zur Byzantinische Kunst*, V, cols. 2-219, espec. 181-191, y GALAVARIS, G., 1991: Kreuz II. Nachikonoklastisch, *Reallexikon zur Byzantinische Kunst*, V, cols. 219-284, espec. 243-253.

14. Los han tratado antes que nosotros: ALMEDA, R. M.^a, 1874: Una urna de reliquias, *La ilustración Española y Americana*, Año XVIII, n.º XLVI, 15 de diciembre de 1874, p. 730 y 735; BARRAQUER I ROVIRALTA, C., 1906: *Las casas de religiosos en Cataluña durante el primer tercio del siglo XIX*, I, p. 114, Barcelona; GUDIOL I CUNILL, J., 1912: San Cucufate del Vallés, *Museum*, II, p. 462 y 466; GUDIOL I CUNILL, J., 1913: San Cucufate del Vallés, *Boletín de la sociedad de atracción de forasteros*, año IV, n.º XV, p. 26 y 51; BARRAQUER I ROVIRALTA, C., 1915: *Los religiosos en Cataluña durante la primera mitad del siglo XIX*, III, p. 132, Barcelona bis.; TRENS, M., 1916: *Acto inaugural y catálogo de los objetos del Museo Arqueológico Diocesano de Barcelona*, p. 51, n.º 405, Barcelona; R. J., 1916: El Museu Diocesà, *El vell i nou. Revista quinzenal d'art*, Any II, n.º 36, 1 novembre 1916, p. 256 bis.; GUDIOL I CUNILL, J., 1917: Un tesoro sagrado, *Anuario Eclesiástico*, p. 105; GUDIOL I CUNILL, J., 1915-1920: Les creus d'argenteria a Catalunya, *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI, p. 271-272; TRENS, M., 1928: El Museo Diocesano, *Barcelona Atracció*, enero 1928, p. 28; KING, E. S., 1928: The date and provenance of a bronze reliquary cross in the Museo Cristiano, *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia (serie III). Memorie*, vol. II, p. 199, figs. 8-9; PERAY, J. DE, 1931: *San Cucufate del Vallés. Su descripción e historia*, p. 35 y 64, Barcelona;

1) y Sant Cugat del Vallès (Vallès Occidental, Barcelona) (fig. 2). El primero, fue hallado en las ruinas del monasterio de Sant Pere de Rodes en 1810, en un reconditorio próximo al altar mayor de la iglesia principal, como fruto de uno más de los actos de expolio que sufría el cenobio desde su abandono definitivo en 1798. De hecho, el *encolpium* se hallaba dentro de una arqueta de madera con apliques de bronce y de materia ósea, que además contenía un altar portátil forrado de láminas de plata repujada, una posible crismera, cilíndrica y de plata repujada, un gran tejido de seda, tres lip-sanotecas de madera, cinco pequeños fragmentos de tela, dos pergaminos y múltiples reliquias. La mayoría de estas piezas se conservan actualmente junto con el *encolpium* en la Sala I del Museu d'Art de Girona.¹⁵ Respecto al *encolpium* de Sant Cugat del Vallès, según la leyenda, corresponde a la cruz

SUBIAS GALTER, J., 1948: *El Monestir de Sant Pere de Roda*, p. 96, Barcelona; PLA CARGOL, J., 1949: *Gerona arqueològica y monumental*, p. 329, Girona-Madrid; FONT, L., 1952: *Gerona, la Catedral y el Museo Diocesano*, Girona-Madrid, p. XX-XIV, n.º 147 (agradezco a J. Barrachina la noticia y consulta de la misma); PALOL, P. de, 1953: *Guías artísticas de España: Gerona*, p. 127, Barcelona; MARQUÉS I CASANOVAS, J., 1955: *Guía del Museo Diocesano de Gerona*, p. 44, Girona; *Christis Romans*, Colección *Les points cardinaux*, 1963, Yonne, láms. 4-5, p. 192; TRENS, M., *op. cit.* 1966; BASTARDES I PARERA, R., 1978: *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, p. 88-90, Barcelona; *Museu D'Art de Girona, Catàleg*, 1981, p. 18, Girona; BADIA I HOMS, J., 1981: *L'arquitectura medieval de l'Empordà, II-B (Alt Empordà)*, p. 114, Girona; BASTARDES I PARERA, R., 1984: *L'encolpium de Sant Cugat, Estudis Santcugatencs*, 3-4, p. 19-30; *Girona Museu D'Art*, 1984, p. 8, Barcelona; RAMONET RIU, R., 1987: *Relíquias de San Pedro Apóstol encontradas en Cataluña (San Pedro de Roda-Gerona)*, Sant Adrià del Besòs, p. 35-36, 126, 136-137; CASANOVES I ROMEU, À.; BASTARDES I PARERA, R.; VIGUÉ I VIÑAS, J., 1988: *Encolpium de Sant Pere de Rodes, Catalunya Romànica*, XXIII, p. 96-98, Barcelona; AINAUD I ESCUDERO, J. F., 1989: *Encolpium de Sant Pere de Rodes, Millenium. Història i Art de l'Església Catalana*, 1989, p. 74-75, Barcelona; BASTARDES I PARERA, R., 1989-A: *L'encolpium perdut, Amics de l'Art Romànic*, Circular n.º 83, maig 1989, p. 185-187 (agradezco a C. Mancho haberme facilitado este título); CASANOVES I ROMEU, À.; VIGUÉ I VIÑAS, J., 1990: *Encolpium de Sant Pere de Rodes, Catalunya Romànica*, IX, p. 729-731, Barcelona; CARABASA I VILLANUEVA, L., 1991: *(Encolpium de Sant Cugat del Vallès), Catalunya Romànica*, XVIII, p. 187-188, Barcelona; AINAUD I ESCUDERO, J. F., 1992: *Encolpium de Sant Pere de Rodes, Catalunya Medieval*, p. 34-35, Barcelona; BASTARDES I PARERA, R., *op. cit.* 1992; VIVÓ, P., *s/a: L'encolpium o creu pectoral dels abats de Sant Cugat, Colecció «Trossos de la nostra història...»*; RIBERA I VILLANUEVA, C., 1997: *L'encolpium del Monestir de Sant Cugat* (dossier divulgativo).

15. De todas estas piezas, así como de las vicisitudes del hallazgo de este «tesoro» tratamos ampliamente en nuestro trabajo de investigación (Tesis de licenciatura) inédito *El te-*

pectoral que llevaría puesta el Abad Arnau-Ramon Biure (1348-50) en el momento de ser asesinado la noche de Navidad del año 1350. Lo cierto es que hasta 1912 no es publicada e identificada como un *encolpium* oriental, sin embargo, podemos pensar que su ubicación en el monasterio puede remontarse perfectamente a la época medieval.¹⁶

El ejemplar de Sant Pere de Rodes mide 10,3 × 5,5 × 1,3 cm,¹⁷ y se halla, como hemos indicado, en la sala I del Museu D'Art de Girona, con el n.º 18. Por su parte, el de Sant Cugat del Vallès mide 9'1 × 5'3 × 1'1,¹⁸ y actualmente lo conserva la parroquia de la misma localidad. Ambos se componen de un

soro altomedieval de Sant Pere de Rodes, dirigido por la Dra. M. Guardia, a la que quisiéramos también agradecer su paciente y reiterada ayuda, tanto en lo concerniente a dicho trabajo como al presente artículo. Son de consulta esencial los escritos de ALMEDA, R. M.^a, *op. cit.*, y sobre todo GUDIOL I CUNILL, J., *op. cit.* 1917, siendo además las primeras publicaciones que dan noticia de este *encolpium*. En el segundo de ellos, aparece también recogida la información del hallazgo de las piezas en 1810, su traslado al domicilio particular de A. Buscató y su posterior traspaso en 1850 (por orden del Obispo de Girona) a la parroquia de Selva de Mar, donde estuvieron hasta 1936. En esta fecha, por razones de seguridad (inicio de la Guerra Civil), fueron trasladadas a Girona, formando parte del Museo Diocesano y posteriormente, desde 1979, del recién creado Museo D'Art de Girona, donde se hallan actualmente.

16. Como tal, lo publica por primera vez GUDIOL I CUNILL, J., *op. cit.*, 1912. En 1916 la pieza es trasladada a Barcelona, para ingresar en la colección del recién creado Museo Diocesano, donde estuvo hasta 1936 (fecha del incendio y cierre del museo). Después de 1936 se le pierde la pista, y no es expuesto en la reinauguración del museo de 1960. La noticia de su desaparición la debemos a BASTARDES I PARERA, R., *op. cit.*, 1989-A. Finalmente, en 1990, mediante un intermediario, un anónimo retorna la pieza a la parroquia de Sant Cugat a cambio de una pequeña suma de dinero (25.000 pts.), donde todavía se encuentra actualmente, aunque no expuesta al público. Para la noticia de la recuperación de la pieza, véase VIVÓ, P., *op. cit.*, pequeño dossier de distribución local confeccionado por el entonces rector de la parroquia de Sant Cugat Mn. Pere Vivó, que me fue amablemente facilitado por el rector actual Mn. Blai Blanquí, al que además quiero agradecer su inestimable ayuda a la hora de facilitarme el acceso y estudio de la pieza, para el cual fue también imprescindible el permiso expreso que amablemente nos fue concedido por Mn. J. M. Martí Bonet. Por otra parte, para la creación y vicisitudes del Museo Diocesano de Barcelona, véase BASTARDES I PARERA, R., 1989-B, *Gènesi del Museu Diocesà de Barcelona*, Barcelona.

17. Medidas tomadas directamente de la pieza, coincidentes con las que proporciona la ficha de la pieza del Museu D'Art de Girona (impresa en 1994). Quisiera agradecer al Museu D'Art y especialmente a Antonia Clarà su valiosa colaboración y las facilidades que pusieron a mi alcance en más de una ocasión, para el estudio de las piezas del Tesoro de Sant Pere de Rodes, incluido el *Encolpium*.

18. Medidas tomadas directamente de la pieza (anverso), en colaboración con M.^a Mercè Figols, a la cual agradezco el apoyo prestado en el estudio de esta pieza.



Figura 1. *Encolpium* de Sant Pere de Rodes. Girona, Museu D' Art. 10,3 × 5,5 × 1,3. (Foto Museu Diocesà de Girona.)

único material, bronce, y constan de dos piezas principales (anverso y reverso), además de la anilla y las que conforman la bisagra que permitía la unión articulada entre anverso y reverso. El perfil de las piezas principales es cruciforme, ligeramente patado, de unos de 7 cm de altura por unos 5,3-5,5 de anchura, y cada una de ellas a su vez posee dos caras, la que da al exterior decorada con relieves y la interior conformando la cavidad contenedora de reliquias.

En el anverso de las piezas, tenemos representada la figura de Cristo en la cruz (de unos 5,2 cm) vistiendo *colobium*, o túnica sin mangas con el nimbo crucífero, subpedaneo, de forma trapezoidal en el ejemplar de Sant Pere de Rodes y pseudo-ovalada en el de Sant Cugat, y con la cabeza ligeramente inclinada hacia la Virgen María que está a su derecha. El rostro es barbado y con el cabello largo, de nariz larga y ancha, boca pequeña y entreabierta, y ojos de forma almendrada y cerrados, sin incisión alguna en la pieza de Sant Pere de Rodes, y con dos pequeñas incisiones horizontales en la de Sant Cugat que, pensamos, no indican la pupila de los ojos, sino los párpados cerrados y, por tanto,

una muestra de cansancio/sufrimiento físico. Los brazos extendidos acaban en unas manos abiertas que tienen tras de sí, con un pequeño orificio marcado en ellas, los clavos,¹⁹ con dedos «afilados» (simples incisiones).

El *colobium* muestra dos partes claramente diferenciadas, la central (en Sant Pere de Rodes conformada por varias formas en V sobrepuestas y en Sant Cugat a base de líneas incisas diagonales en diferentes direcciones), y las laterales (líneas verticales de aspecto acordonado en la pieza de Sant Pere de Rodes y lisas en la de Sant Cugat). El *colobium* acaba en forma redondeada, en la pieza de Sant Cugat, mientras que en la de Rodes lo hace de manera cuadrada. Los pies se disponen paralelos sobre el subpedaneo y muestran dos orificios (clavos) y dedos efectuados mediante sencillas incisiones.

Sobre la cabeza de Cristo, dentro de una forma

19. De hecho, en la pieza de Sant Cugat únicamente se aprecia dicho orificio en la mano izquierda de Cristo, mientras que en la de Sant Pere de Rodes es claramente visible en ambas.

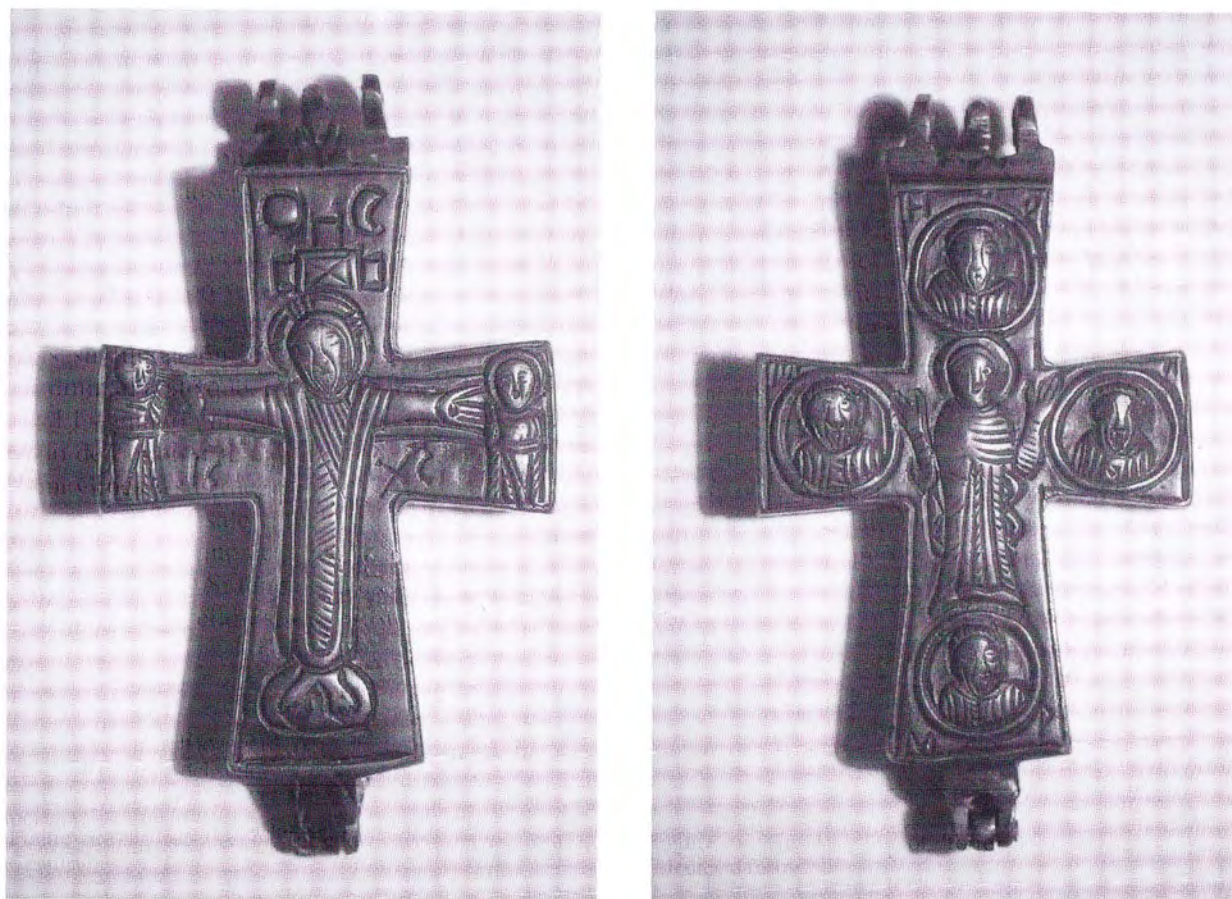


Figura 2. *Encolpium* de Sant Cugat del Vallès. Sant Cugat del Vallès, Parroquia. 9,1 × 5,3 × 1,1 (fot. S. Vidal).

rectangular tenemos el *titulus*, que se reduce a una simple aspa o X, seguramente aludiendo a la segunda inicial del nombre de Jesucristo (Χριστός). Ya sobre la cruz, tenemos el Sol y la Luna, indicando la conmoción que supuso para todo el Cosmos (ejemplificado con el Sol y la Luna), la muerte del hijo de Dios en la cruz.

A ambos lados de Cristo, en los extremos de la cruz, vemos las diminutas figuras (de 1,6-1,8 cm) de la Virgen María (a su derecha) y San Juan Evangelista (a su izquierda). En ambos personajes queda marcada su actitud de dolor gracias a la postura que adoptan (el brazo hacia su mejilla). Toda esta composición se enmarca en un reborde que resigue la superficie cruciforme de las piezas, lisa en la pieza de Sant Cugat y con una serie de incisiones transversales en la de Sant Pere de Rodes.

En el aspecto iconográfico, es obvio que el tema representado es un Calvario, que queda completado con inscripciones incisas, en griego, ubicadas bajo los brazos de Cristo. Por una parte, en el *encolpium* de Sant Cugat dicha inscripción se reduce a un simple IC XC «Jesucristo», mientras que

en la de Sant Pere de Rodes tenemos, junto a María, la inscripción ΙΑΕ Ο VCI / COV «He aquí a tu hijo», y junto a Juan ΙΔΥ Ε ΜΗΤΗΡ / COVς «He aquí a tu madre»,²⁰ (Juan 19. 26-27).

20. Transcripción basada en el análisis directo de la pieza (respetando su propia graffa), que difiere sensiblemente de las que se han dado hasta la fecha, como la de GUDIOL I CUNILL que transcribió en 1917 (*op. cit.*, 1917, p. 105): ΙΔΕΟVS COV y ΙΑUΗΜΗΙ COV, o las de Bastardes i Parera (BASTARDES I PARERA, R., *op. cit.*, 1984, p. 24 y *op. cit.*, 1992, p. 19): ΙΔΕVCI COV y ΙΔΘΗΜΗΤΙ COV. Según nuestro parecer, a partir de la comparación con el mismo tipo de inscripciones que presentan otros encolpia similares a éste (sobre los que hablaremos más adelante), la inscripción que aparece junto a María no presenta apenas problemas de lectura, salvo el tener nexadas la C y la I de la palabra VCI, sin embargo, la que acompaña a San Juan, ha podido prestarse a una mayor confusión, por tener las letras ΗΜΗΤΗ del Η ΜΗΤΗΡ completamente nexadas. Por otra parte, quisiéramos también recoger la transcripción de las inscripciones en griego: ἴδε ὁ υἱός σου y ἴδου ἡ μήτηρ σου, que nos fue amablemente facilitada por A. Oepen, al que aprovechamos para agradecer de manera ferviente la atención que ha dedicado a nuestro escrito, así como todas las valiosas puntualizaciones y opiniones (de muy diversa índole), que nos ha proporcionado.

Pasando al reverso de las piezas, tenemos en un mismo tipo de superficie que la anterior (cruciforme reseguído por incisiones en un caso y liso en el otro), a la Virgen María (de unos 3,5 cm) frontal, de cuerpo entero, nimbada y en actitud orante, rodeada de cuatro medallones, con los cuatro Evangelistas. Aparece con la cabeza cubierta por un *Maphorion* y la parte superior del vestido presenta en el *encolpium* de Sant Pere de Rodes dos piezas cruzadas, una sobre otra, con cuatro puntos incisos cada uno formando una cruz. En el de Sant Cugat se observa, en cambio, una pieza de ropa cubriendo el torso de María, de la que se detallan los pliegues a base de dos series de líneas curvas paralelas entre sí. Los brazos son rígidos y unidos al cuerpo de forma un tanto antinatural (demasiado abajo) y las manos son alargadas, acabando en una serie de formas «afiladas» que configuran los dedos. La parte inferior del vestido queda fraccionada por una serie de pliegues que conforman diferentes zonas, lisas o con incisiones transversales. En el *encolpium* de Sant Cugat se observa la particularidad de que en uno de los costados el vestido de la Virgen presenta una forma sinuosa acabada en punta, a modo de pliegue en movimiento, que confiere un remarcado dinamismo a toda la figura.

Los Evangelistas aparecen frontales, en la pieza de Rodes cada uno presenta su respectivo libro que señala con la mano (en Sant Cugat carecen de tal atributo), siempre barbados, excepto en el Lucas de Sant Pere de Rodes que es imberbe. Los medallones que los rodean tienen un aspecto similar al del reborde de las piezas (inciso o liso) y una forma que tiende al círculo, sin llegar nunca a ser del todo perfecto (por tanto, no fueron ejecutadas con plantillas, sino manualmente, como las figuras). Sus ojos son almendrados (en Rodes tienden más al círculo), con las pupilas marcadas (mediante punto o incisión horizontal) y las barbas (cuando las hay), son en la pieza de Sant Pere considerablemente «duras» y angulosas, formando con los cabellos un *continuum* que rodea las caras, mientras que en la de Sant Cugat son más «suaves», de formas más redondeadas, y claramente separadas de la zona de los cabellos.

Las inscripciones de los reversos se reducen a las iniciales de los Evangelistas, en Sant Pere de Rodes: L de Lucas (izquierda), M de Mateo y Marcos (arriba y abajo), e I de Juan (derecha). En Sant Cugat del Vallès la disposición varía sensiblemente teniendo H O para Juan (arriba), M de Mateo (izquierda), L de Lucas (derecha), y M P de Marcos (abajo). Además, en Sant Pere de Rodes tenemos también para la Virgen el MP/Θ, (MHTHP ΘEOY) «Madre de Dios».

En consonancia con los anversos, sería posible buscar una hipotética lectura iconográfica para estos reversos, y pensar que la Virgen y los Evangelistas pueden estar mostrando de forma sintética alguna escena del ciclo Cristológico. Como hipótesis, podríamos tomar como ejemplo comparativo la escena de la Ascensión de Cristo del Evangelionario de Rábula (fol. 13v), códice ejecutado hacia el 586 en el Monasterio de San Juan de Zagba (Mesopotamia norte), teniendo en cuenta que el miniaturista del libro estaba seguramente siguiendo modelos procedentes de la plástica monumental de las iglesias de Jerusalén y alrededores.²¹ Como pieza «de transición» entre esta miniatura y nuestros encolpia, tendríamos una cruz-relicario de plata sobredorada, decorada con nielado, datada a inicios del siglo VIII, procedente de Vicopisano y conservada actualmente en Pisa (Pieve di S. Maria e S. Giovanni) (fig. 3), donde aparece en la parte central del anverso la crucifixión, mientras que en el reverso vemos, sobre una Anástasis, la Ascensión de Jesucristo, con la figura de María orante ocupando el centro del episodio y de la pieza.²² En el mismo sentido, podríamos mencionar también la cruz I de Pliska (Bulgaria), de oro, decorada con nielado, y datada entre los siglos IX-X en cuyo reverso (hablamos siempre de la cruz externa o Pliska I) tenemos nuevamente una ascensión de Cristo con los mismos elementos que en la pieza de Pisa.²³ Del mismo modo, cabe la posibili-

21. Sin ánimo de ser exhaustivos, para el Cod. Plut., I, 56 de la Biblioteca Laurenziana de Florencia, véase CECHELLI, C.; FURLANI, G.; SALMI M., 1959: *The Rabbula Gospels*, Olten-Lausanne (edición facsímil comentada); LEROY, J., 1964: *Les manuscrits syriaques à peintures*, p. 139-204, París; WRIGHT, D. H., 1973: The date and arrangement of the illustrations in the Rabbula Gospels, *Dumbarton Oaks Papers*, 27, p. 197-208; WEITZMANN, K., 1974: Loca Sancta and the representational arts of Palestine, *Dumbarton Oaks Papers*, 28, p. 33-55, espec. p. 44-45; *Id.*, 1977: *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, p. 35-36, Nueva York. En dicha escena, vemos en el centro a la Virgen orante, con los Apóstoles a sus lados, y los símbolos de los Evangelistas en la zona superior bajo el Señor (además de las ruedas de fuego de la visión de Ezequiel), y el Sol y la Luna en los ángulos superiores.

22. Para esta pieza conservada en Pisa y los problemas derivados de su datación, véase LUCCHESI PALLI, E., 1962: Der Syrisch-palästinensische Darstellungstypus der Höllenfahrt Christi, *Römische Quartalschrift*, 57, 1-4, p. 250-267; KARTSONIS, A. D., 1986: *Anastasis. The making of an image*, p. 95-97 y fig. 25, Princeton.

23. *Ibidem* fig. 26. Para ésta y las otras dos piezas de Pliska, véase también DONTCHEVA, L., 1976: Une croix pectorale-reliquaire en or récemment trouvée a Pliska, *Cahiers Archéologiques*, XXV, p. 59-66 y más recientemente TAFT, S., 1997: Pectoral Reliquary Cross with scenes from the life of Christ, *The Glory of Byzantium*, op. cit., p. 331-332, pieza n.º 225.

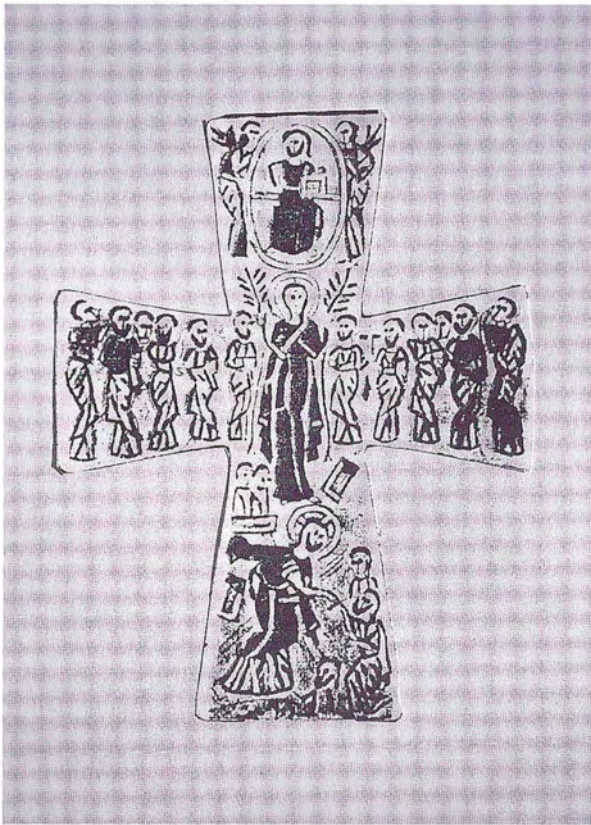


Figura 3. Cruz-relicario de Vicopisano, Pieve di Sta. Maria e S. Giovanni, Pisa. Plata sobredorada, decorada con nielado. (De KARTSONIS A. D., 1986, *Anastasis. The making of an Image*, figs 25a y 25b.)

dad de que el origen iconográfico de encolpia como los nuestros, pueda estar también en alguna (o más de una) gran obra de orfebrería ubicada en alguno (o varios) de los centros neurálgicos de peregrinación de Jerusalén y alrededores.

Las caras internas de las piezas son de unos 0,5 cm de profundidad, formando por tanto una cavidad de 1 cm de profundidad y presentando hoy, en el caso de Sant Pere de Rodes, unas pequeñísimas partículas negras adheridas,²⁴ y en el

24. Desde ALMEDA, R. M.^a (*op. cit.*, p. 730), se menciona la existencia de restos de la materia de color oscuro que fijaba al *encolpium* la supuesta reliquia de la Vera Cruz que poseía en su interior, opinión que es secundada por GUDIOL I CUNILL (*op. cit.*, 1917, p. 105). Sin negar que tales partículas puedan identificarse bajo esta función, nos gustaría añadir que en las excavaciones de Corinto apareció algún *encolpium* con una materia pegajosa (*gummy substance*) en su interior. De las pruebas a las que fue sometida dicha materia, se concluyó que se trataba de incienso. Véase DAVIDSON, G. R., 1952: *Corinth. Results of excavations conducted by the*

de Sant Cugat, únicamente una especie de pátina negruzca que cubre parcialmente la superficie interna.²⁵

Respecto a la anilla superior, no conservada en el ejemplar de Sant Cugat, es en el de Sant Pere de Rodes de unos 2,5 cm y se compone de dos partes, la anilla propiamente dicha y dos pequeños resortes perforados y paralelos entre sí, que salen de la parte inferior de la misma. Estos resortes encajan con los otros dos que posee el reverso del *encolpium* en su parte superior, quedando así perfectamente alineados los cuatro orificios de los cuatro resortes, que son atravesados por un elemento transversal (también de bronce) de unos 2,4 cm, acabado en sus extremos en dos piezas cónicas. Por último, existe un quinto resorte ubicado en medio de los anteriores y atravesado también por el elemento transversal, que en origen formaba parte de la placa de anverso del *encolpium*. Este resorte permitía tanto la unión de las dos placas principales entre ellas (estando por tanto articuladas), como la unión del anverso con la anilla, pero, al estar roto, la placa del anverso aparece hoy en día suelta. Por su parte, el *encolpium* de Sant Cugat sí conserva los tres resortes que salen de las placas de anverso (uno) y reverso (dos), apareciendo hoy atravesadas por una pieza moderna a la que se sujeta una cadena, también moderna, que posibilita su uso como cruz pectoral.

Hay que destacar también que en la zona inferior del *encolpium* de Sant Pere de Rodes, tanto del anverso como del reverso, se observan dos elementos que sobresalen del perfil cruciforme (sobre todo en el anverso), que formaban parte del sistema que en origen unía estas dos placas por la parte inferior. El *encolpium* de Sant Cugat del Vallès conserva casi a la perfección este dispositivo, por el cual, como decimos, se articulan anverso y reverso por el extremo inferior. El sistema se basa nuevamente en tres pequeños resortes perforados (dos

American School of Classical Studies of Athens, vol. XII, *The minor objects*, p. 255, Princeton, donde, además, ante el hecho de haberse hallado únicamente dicha sustancia y nunca la supuesta reliquia que debían de poseer las piezas en el interior, se sugiere que el propio incienso podría haber sido *per se* la reliquia.

25. Asimismo, en la cara interna de la placa del reverso de esta pieza se advierte la existencia de una línea en relieve que «rompe» la continuidad de la superficie, que, dado su aspecto y su anómala ubicación, parece más fruto de un exceso fortuito de material en la zona, que de haber sido hecha a propósito.

que salen del reverso y uno del anverso), atravessados por una pequeña pieza transversal.²⁶

FILIACIÓN Y PROPUESTA CRONOLÓGICA

Hasta el momento hemos podido constatar la existencia de, al menos, otros cinco encolpia prácticamente idénticos al de Sant Pere de Rodes. El primero de ellos conservado en la colección H. Pottier, en Waterloo;²⁷ otro posiblemente procedente de Egipto, del Museo de Berlín;²⁸ el descubierto en Okorche (Bulgaria),²⁹ el llamado «*Encolpio de San Celso*» (fig. 4) hoy en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán,³⁰ y un ejemplar de una colección privada neoyorquina.³¹ Las diferencias básicas entre el nuestro y éstos (a parte del estado de conservación) es que en el anverso, entre el Sol y la Luna, vemos las letras griegas Φ y C, de la palabra «ΦΩC» (luz), que alude al hecho de que Cristo es la luz del mundo.

Existen también varios encolpia fragmentarios (que conservan únicamente el anverso o el reverso) que pueden incluirse en este grupo, tales como el reverso hallado en Damanhur (Egipto), conservado en el Museo de El Cairo, y con la particularidad de mostrar unos pliegues horizontales muy marcados en la túnica de la Virgen;³² el anverso de Tata

(Hungría) en el Piaristenmuseum de dicha localidad, cuyo estado de conservación es bastante deficiente,³³ o el reverso, también hallado en Hungría, pero en mejor estado de conservación, de Kiskunfélegyháza, en el Museo Estatal de Kecskemét,³⁴ que se asemeja especialmente al de Sant Pere de Rodes por las incisiones transversales que tienen los círculos de los medallones. Asimismo, existen otros ejemplares similares hallados en Bulgaria, tales como los anversos hallados en Okorche y Tzar Assen y los dos reversos de Drastar-Silistra, todos ellos, sin embargo, en un precario estado de conservación.³⁵ Cabe mencionar también el reverso hallado en Kertch (Rusia) bastante desgastado, pero que evidencia la existencia de cruces en el vestido de la virgen como en nuestro ejemplar,³⁶ y, por último otro reverso hallado en Crimea, hoy en el Museo del Hermitage de San Petersburgo,³⁷ con el mismo tipo de pliegues que la pieza de Damanhur.

Además de este grupo de encolpia, existen muchos otros encolpia que, aun presentando afinidades, poseen claras diferencias con ellos. Estos otros ejemplares pueden ser divididos en tres grupos, según sus diferencias estilísticas e iconográficas. De este modo, el segundo grupo de encolpia en bronce en relieve que nos interesa es el de los que presentan una iconografía análoga a la del anterior, pero un estilo algo diferente, siendo, sin duda, el ejemplar más representativo para nosotros el *encolpium* de Sant Cugat del Vallès que, como ya hemos visto, se diferencia esencialmente del de Sant Pere de Rodes por mostrar unas formas más redondeadas, así como una factura y un tipo de inscripciones de anverso notablemente más sumarias. Muy similar a éste, es el anverso de un ejemplar procedente de Esmirna (Asia Menor), del Museo de Berlín (fig. 5), donde la inscripción es lo que más lo diferencia del de Sant Cugat, y a la vez lo

26. Dicha pieza transversal es hoy en día moderna, así como el resorte izquierdo del reverso, sin embargo, en las fotografías publicadas por GUDIOL I CUNILL (*op. cit.*, 1912, p. 462 y 1913, p. 26) y PERAY (*op. cit.*, p. 35), así como por una magnífica fotografía anterior a la Guerra Civil que me fue amablemente facilitada por la Dra. Milagros Guardia, se observa cómo la pieza conservaba todavía tanto los tres resortes como la pieza original que los atravesaba, rematada en los extremos por dos formas cónicas similares (pero de menores dimensiones) a las que se observan en la zona superior del *encolpium* de Sant Pere de Rodes.

27. Véase LAFONTAINE-DOSOONE, J., 1982: Croix reliquaire pectorale, *Splendeur de Byzance*, Europalia '82 Hellas-Greece, Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, p. 171.

28. WULFF, O., 1911: *Altchristliche und Mittelalterische Byzantinische und Italianische Bildwerke*, vol. 2, n.º 1938 (I. 6414), p. 81, lám. X, Berlín.

29. Véase ATANASSOV, G., *op. cit.*, p. 484-488, fig. 1 y lám. 57-1. G. Atanassov no indica el lugar donde se conserva en la actualidad ni éste ni el resto de encolpia que trata en su artículo.

30. Véase ZASTROW, O.; MEISS, S. DE, 1975: *Oreficeria in Lombardia dal VI al XIII secolo, croci e crocifissi*, Como, p. 24, láms. X-XI.

31. Para el *encolpium* de la colección privada de Nueva York, véase TAFT, S., 1997: Reliquiary Cross, *The Glory of Byzantium*, *op. cit.*, p. 169, pieza n.º 119.

32. Véase STRZYGOWSKY, 1904: *Catalogue Général des Antiquités gyptiennes du Musée du Caire-Koptische Kunst*, Viena, (reimp. Osnabrück, Otto Zeller Verlag, 1973), p. 304, n.º 9175; KING, E. S., *op. cit.*, p. 199, n.º 2.

33. Véase BÁRÁNY-OBERSCHALL, M. VON, 1953: Byzantinische Pektoralkreuze aus ungarischen funden, *Wandlungen christlicher Kunst im Mittelalter*, p. 213, 215 y 216, fig. 63. b.

34. *Ibidem* p. 211 y 217, fig. 61.

35. Véase ATANASSOV, G., *op. cit.*, p. 484-488, figs. 2-3 y láms. 57-2, 57-3, 58-1, 58-2, donde, como ya hemos indicado, no se menciona el lugar en el que se encuentran hoy en día estos encolpia.

36. Véase KING, E. S., *op. cit.*, p. 199, n.º 6, pieza conservada en San Petersburgo.

37. Véase ZALESSKAYA, V., 1995: Quelques bronzes byzantins à Chersonèse (les liens avec l'Asie Mineure et les Balkans aux XII^e-XIV^e siècles), *Byzantine East, Latin West. Art-historical studies in honor of Kurt Weitzmann*, p. 669, p. 271 y fig. 3, Princeton.

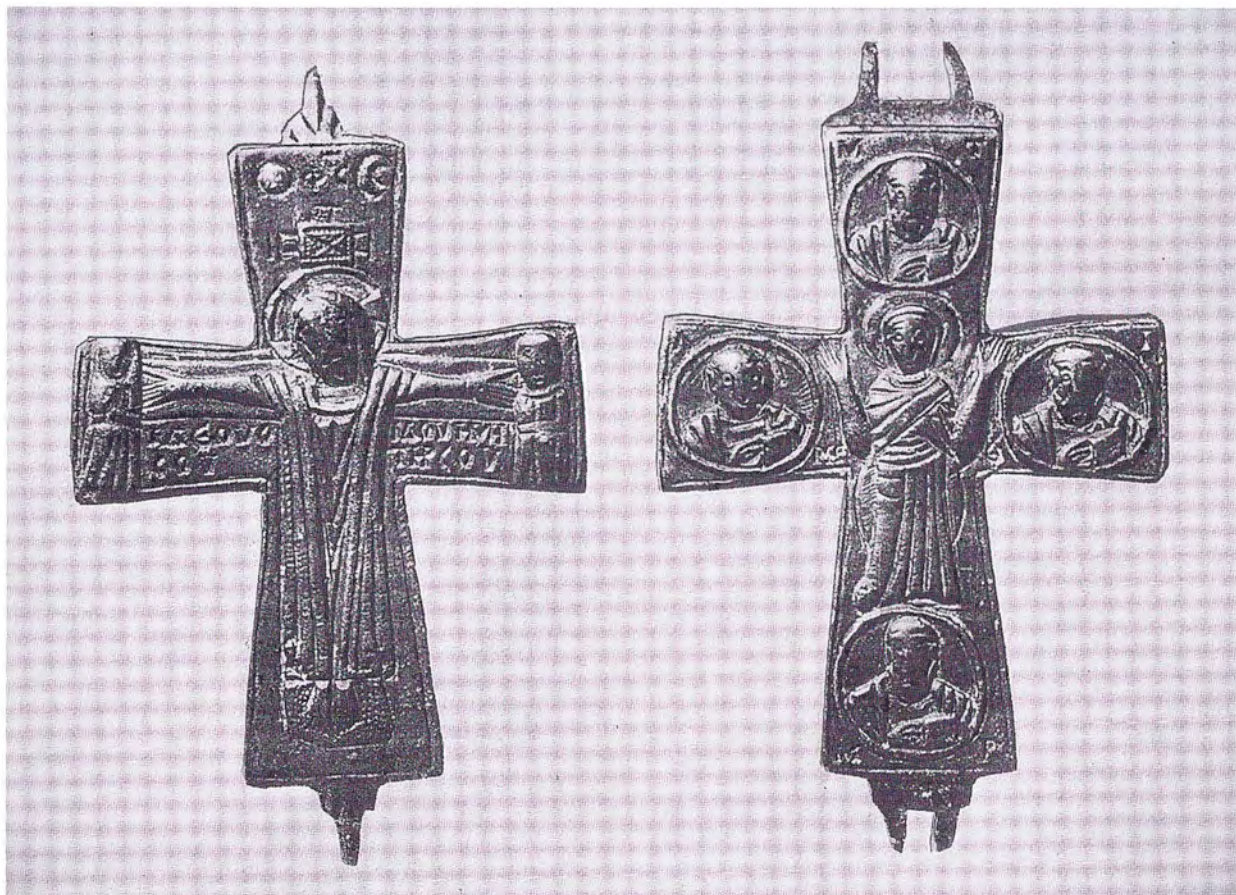


Figura 4. *Encolpium «de San Celso»*. Pinacoteca Ambrosiana, Milán. 9,5 × 6. (De: ZASTROW, O. y MEISS, S. de, 1975, *Oreficeria in Lombardia dal VI al XIII secolo, croci e crocifissi*, Tav. X-XI.)

asemeja al de Sant Pere de Rodes.³⁸ Existe también otro ejemplar semejante en el Museo Archeologico Provinciale F. Ribezzo de Brindisi,³⁹ pero de estilo algo más austero, con una inscripción de anverso diferente: «IC XC-NHKA» (Jesucristo Vence), y con la abreviatura de la primera parte del nombre de Jesucristo (IC) en el *titulus*, en vez de un aspa. En este mismo grupo pueden incluirse tres reversos más, uno procedente de Esmirna y nuevamente conservado en Berlín,⁴⁰ otro de Békéscsaba (Hungría), en el museo de la misma localidad⁴¹ y un tercero, fragmentario, hallado en Nigde (Capadocia).⁴²

38. WULFF, O., *op. cit.*, n.º 1936 (I. 2507), p. 80, lám. X.

39. Véase FARIOLI, R., 1986: La cultura artistica nelle regioni bizantine d'Italia dal VI all' XI secolo, *I Bizantini in Italia*, p. 357 y fig. 304, Milán.

40. *Ibidem* n.º 1937 (I. 2508), p. 81, lám. X.

41. Véase BÁRÁNY-OBERSCHALL, M. VON, *op. cit.*, p. 215-216, fig. 63 c.

42. KING, E. S., *op. cit.*, p. 199, n.º 7. Hallado en Nigde, cerca de Nacianzo, y entonces en el Monte Athos.

Un tercer grupo es el que se diferencia de los dos anteriores tanto en estilo como en iconografía, el cual posee un estilo considerablemente más estilizado, especialmente en los rostros de los Evangelistas con barba (tres) de los reversos. Asimismo, tienen las inscripciones más cuidadas y en relieve, en vez de las incisas que veíamos en los dos grupos anteriores, una caída diferente del *colobium* (más «tubular») y un subpedaneo inclinado diagonalmente, intentando sugerir cierta profundidad espacial. En el aspecto iconográfico, tenemos novedades importantes, como el que bajo los pies del crucificado aparezca la calavera de Adán; pero, sobre todo, el que en el reverso no tengamos a la Virgen orante, sino con el niño en sus brazos como *Theotokos* («Madre de Dios») *Hodigitria* («que muestra el camino»). Ejemplos de este grupo son el *encolpium* del Cabinet des Médailles de la Biblioteca Nacional de París⁴³

43. Véase DURAND, J., *op. cit.*



Figura 5. Encolpium procedente de Esmirna, Museo de Berlín, inv 2507. 7,3 x 5,4. (De WULFF, O., 1911, *Altchristliche und Mittelalterliche Byzantinische und Italianische Bildwerke*, t. II, n.º 1936, taf. X.)

(fig. 6), el del Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana,⁴⁴ así como dos anversos, uno en el British Museum de Londres,⁴⁵ y otro en el Museo Kanelloupolous de Atenas.⁴⁶

El cuarto grupo difiere de los tres anteriores en tres factores: estilo, iconografía y forma de la

44. Véase KING, E. S., *op. cit.*, p. 198-204; VOLBACH, W. F., 1935: Lo sviluppo della Croce negli esemplari del Museo Sacro Vaticano, *L'Illustrazione Vaticana*, 8, p. 421-424, espec. p. 423, fig. 5; o el más reciente MORELLO, G., 1993: Cruz relicario, *Tesoros artísticos del Vaticano. Arte y cultura de dos milenios*, 1993, p. 50, n.º 17, Milán, e ilustración en color en la p. 40.

45. Véase ENTWISTLE, Ch., 1994: Reliquary cross, *Byzantium, Treasures of Byzantine art and Culture from the British Collectors*, p. 134, n.º 143, Londres.

46. Véase BOURAS, L., 1982: Croix-reliquaire pectorale, *Splendeur de Byzance*, *op. cit.*, p. 170 (Museo Kanelloupolous n.º inv. 628).

cruz, siendo su estilo claramente más evolucionado (si se prefiere «naturalista»), especialmente en aspectos como las anatomías, la plasmación de las emociones de los personajes, detalles de las indumentarias, etc. La iconografía muestra como diferencia básica a Cristo con *perithonium* en lugar de *colobium*, pero también a los dos intercesores como bustos, en lugar de diminutas figuras de cuerpo entero, así como la aparición de San Miguel Arcángel en un medallón superior, en lugar del Sol y la Luna. En los reversos vemos a la virgen *Hodigitria* como en el grupo anterior, pero rodeada de tres en vez de cuatro medallones, además, en ellos no vemos ya a los evangelistas, sino a santos, normalmente san Pedro y san Pablo a derecha e izquierda, y al Arcángel san Gabriel en la parte superior o a, tres Santos guerreros (Demetrio, Procopio y Jorge). Respecto a la forma de la cruz, en este grupo, en lugar de acabar en cuatro rectángulos, termina en semicírculos. Como ejemplos de este cuarto grupo tenemos el *encolpium* de la Iglesia de Santa Agnese en Rorai Piccolo di Porcia (Friuli, Italia), que presenta un estado de conservación magnífico,⁴⁷ el de la Basílica de San Erasmo en Veroli⁴⁸ (fig. 7), o en la Península Ibérica, los del Museo de Grão Vasco en Vizeu (Portugal) y del Museo de la Catedral de Burgos.⁴⁹ Existen también varios ejemplares más de factura similar, conservados en diversos puntos de Hungría,⁵⁰ que, sin embargo, plantean el problema de su extrema semejanza con los encolpia rusos (especialmente si carecen de inscripciones),

47. Véase MARIACHER, G., 1975: *Oreficeria Sacra del Friuli occidentale sec. XI-XIX, Catalogo della mostra*, Pordenone, p. 33-34 y fig. 2, (agradezco a N. de Dalmases la noticia y consulta de esta obra).

48. Véase FARIOLI, R., 1990: Crocetta pettorale, *Splendori di Bisanzio*, *op. cit.*, p. 197, n.º 79.

49. LACERDA, A. DE, 1942: *História da Arte em Portugal*, vol. I, Oporto, p. 142-143, fig. 172. Respecto al segundo, conservado en el Museo de la Catedral de Burgos (capilla de Santa Catalina), presentando unas superficies bastante gastadas, todavía carece de un profundo estudio. No está incluido en el célebre *Catálogo general de la Exposición de arte retrospectivo. VII centenario de la Catedral de Burgos* celebrada en 1921 (publicado en 1926), ni en los de las más recientes *Las Edades del Hombre. El Arte en la iglesia de Castilla y León* (Salamanca 1988) y *Tesoros de la Catedral de Burgos. El arte al servicio del culto* (Burgos 1995). La única mención escrita reciente que hemos hallado sobre el mismo es la que aparece en la obra de RICO, M., 1994: *La Catedral de Burgos. Patrimonio del Mundo*, p. 446, Burgos, dentro de la genérica frase «varias cruces pequeñas procesionales, románico-bizantinas, siglos XII y XIII».

50. BÁRÁNY-OBERSCHALL, M. VON, *op. cit.*, p. 229-231, fig. 73; LOVAG, Z. S., *op. cit.*, figs. 4-7, p. 158-163.



Figura 6. *Encolpium* del Cabinet des Médailles de la Biblioteca Nacional de París. 15,5 × 10 × 3. (De DURAND, J., 1992, *Croix-reliquaire, Byzance, L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, París, p. 312, n.º 225.)

pudiéndose pensar que ésta es precisamente su procedencia.⁵¹

Dejamos aparte los restantes tipos existentes de encolpia, no por ser menos interesantes, sino por considerar que tienen menos afinidades con estos cuatro grupos que, en cierto modo, forman una unidad. Así pues, quedan como tipologías de encolpia diferentes a estas cuatro y, por tanto, con una problemática y evolución propias, los encolpia incisos, los decorados con esmalte⁵² o nielado en vez de relieves, y los de iconografía no cristológica, es decir, los que muestran en el anverso a santos en vez de la crucifixión.⁵³ Finalmente, existe también una tipología de encolpia

en relieve que podríamos denominar «anepígrafa», derivada de los tres primeros grupos descritos más arriba, pero de iconografía y factura bastante más sencillas, que muestran simplemente las figuras de Cristo (anverso) y la virgen (reverso), en ocasiones rodeadas por tres o cuatro bustos sin medallones.⁵⁴

51. LOVAG, Z. S., *op. cit.*, p. 158-163. Para un ejemplo prototípico de este tipo de piezas, producidas en Kiev, con inscripciones en caracteres griegos y cirílicos y un marcado estilo personal, véase PEVNY, O. Z., 1997: *Cross Enkolpion, The Glory of Byzantium, op. cit.*, p. 303-304, pieza n.º 206, con compendio bibliográfico sobre este tipo de piezas.

52. Para dos interesantes ejemplares de este tipo conservados en Tortosa, véase GUARDIA, M., 1986: *Enkolpia bizantins, Thesaurus-Estudis, L'art als bisbats de Catalunya, 1000-1800*, p. 27-28, cat. n.º 10, Barcelona.

53. Sin entrar en la problemática de si estos ejemplares son posteriores o no respecto a los de iconografía «tradicional», únicamente diremos que en el Museo de Selçuk (Éfeso) se conserva un ejemplar en cuyo anverso aparece San Pedro (identificado por una inscripción) portando un incensario, hallado en la Basílica de San Juan Evangelista de Éfeso y datado en fecha preiconoclasta. *Ephesus Museum Catalogue*, 1993, Estambul, p. 61 (n.º inv. 2141).

54. Abundan en Hungría, BÁRÁNY-OBERSCHALL, M. VON, *op. cit.*, p. 212-213, 216-217, figs. 62 a-b, 63 a, 65 y 66; LOVAG, Z. S., *op. cit.*, figs. 1-2, p. 146-150; aunque tampoco faltan en zonas como Bulgaria (Tzar Assen). ATANASSOV, G., *op. cit.*, p. 488, lám. 58.4; Italia (pieza procedente de las cercanías de Fiano Romano, hoy conservada en el Museo Sacro de la Biblioteca Apostólica Vaticana); KING, E. S., *op. cit.*, p. 200, n.º 12 e incluso Inglaterra BUCKTON, D., 1994: *Crucifix from Cambridgeshire, Byzantium, Byzantine art and Culture from the British Collectors, op. cit.*, p. 134-135, n.º 144.



Figura 7. Encolpium de la Basílica de San Erasmo, Veroli. Bronce dorado. 15 x 10 x 3. (De FARIOLI, R., 1990, Crocetta pettorale, Splendori di Bisanzio, Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia, Milán, p. 179, fig. 79.)

Para intentar determinar la cronología de los grupos a los que pertenecen nuestros dos encolpia, hemos de partir del cuarto, puesto que es el que hasta ahora cuenta con una datación considerablemente más estable. Dadas sus características formales y su iconografía, es usual opinar que este tipo de piezas pertenece a la época de las dinastías Macedónica (en concreto el final de ésta) y Comnena, lo que nos lleva a los siglos XI y XII, como mucho XIII.⁵⁵ Estamos, por tanto, ante el tipo más tardío de los cuatro, marcándonos de algún modo un término *ante quem*, para los tres restantes. El elemento esencial para su diferenciación cronológica, es, sin duda, el «cambio» de indumentaria de Cristo, del *colobium* al *perithonium*, que empieza a producirse en Bizancio (con una lógica fase inicial de convivencia) entre los siglos IX-X.⁵⁶

55. Para una datación en los siglos XII-XIII, véase FARIOLI, R., *op. cit.*, 1990, p. 197, n.º 79.

56. Para la evolución de su iconografía desde los ejemplos del siglo VI, con *colobium*, a los de los siglos XI-XII, ya con *Perithonium*, véase GRONDIUS, L. H., s/a: *L'iconographie by-*

Parece lógico pensar entonces que los prototipos de los tres primeros tipos de encolpia han de pertenecer a una cronología que va del siglo VI (el primer siglo en que se puede hablar con cierta seguridad de la existencia de estas piezas) al X.

El segundo elemento iconográfico esencial, que diferencia claramente a los encolpia de los dos primeros grupos, respecto al tercero y cuarto, es indudablemente la figura de la Virgen María en actitud de orante o con el niño en brazos.⁵⁷ De nuevo, lo que nos interesa es ver el punto de inflexión (si es

zantine du Crucifié mort sur la croix, Bruselas; MARTIN, F. J., 1955: *The Dead of Christ on the Cross in Byzantine Art*, *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, p. 189-196, Princeton; SCHILLER, G., 1972: *Iconography of Christian Art*, vol. II, p. 89-99, Londres.

57. Para una concisa exposición de la iconografía bizantina de la Virgen, véase GRABAR, A., 1979: *L'art paléochrétien et l'art byzantin*, *Recueil d'études 1967-1977*, Londres, Variorum reprints, artículos n.ºs VIII al XI; o la obra clásica de WELLEN, G. A., 1961: *Theotokos*, Utrecht.

que lo hay) en el que el primer tipo va siendo sustituido por el segundo, cosa que parece que sucede en los encolpia entre los siglos VIII y IX.⁵⁸

Centrándonos entonces en la cronología del tercer grupo, la fecha más frecuente que se ha dado no es otra que la de los siglos VIII-IX,⁵⁹ fundamentándose en que la *Hodigitria* aparezca identificada como ΑΓΙΑ ΘΕΟΤΟΚΟΣ «Santa Madre de Dios», cosa que parece estar ligada, según alguna opinión,⁶⁰ a la especial potenciación de la iconografía mariana que surgió tras la época iconoclasta, hecho que queda corroborado por el conocido sermón de Focio del 867, comentando un mosaico de Santa Sofía, o por el dato de que los patriarcas de la capital incorporan en sus sellos a la *Hodigitria* justo después de concluir la iconoclastia (lo hace ya Methodios, del 843-847).⁶¹

Se tome o no como válida esta postura, lo innegable es que no afecta a nuestros dos primeros tipos de encolpia, ya que en éstos la Virgen aparece orante sin el niño, e identificada como ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ.⁶² Por tanto, para éstos tendríamos que proponer la dilatada cronología de los siglos VI-IX/X o plantear la posibilidad de que, si no las propias piezas, sí al menos sus prototipos, puedan haber sido creados en un momento anterior a la iconoclastia, por lo que se puede pensar entonces en una datación entre los siglos VI-VII, a lo sumo inicios del VIII.

La cronología propuesta por los estudiosos para los dos primeros grupos de encolpia, siempre ubicada dentro del extenso marco que va del siglo VI al XI, se ciñe a veces a un período de tiempo más concreto, teniendo en este sentido propuestas que hablan de los siglos VI-VII,⁶³ los siglos VII-X,⁶⁴ siglos VII-VIII,⁶⁵ sólo el siglo VIII,⁶⁶ únicamente el IX,⁶⁷ o fi-

nales del X - inicios del XI.⁶⁸ Dentro de esta diversidad de cronologías, se advierten también importantes diferencias en conceptos básicos, que en última instancia las condicionan, es decir, vemos, por ejemplo, como una de las argumentaciones aparentemente más sólidas, que data el *encolpium* «de San Celso» en el siglo VIII,⁶⁶ se basa en el supuesto de que los encolpia incisos son anteriores a los ejecutados en relieve. Al datarse los primeros en el s. VII, los segundos (sin discernir diferencias entre éstos) son forzosamente datados como mínimo a partir del siglo siguiente,⁶⁹ en cambio, en alguna otra publicación vemos como los encolpia incisos son datados en fecha posterior a algunos ejemplares en relieve (dentro de nuestra clasificación, pertenecientes al primer grupo).⁷⁰

Otra información a la que necesariamente ha de recurrirse, es la de las cronologías que nos proporcionan las excavaciones. Sobre este tema poseemos interesantes datos como el que habla de los siglos IX-XII para encolpia en relieve (sin concretar el tipo) hallados en un foco periférico dentro del Imperio como Cherson (Crimea),⁷¹ o el de finales del VII para Hungría,⁷² el de los siglos VI-VIII para Asia Menor,⁷³ e incluso el de los siglos V-VI para la zona de Preslav (Bulgaria).⁷⁴ Teniendo en cuenta que todas estas dataciones nos dan únicamente un término *ante quem*, constatando que las piezas ya existían en las fechas indicadas, puede derivarse que, si pensamos que el foco productor principal y primigenio sería la zona de Palestina, observamos cómo la proximidad geográfica condiciona la presencia más o menos precoz

66. Véase ZASTROW, O.; MEISS, S. de, *op. cit.*, p. 24.

67. Véase LAFONTAINE-DOSOGNE, J., *op. cit.*

68. Véase ATANASSOV, G., *op. cit.*, p. 495 y TAFT, S., *op. cit.*

69. Zastrow y Meiss basan su argumentación en el artículo de RUNCIMAN, S., 1956: The popular bronze reliquary crosses of Byzantium, *Festschrift W. sas. Zaloziucky, zum 60 Geburtstag*, p. 154-157, Graz, el cual propone que los encolpia incisos corresponden a los siglos VI-VII, mientras que los de relieve pueden corresponder al siglo X, a partir del hallazgo por parte de un campesino de Tracia de un *encolpium* (de factura bastante tosca) junto a unas monedas de bronce (*folles* anónimos). Por otra parte, Runciman afirma también que la producción de encolpia no cesaría en 1453, y data algunas piezas (una del British Museum y otra en su posesión) incluso en el siglo XVIII.

70. BÁRÁNY-OBERSCHALL, M. VON, *op. cit.*, p. 216-222.

71. DURAND, J., *op. cit.*, tomando los resultados publicados por Zaleskaya en 1984.

72. BÁRÁNY-OBERSCHALL, M. VON, *op. cit.*, p. 212 y nota 18, recogiendo los resultados de excavaciones publicados por Tibor Nagy.

73. *Ibidem*, p. 218 y nota 35, sobre las conclusiones al respecto de O. Wulff.

74. Véase ZALESKAYA, V., *op. cit.*, p. 669.

58. Según LECLERCQ, H., 1914: Croix et crucifix, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. III, 2.^a parte, col. 3088, en el siglo VIII, y a finales del siglo VIII o en el IX según KARTSONIS, A. D., *op. cit.*, p. 105-109. Del mismo parecer es KALAVREZOU, I., 1990: Images of the Mother: When the Virgin Mary Became Meter Theou, *Dumbarton Oaks Papers*, 44, p. 165-172, espec. p. 168.

59. Véase BÁRÁNY-OBERSCHALL, M. VON, *op. cit.*, p. 213; BOURAS, L., *op. cit.*; KALAVREZOU, I., *op. cit.*, p. 168; DURAND, J., *op. cit.*; o ENTWISTLE, Ch., *op. cit.*; entre otros.

60. KALAVREZOU, I., *op. cit.*, *passim*.

61. *Ibidem* p. 171.

62. Recordemos que desde el concilio de Éfeso del 431, la posibilidad de identificar a María como Madre de Dios (*Theotokos* o ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ) es ya oficial.

63. Véase KING, E. S., *op. cit.*, p. 203; ZALESKAYA, V., *op. cit.*, p. 669.

64. STRZYGOWSKI, J., *op. cit.*, p. 304.

65. Véase BÁRÁNY-OBERSCHALL, M. VON, *op. cit.*, p. 216, recogiendo la opinión de Forrer.

de este tipo de piezas, quedando como excepcionalmente temprano el caso de Bulgaria, y como extremadamente tardío el de Cherson.⁷⁵

Ya por último, podemos usar la vía estilística como un indicio más para la datación de los encolpia de los dos primeros grupos (o sus prototipos), teniendo presente que, como la iconografía, su estilo también tiene una serie de particularidades que merece la pena resaltar, tales como el tipo de formas menos estilizadas que en el tercero (véase *supra*). Por otro lado, en el tercer grupo, vemos detalles como el subpedaneo de Cristo en «escorzo», que más que recordamos a los que vemos en el primer y segundo grupo, nos remite a los que aparecen en crucifixiones como la del Salterio Kludov del s. IX, o la de algún marfil constantinopolitano del s. X.⁷⁶

En el mismo sentido, si contemplamos la zona de Palestina y más concretamente del monasterio de Santa Catalina del Sinaí, vemos cómo en ejemplos de diferentes momentos con figuras aisladas y frontales (Santos o Profetas), que iconográficamente son claros paralelos con las de los medallones de los encolpia, existe una cierta dualidad en el sentido de la estilización de los rostros. Para concretar más, tenemos por una parte los medallones que enmarcan el famoso mosaico absidal del s. VI, que representa la Transfiguración de Cristo⁷⁷ (fig. 8) y por otra, en el mismo centro, iconos como el de los Santos Chariton y Teodosio, al parecer de los ss. VIII-IX,⁷⁸ en el que la diferencia con el ejemplo anterior es evidente (fig. 9). Este alargamiento o estilización de las formas, se advierte también de manera muy clara en las artes de la capital, viéndose en ejemplos como un *encolpium* de bronce decorado con nielado, datado en los ss. IX-X, que presenta prácticamente la misma iconografía y detalles estilísticos que los encolpia del tercer grupo,⁷⁹ o en las figuras de santos de la serie de trípticos de marfil iniciada a mediados del s. X,



Figura 8. Santa Catalina del Sinaí, detalle de uno de los medallones del mosaico de la Transfiguración. Siglo VI. (De WEITZMANN, K., 1974, *Loca Sancta and the representational arts of Palestine*, *Dumbarton Oaks Papers*, 28, fig. 2.)

de la que destaca el Tríptico Harbaville,⁸⁰ e incluso en la iconografía imperial (por tanto, fuera del ámbito religioso), en las monedas de finales del s. IX y de la primera mitad del X (León VI, Constantino VII y Romano I) (fig. 10).⁸¹

75. Son perfectamente conocidas las relaciones diplomáticas que el Imperio Bizantino estableció en múltiples ocasiones con los países eslavos vecinos, quedando materializadas en hechos como alianzas matrimoniales, o regalos (coronas) que todavía hoy se conservan. Por otra parte, para una matización del supuesto atraso comercial y cultural del Chernoneso (Crimea) y las relaciones comerciales que tuvo con Asia Menor y los Balcanes, véase ZALESSKAYA, V., *op. cit.*, *passim*.

76. Véase SCHILLER, G., *op. cit.*, figs. 335 y 340 respectivamente.

77. WEITZMANN, K., *op. cit.* 1974, p. 34-35, figs. 1-3.

78. *Ibidem*, p. 50, fig. 42; Id., 1976: *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons, vol. I, From the sixth to the tenth century*, p. 64-65, Princeton.

79. Véase FARIOLI, R., 1990: *Crocetta pettorale, Splendori di Bisanzio*, *op. cit.*, p. 157, n.º 59.

80. Para esta pieza y su posición dentro de la serie compuesta por los ejemplares del Palazzo Venecia en Roma y del Museo Sacro de la Biblioteca Apostólica Vaticana, véase KALAVREZOU, I., 1997: *The Harbaville Triptych, The Glory of Byzantium*, *op. cit.*, p. 133-134, pieza n.º 80, con bibliografía.

81. Véase WHITTING, P. D., 1973: *Monnaies Byzantines*, Friburgo (Suiza), p. 180, figs. 285-289; SEAR, D. R., 1994: *Byzantine coins*, Londres, (1.ª ed. 1974), p. 330-340. No olvidemos que la numismática es el único elemento de la civilización bizantina que ha llegado a nuestros días con una datación segura y secuencia ininterrumpida hasta 1453, por lo cual no puede ser nunca omitida a la hora de establecer comparaciones de carácter estilístico. Por otra parte, quisiéramos agradecer a T. Marot las orientaciones que nos ha proporcionado en lo concerniente al tema de la numismática.



Figura 9. Santa Catalina del Sinaí, Icono de San Chariton y San Teodosio. Siglos VIII-IX. 22,2 x 9,4 x 0,5. (De WEITZMANN, K., 1974, fig. 42.)

Volviendo a los ss. VI-VII, pero sin dejar los objetos de marfil y las monedas, podemos poner como paralelos para el lenguaje formal de los encolpia de los dos primeros grupos, piezas como un *pyxis* sirio-palestino del s. VI del Metropolitan Museum, con el tema de las Mujeres en el Sepulcro, en el que vemos varias de ellas como orantes,⁸² y si pasamos a la iconografía imperial, se observa cómo los resultados formales que presenta el reverso de la cruz de oro que Justino II (565-578) y su mujer Sofía regalaron al Papa de Roma⁸³

82. Para ésta y otras piezas de la misma procedencia y cronología similar, véase, CLAIR, A. St., 1979: piezas n.º 447, 518-520, de *Age of Spirituality*, *op. cit.*, p. 497, 578-582, respectivamente.

83. Para la misma, véase por ejemplo, GRABAR, A., 1966: *La edad de oro de Justiniano*, Madrid, p. 311, fig. 359; o la más reciente, FARIOLI, R., *op. cit.*, 1986, p. 345, fig. 276.

(fig. 11) no se alejan en exceso, a pesar de las diferencias técnicas (repujado por el revés en esta cruz), ni del marfil anterior ni de las monedas del mismo momento⁸⁴ (fig. 15). Como piezas de transición entre estos ejemplos y los encolpia, pueden citarse dos cruces pectorales de oro, una en la colección Dumbarton Oaks de Washington D. C. datada por algunos autores en la primera mitad del VII⁸⁵ (fig. 14), y otra en el Museo Sacro della Biblioteca Apostolica Vaticana, de procedencia palestina y probablemente de finales del s. VI.⁸⁶ Salvando de nuevo diferencias técnicas (repujado), que hacen que el resultado plástico sea de formas más «blandas» y redondeadas, la similitud de estas piezas con nuestros encolpia es patente, del mismo modo que sus soluciones formales tampoco se alejan excesivamente de las de piezas de factura figurativa (no tipológica), tal vez algo más sumaria (aunque más rotunda), como la serie de incensarios de procedencia sirio-palestina datados por un buen número de autores entre los ss. VI-VIII, que han llegado a nuestros días, como los conservados en Berlín (Staatliche Museen), en Richmond, Virginia (Fine Arts Museum),⁸⁷ o en Bruselas (Musées Royaux d'Art et d'Histoire),⁸⁸ todos ellos presentando, entre otras, la escena de la crucifixión.⁸⁹

Tenemos, por tanto, para los encolpia de los dos primeros grupos, o cuanto menos sus prototipos originales, una cronología que parece remitirnos a los ss. VI-VIII/VIII. Además, dado el estilo algo más plano y sumario del segundo grupo respecto al primero (figs. 12-13), parece oportuno pensar en la posibilidad de que este segundo pueda ser ligeramente posterior al primero. Tomando de nuevo el paralelo de la numismática, ésta muestra un cambio similar que se constata especialmente a lo largo del s. VII, donde,

84. Véase WHITTING, P. D., *op. cit.*, p. 38, fig. 48, p. 129, figs. 201-203; SEAR, D. R., *op. cit.*, p. 56-139.

85. Para esta cruz y sus problemas de cronología, véase REYNOLDS, K., 1979: Pectoral cross, *Age of Spirituality*, *op. cit.*, p. 324, n.º 301.

86. Véase VOLBACH, W. F., *op. cit.*, p. 423.

87. Para estos dos ejemplares, véase CLAIR, A. St., 1979: piezas n.º 563-564, de *Age of Spirituality*, *op. cit.*, p. 626-627, respectivamente, con bibliografía.

88. Véase LAFONTAINE-DOSOGNE, J., 1982: Encensoir avec scènes christologiques, *Splendeur de Byzance*, *op. cit.*, p. 167, con bibliografía.

89. Para este tipo de piezas, véase también ELBERN, V. H., 1972-1974: Zur Morphologie der bronzenen Weihrauchgefäße, *Archivo Español de Arqueología*, 47-49, p. 447-462, con bibliografía. Asimismo, conocemos la existencia de la publicación en 1990 de la tesis doctoral de I. ERICHTER SIEBELS (Berlín, 1990) sobre este tipo de piezas, y a la que hasta el momento no hemos podido tener acceso.



Figura 10. Nomisma de León VI (886-912), anverso. Oro. Diam. 2 cm. (De MORRISON, C., 1992, Nomisma de León VI [886-912], *Byzance, L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, París, p. 401, n.º 309) y detalle del reverso del encolpium del Cabinet des Médailles de la B. N. de París (misma procedencia que la imagen general).

partiendo de un estilo de formas más volumétricas y detalladas (época de Heraclio) (fig. 16), se llega al finalizar el siglo y empezar el siguiente, a unas mucho más planas y sintéticas (segundo reinado de Justiniano II)⁹⁰ (fig. 17), formas que se mantendrán prácticamente fosilizadas hasta finales del s. IX y la renovación macedónica (numismática de León VI), evolución que también se advierte, salvando las distancias y según las escasas muestras conservadas, en el resto de artes en Bizancio.⁹¹

90. Véase WHITTING, P. D., *op.cit.*, p. 36, fig. 33, p. 161, figs. 243-247; SEAR, D. R., *op. cit.*, p. 161-275. Por otra parte, para una esquemática pero muy clarificadora evolución artística de la numismática bizantina entre los ss. VII y X, véase WHITTING, P. D., *op. cit.*, p. 267-280, y especialmente WEITZMANN, K., 1981: The classical mode in the period of the Macedonian Emperors: Continuity or revival?, artículo n.º X de: *Classical Heritage in Byzantine and Near Eastern Art*, Londres, Variorum Reprints, 1981, p. 79 y figs. 28-29.

91. *Ibidem, passim.*

Aceptando esta secuencia, y de un modo provisional, podría establecerse un esquema cronológico global para los prototipos de los cuatro grupos de encolpia tratados, en el que el primer grupo (el del ejemplar de Sant Pere de Rodes) podría originarse entre los ss. VI, inicios del VII, mientras que el segundo (el de la pieza de Sant Cugat) podría hacerlo en un s. VII más avanzado, a lo sumo inicios del VIII. En los ss. IX-X, se recuperarían las formas más volumétricas del primer grupo, pero con un estilo e iconografía renovados, teniendo los encolpia del tercer grupo. Por último, ya en los ss. XI-XIII, tendríamos una última evolución que nos lleva ya ante el cuarto grupo, que entronca con las piezas rusas. Evidentemente, una vez creada una tipología (hablamos ahora especialmente de las más antiguas), su producción no tendría por qué cesar bruscamente al surgir una nueva, pudiendo coexistir (e incluso evolucionar, gracias a la imprescindible renovación constante de los moldes) perfectamente con las nuevas tipologías, es decir,



Figura 11. Cruz-relicario de Justino II (565-578). Tesoro de la Basílica de San Pedro del Vaticano. Lámina de oro repujada sobre alma de madera. 41 x 37. (De GRABAR, A., 1966, *La edad de oro de Justiniano*, fig. 359.)

que el problema no estaría en la datación individual de cada una de las piezas, sino en la posible fecha de gestación y creación de las respectivas tipologías. En relación con ello, habríamos de contemplar entonces problemas como el de la asociación del texto Juan 19, 26-27 a la imagen de la crucifixión, y los indicios cronológicos que de la misma pudieran desprenderse,⁹² o, por otra parte, el de la existencia de esmaltes (datados en fecha post-iconoclasta), de iconografía casi idéntica a los encolpia de dos primeros grupos,⁹³ del mismo modo que existen también ejemplos anteriores a la iconoclastia, con la Virgen y el niño, iconográficamente idénticos a los de los encolpia del tercer grupo.⁹⁴

Para finalizar, quisiéramos dejar constancia del carácter incipiente en el que todavía se encuentran nuestras investigaciones, orientadas de cara a ser profundizadas en el futuro, y a la espera, como no, de posibles nuevos hallazgos de encolpia que acaben de confirmar o, por el contrario, refuten nuestras hipótesis. Simplemente se ha pretendido plantear el tema desde una nueva óptica, con vistas a abrir nuevas posibles vías de reflexión que susciten una necesaria revisión del mismo de carácter más global que, evidentemente, no ha de afectarnos únicamente a nosotros.

92. Tenemos noticia de que dicha asociación texto-imagen es datada sistemáticamente en fecha post-iconoclasta, por autores como M. Mrass (MRASS, M., *op. cit.*, a partir siempre de la casuística que proporcionan los ejemplos conservados). Con todo, pensamos que esta opinión no invalida nuestra argumentación, puesto que, como hemos indicado una vez creada una tipología, ésta no tenía por qué quedar fosilizada, sino que podría ir adaptándose perfectamente a los cambios de cada momento (renovación de moldes). Agradezco nuevamente a A. Oepen el gran interés que ha mostrado al indicarme esta cuestión, así como el haberse tomado la molestia de contrastar su opinión con M. Mrass.

93. Por ejemplo, la lujosa cubierta de libro conservada en la Biblioteca Marciana de Venecia, datada en los ss. VIII-IX. véase FARIOLI, R., *op. cit.*, 1986, p. 338-339, figs. 265-266.

94. Un buen ejemplo de ello nos lo proporciona el mosaico absidial del siglo VII de la Panagia Angeloktisis de Kiti (Chipre). Véase SCHUG-WILLE, C., 1971: *Bizancio y su mundo*, Barcelona, (ed. original *Byzanz und seine Welt*, Baden-Baden, 1971), p. 152.



Figura 12. Detalle del reverso del *encolpium* de Sant Pere de Rodes. (De AINAUD I ESCUDERO, J. F., 1992, *Encolpium de Sant Pere de Rodes, Catalunya Medieval*, p. 35, pieza n.º 1.8.)



Figura 13. Detalle del reverso del *encolpium* de Sant Cugat del Vallès. (Foto. S. Vidal.)



Figura 14. Cruz pectoral de oro. Colección Dumbarton Oaks, Washington D.C. Primera mitad del siglo VII. 8 × 5,3. (De REYNOLDS, K., 1979, *Pectoral cross, Age of Spirituality, Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century*, p. 324, n.º 301.)



15. Sólido de Justiniano I (527-565), anverso. Oro. Diam. aprox. 2,1 cms. (DE ALTERI, G., 1990, *Immagini della storia sulle monete bizantine, Splendori di Bisancio, Testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, Milán, p. 74, fig. 3.)



16. Sólido de Heraclio (610-641), anverso. Oro. Diam. aprox. 2,1 cms (DE ALTERI, G., 1990, p. 75, fig. 7.)



17. Sólido de Justiniano II (segundo reinado) (705-711), reverso. Oro. Diam. aprox. 2 cm (DE ALTERI, G., 1990, p. 76, fig. 9).