

REFLEXIONES EN TORNO A LA VENTANA CRUCIFORME

Fernando Galtier Martí

PRELIMINAR

No hay peor mal que pueda padecer la investigación que aquél que sobreviene cuando sus resultados no llegan a publicarse. Y ese mal suelen padecerlo con frecuencia muchos jóvenes investigadores ansiosos de abrirse camino en la profesión, cuyos trabajos tantas veces no llegan a ver la luz por la incuria o el egoísmo de quienes ya ocupan un puesto en la misma.

Este es el pasado del trabajo que con el título «Reflexiones en torno a una encuesta provisional sobre la ventana cruciforme» presentamos a la XIV Semana de Estudios Medievales de Estella (Navarra) en 1976. Y con este título ha sido citado en algunas de nuestras publicaciones. Las desgraciadas circunstancias que llevaron a la desaparición de esas Semanas en 1978 acarrearón que muchos trabajos que habían de ser publicados allí permanecieran inéditos.

No deseáramos que parezca que las páginas que hoy ofrecemos al Profesor Ubieto son los últimos restos de un naufragio que comenzara hace doce años. Mas bien al contrario, es la quintaesencia de una investigación acrisolada por el tiempo, por la experiencia y por el interés que, aunque no fuera más que por *asignatura pendiente*, siempre nos ha suscitado el tema de la ventana cruciforme.

La presencia de este tipo de ventana en bastantes de nuestras iglesias románicas aragonesas, hizo que, mientras preparábamos nuestra Tesis Doctoral sobre las manifestaciones del arte románico lombardo en la región,

lleváramos a cabo esa encuesta —a la que hoy habría que denominar, con mayor propiedad, un muestreo— sobre la aparición de dicho elemento en la arquitectura medieval europea. El gran salto cuantitativo y cualitativo que desde 1976 ha dado la investigación sobre el patrimonio medieval no hace aconsejable publicar las tablas que en aquel trabajo recogían sintéticamente la aparición de dicha forma arquitectónica en cerca de doscientas de sus manifestaciones. Pero sí que ofrezcamos hoy al querido Profesor Ubieto las conclusiones de dicho estudio, por el valor de sus connotaciones simbólicas, a quien como él tanto interés ha mostrado siempre hacia todos los aspectos de la Civilización Medieval.

EL TRIUNFO DE LA CRUZ

Que sepamos, la problemática de la ventana cruciforme nunca ha sido objeto de tratamiento monográfico, aunque algunas obras clásicas sobre el llamado «primer arte románico» hayan mencionado este elemento como constitutivo de dicho arte¹. La ventana cruciforme no es un fenómeno extraño o una manifestación religiosa excesivamente sofisticada y extravagante. Como quiera que cuantitativamente tiene una notoria importancia, vamos a profundizar en la comprensión de esta forma constructiva y a la vez decorativa plena de simbolismo, que por lo demás ayuda a facilitar un poco el estudio del origen y naturaleza del románico lombardo.

Bien conocidas son las reticencias que tuvieron los primeros cristianos para aceptar, como el símbolo más característico de su religión, el vergonzoso instrumento de tortura en el que Cristo había muerto. Ya san Pablo tuvo que reivindicar la gloria para la cruz con estas célebres frases: «*La doctrina de la cruz de Cristo es necesidad para los que se pierden, pero es poder de Dios para los que se salvan... Porque los judíos piden señales, los griegos buscan sabiduría, mientras que nosotros predicamos a Cristo crucificado, escándalo para los judíos, locura para los gentiles, mas poder y sabiduría de Dios para los llamados, ya judíos, ya griegos*» (I Cor., I, 18 y 22-24). Pero tras la consecución de la libertad para el cristianismo, y sobre todo a partir de los acontecimientos que rodearon la construcción del Santo Sepulcro de Jerusalén, se hubo de aceptar el signo de la cruz

¹ Cfr. J. PUIG I CADAFALCH, A. FALGUERA y J. GODAY I CASALS, *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, vol. II, Barcelona, 1911, pp. 537-538; J. PUIG I CADAFALCH, *Le premier art roman*, Paris, 1928, p. 48; idem, *La Géographie et les origines du premier art roman*, trad. francesa, Paris, 1935, p. 375; J. VALLERY-RADOT, «Le premier art roman de l'Occident Méditerranéen (A propos d'un livre récent)», *La Revue de l'Art, Ancien et Moderne*, t. LV (1929), pp. 105-122 y 153-169, esp. p. 115, nota 1. Recientemente, aunque con diversa fortuna, ha mencionado el problema J. M. ESTABLES ELDUQUE, *Arte románico en el Viejo Aragón, Jacetania y Valle del Gállego-Serrablo I*, Zaragoza, 1983, pp. 36-37 y 48-49; e idem, *Arte románico, castillos, monasterios, pueblos, paisajes y tradiciones de los Pirineos. Arquitectura románica lombarda*, Zaragoza, 1985, pp. 72-74.

como el emblema esencial de la nueva religión, el cual ya es una realidad iconográfica en el arte del siglo IV².

Desde entonces, el culto a la Santa Cruz se propagó a todo el mundo cristiano, alcanzando la madurez en la época carolingia, cuando, entre otras múltiples manifestaciones, Rábano Mauro escribe su célebre obra *De laudibus Sanctae Crucis*³, que había venido precedida por toda una abundante literatura sobre las circunstancias de la *inventio* de la cruz de Cristo, y a la que seguirían obras igualmente notables⁴.

También en Hispania, y como herencia de la espiritualidad visigótica, el culto a la Santa Cruz tomó carta de naturaleza en los incipientes reinos y condados cristianos de la Reconquista, y especialmente en el astur-leonés y en Pamplona-Nájera⁴. Y pasado el *año mil* dicho culto no hizo sino cobrar mayor auge.

PRECEDENTES DE LA VENTANA CRUCIFORME ROMANICA

El estudio de los más antiguos ejemplos de ventanas cruciformes plantea no pocos problemas, derivados fundamentalmente del hecho de las reformas a las que han sido sometidos con frecuencia los primeros monumentos en los que aparecen. Y es precisamente con motivo de la reforma del mausoleo de Teodorico en Ravenna por el obispo Agnellus, a los pocos años de la muerte del monarca con el fin de transformarlo en iglesia, cuando fue practicada la más antigua ventana cruciforme que, a nuestro saber, haya llegado hasta el presente. Es bien conocido que el obispo ravenate practicó en el lado este del ambiente superior del mausoleo un a modo de nicho para que hiciera las funciones de cabecera, sobre el que se abrió una ventana cruciforme, patada y de proporciones griegas, moldurada al exterior⁵.

Fig. 1.

En verdad, la ventana que mandara realizar el obispo Agnellus era subsidiaria de otras muchas manifestaciones del culto a la Santa Cruz que en el propio mausoleo —cuya planta baja es cruciforme al interior— y en la ciudad de Ravenna se desarrollaba, en donde se erguía el conjunto

² Cfr. C. CECELLI, *Il trionfo de la Croce*, Roma, 1954.

³ El ejemplar más antiguo conservado de este poema ilustrado procede del monasterio de Fulda y fue realizado en torno al año 830 (Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 124).

⁴ Cfr. G. MENENDEZ-PIDAL, «El lábaro primitivo de la Reconquista», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXXXVI-CXXXVII (1955), pp. 275-296; y B. CABAÑERO SUBIZA y F. GALTIER MARTI, «Tuis exercitibus crux Christi semper adistat. El relieve real prerrománico de Luesia», *Artigrama*, 3 (1986), pp. 11-28.

⁵ Cfr. G. BOVINI, *Il mausoleo di Teodorico*, Ravenna, 1977; G. PAVAN, «Appunti per il mausoleo di Teodorico», *Felix Ravenna*, CXIII-CXIV (1977), pp. 243-255; A. MESSINA, «La cosiddetta 'scarsella' del mausoleo di Teodorico», *Felix Ravenna*, CXVII (1979), pp. 29-38; y G. TABARRONI, «Il mausoleo di Teodorico: Riflessioni e proposte», *XXIX Corso di Cultura sull'Arte ravennate e bizantina*, Ravenna, 1982, pp. 221-238.

monumental de la Santa Cruz y cuya imagen campeaba en numerosos mosaicos. Pero no es menos cierto que ya en aquella época se había producido la simbiosis entre la adoración de la luz y un tipo de vano dispuesto más o menos en forma de cruz. Este propósito decorativo permite interpretar una transenna ravennate realizada en ese mismo siglo que presenta una serie de cruces caladas⁶. De manera más evidente, el baptisterio de Albenga (Liguria) conserva una serie de celosías decoradas con cruces, cuyos campos están calados produciendo un efecto lumínico destinado igualmente a realzar la cruz pero aquí mediante la proyección de su sombra⁷. Este mismo principio es el que informó la realización del vano que en la fachada oeste de la catedral de Turmanin (Siria central) reproducía inversamente la ventana cruciforme del mausoleo de Teodorico y que, flanqueada por otras dos aberturas, respondía a un propósito inequívocamente trinitario⁸. Esta misma solución con labores cruciformes en celosías y canceles calados se generalizó en los siglos siguientes, conservándose, por ejemplo, algunos interesantes testimonios en Asturias, entre los que cabé resaltar la Cámara Santa de Oviedo, Santa María del Naranco o el iconostasio de Santa Cristina de Pola de Lena⁹.

Fig. 2.

En cuanto a la ventana cruciforme, los testimonios anteriores al *año mil* son poco numerosos y no siempre seguros; pero en todo caso conducen a la Italia septentrional o a las regiones relacionadas con la misma. Desde finales del siglo VIII o comienzos del IX parece que empezó a generalizarse esta forma arquitectónica, como puede apreciarse en las iglesias de San Procolo di Naturno (Val Venosta)¹⁰, San Donato de Zadar (Dalmacia)¹¹ o en varias iglesias corsas, de dudosa cronología, pero que en todo caso y en conjunto parecen prerrománicas¹². Estos ejemplos corsos no deben de ser sino una temprana manifestación de la frecuente presencia en la isla de gentes procedentes de la Italia del Norte.

En los albores del *año mil* la ventana cruciforme aparece cada vez más estrechamente ligada al románico lombardo. Entre los testimonios

⁶ Cfr. G. BOVINI, director, «Corpus» della scultura paleocristiana, bizantina ed altomedioevale di Ravenna, vol. 1, P. ANGIOLINI MARTINELLI, *Altari, amboni, cibori, cornici, plutei con figure di animali e con intrecci, trasenne e frammenti vari*, Roma, 1968, p. 75, n.º 130 y lám. 130.

⁷ Cfr. V. SCIARRETTA, *Il battistero di Albenga*, Ravenna, 1977.

⁸ Grabados de este monumento desaparecido en el que pueden verse las ventanas aludidas están reproducidos en las obras de H. C. BUTLER, *Early Churches in Syria, Fourth to Seventh Centuries*, ed. y completado por P. B. SMITH, Princeton, 1929, p. 244; PUIG I CADAFALCH, *La Géographie...*, o.c., p. 428; y A. GRABAR, *La edad de oro de Justiniano. Desde la muerte de Teodorico hasta el Islam*, trad. española, Madrid, U. F., 1966, p. 50.

⁹ Cfr. J. FONTAINE, *L'art préroman hispanique**, ed. francesa, «Zodiaque, la nuit des temps», Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire (Yonne), 1973, láms. 95-96 y 125; y M. ESCORTELL PONSODA, *Catálogo de las salas de arte prerrománico del Museo Arqueológico de Oviedo*, Oviedo, 1978, láms. XVI y XVII.

¹⁰ Cfr. Ch. EGGENBERGER, «Die frühmittelalterliche Wandmalereien in St. Prokulus zu Naturno», *Frühmittelalterliche Studien*, 7 (1974), pp. 303-350.

¹¹ Cfr. J. PETRICIOLI, *Zadar*, Zadar, 1966, pp. 38-41.

¹² Cfr. G. MORACCHINI-MAZEL, *Les églises Romanes de Corse*, París, 1967; y eadem, *Corse romane*, «Zodiaque, la nuit des temps», Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire (Yonne), 1972.

seguros se pueden aducir la iglesia de San Pietro de Agliate, próxima a Milán, datable a fines del siglo X y de estilo lombardo, que presenta una ventana en forma de cruz griega en el piñón oriental de la nave¹³; o el de la iglesia suiza de Sankt-Michael de Einigen, en cuyo imafronte han sido practicadas dos ventanas cruciformes, de las cuales la inferior es a todas luces más tardía que la fase primitiva del monumento¹⁴.

DIFUSION, FORMAS Y EMPLAZAMIENTO DE LA VENTANA CRUCIFORME

De la encuesta que lleváramos a cabo en 1976 se desprendía con toda claridad que el agente difusor de este tipo de ventana había sido el arte lombardo. Y es en Lombardía en donde la ventana cruciforme proliferó más, extendiéndose su uso hasta allí donde llegó la capacidad de difusión de los maestros lombardos¹⁵.

Es pues en las iglesias construidas por estos maestros o en aquéllas que acusan influencias *lombardistas* en las que aparece este tipo de ventana, que adopta la forma de cruz griega por lo general, aunque en numerosas ocasiones también cobra el aspecto de cruz latina. Con ser éstas las formas más generalizadas, algunas introducen determinadas variantes como es el tipo patado o la que cubre con arco de medio punto y bovedilla capialzada, junto con otras soluciones más o menos singulares.

El emplazamiento correcto de la ventana cruciforme es el piñón de los muros este u oeste de la nave de la iglesia, porque es allí donde puede producirse el efecto luminoso al que nos referiremos más adelante. Es preciso reconocer, empero, que en algunas iglesias, cuyos maestros constructores no conocían bien los principios de la arquitectura lombarda, las ventanas cruciformes han sido practicadas en los muros norte y sur de naves o brazos de crucero, como en San Salvatore de Capo di Ponte (Val Camonica), San Vigilio de Trento o en la iglesia oscense de San Urbez de Nocito, con lo cual el efecto luminoso de esta forma de ventana queda notoriamente menoscabado. En algunas ocasiones, la ventana cruciforme ha sido emplazada en cimborrios, como en los de San Tomaso in limine en Almenno San Bartolomeo (Lombardía) y Santa Maria de Gualter (Lérida). Una solución mucho más inapropiada puede constatarse en las torres de las iglesias aragonesas de Santa María de Triste y Santo Domingo de Daroca, fórmula que desconoce la esencia misma de la ventana cruciforme.

¹³ Cfr. S. CHIERICI, *Lombardie romane*, ed. francesa, «Zodiaque, la nuit des temps», Abbaye Sainte-Marie de la Pierre-qui-Vire (Yonne), 1978, pp. 300-305.

¹⁴ Cfr. Mc. MAGNI, «Sopravvivenze Carolinge e Ottoniane nell'architettura romanica dell'arco alpino centrale», *Arte Lombarda*, 1969, n.º 1, pp. 35-44 y n.º 2, pp. 77-87.

¹⁵ Cfr. PUIG I CADAVALCH, *La Géographie...* o.c.

En cuanto al número, algunas iglesias presentan la particularidad de poseer sendas ventanas cruciformes en los piñones este y oeste de la nave, constituyendo así a efectos de simbología una solución más sutil. Tal es el caso, por ejemplo, de la iglesita de cabecera trebolada de San Benedetto de Civate, próxima a Como, de San Michele di Oleggio (Novara) o de las iglesias corsas de San Quilico di Poggio d'Oletta o de San Giorgio di Valle d'Orezza. Pero tampoco es raro que la ventana cruciforme se halle en el centro de una composición ternaria formada por dos *oculi*, programa que solo se desarrolla en algunas iglesias de Lombardía como San Giacomo di Spurano, San Pietro al Monte de Civate o Santa Teodora de Pavía. O, por el contrario, que el *oculus* se ubique entre dos ventanas cruciformes como en la iglesia tardía de Santi Giacomo e Filippo d'Andora (Savona). Determinadas iglesias de cabecera triple presentan sobre cada uno de sus ábsides una ventana cruciforme, como la parroquial de San Cristóbal de Luzás (Huesca). Por último, señalemos que algunos grandes monumentos, como la colegiata de Santa Maria Assunta de Castell'Arquato o la catedral de Piacenza, de igual advocación, contemporáneas y ubicadas ambas en Emilia, desarrollan una gran multiplicidad de ventanas cruciformes en sus muros este y oeste, en las fachadas meridional y septentrional y en el cimborrio.

Fig. 5.

Como quiera que el fenómeno de la ventana cruciforme está íntimamente ligado al románico lombardo, su período de máxima vigencia comprende los siglos XI al XIII.

ALGUNAS CUESTIONES TECNICAS A PROPOSITO DE LA VENTANA CRUCIFORME

Salvo excepción, la ventana cruciforme es de dimensiones reducidas. Generalmente, se realizó con ocho sillarejos o sillares, no sólo en las superficies interna y externa del muro, sino también en el interior de los brazos de la cruz que ambas superficies delimitan. De esta manera, la mitad de esas series de sillarejos se aparejaban formando cada uno de ellos dos lados que corresponden al ángulo interno compuesto por cada dos brazos de la cruz, utilizando las cuatro piedras restantes como cierres de dichos brazos. Tal puede verse en el lado interior del hastial este de la nave de San Pedro de Caniás (Huesca). En el caso de que la cruz sea de forma latina, a veces se ha añadido otra hilada más en el tramo inferior del brazo vertical. En ocasiones, se hicieron estas ventanas de forma más sumaria, como en Santa Maria Assunta de Castell'Arquato, en donde una ventana está hecha con seis sillares, de manera que dos solas piedras abarcan seis lados; o, todavía con mayor simplicidad, en San Lorenzo de Pietroso (Córcega), en donde la ventana se resolvió con nada más que cuatro piedras.

Fig. 3-1.

Fig. 3-2.

Fig. 3-3 y 4.

Hay ventanas, como las de San Urbez de Nocito, que a pesar de ser de forma latina el tramo inferior del brazo vertical tiene solo un sillar, como si fueran de proporciones griegas. *Fig. 3-5.*

Al realizar el vano cruciforme se salva el espesor del muro colocando dos, tres o cuatro series de hiladas de sillarejos o sillares en profundidad, que repiten la solución adoptada en las superficies interna y externa y que se disponen en exacta continuidad horizontal unas tras otras. Como rara excepción señalaremos que hay ventanas cruciformes, como las que se encuentran en las fachadas occidentales de las iglesias francesas de Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire) y de la capilla castrense de Termes (Aude), que están derramadas al interior en todos los sentidos, aumentando y disolviendo al mismo tiempo sus efectos ópticos. *Fig. 3-6.*

Dado que la ventana cruciforme es un vano de aristas paralelas y horizontales, si se desea formar la cruz luminosa con el auxilio de los rayos del sol, aquélla deberá situarse en las fachadas oriental u occidental. Como quiera que a causa de su forma no se podrá lograr el efecto buscado si el sol está en alto, habrá que entender que las ventanas situadas en los muros meridionales y, con mayor razón, en los septentrionales están mal ubicadas; o aceptar que en estas ocasiones no se han querido conseguir los resultados habituales, contentándose con ver sobre el muro interno la claridad que ofrece todo vano cuando no recibe los rayos solares.

Supuesto que la ventana cruciforme es una manifestación del culto a la Santa Cruz, habrá que inferir la existencia de una fuerte devoción hacia la misma entre las cuadrillas de los *maestri commàcini*. O quizás, la razón de su éxito haya que buscarla en el esfuerzo de estos maestros constructores para dar a sus obras la altura simbólica que no podían alcanzar con sus modestas técnicas constructivas.

CHRISTUS DICITUR LUX

San Pablo advirtió que había que poner «*los ojos en el autor y consumidor de la fe, Jesús; el cual, en vez del gozo que se le ofrecía, soportó la cruz, sin hacer caso de la ignominia, y está sentado a la diestra del trono de Dios*» (Hebr., XII, 2).

Reivindicada la cruz y convertida en símbolo del cristianismo, ésta fue necesariamente identificada con su fundador, Jesús. Él había dicho de sí mismo: «*Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no anda en tinieblas, sino que tendrá luz de vida*» (Juan, VIII, 12); o también, esto: «*Yo he venido como luz al mundo, para que todo el que cree en mí no permanezca en tinieblas*» (Juan, XII, 46).

La luz de Cristo se transmitió a sus seguidores, pudiendo afirmar san Pablo: «*Fuisteis algún tiempo tinieblas, pero ahora sois luz en el Señor;*

andad, pues, como hijos de la luz —el fruto de la luz consiste en toda bondad, justicia y verdad—, probando lo que es grato al Señor, sin comunicar en las obras infructuosas de las tinieblas, antes bien denunciadlas y reprobadlas...» (Ef., V, 8-11). En el mismo sentido, Cristo había dicho a sus apóstoles: «*Vosotros sois la luz del mundo. No puede ocultarse ciudad asentada sobre un monte, ni se enciende una lámpara y se la pone bajo el celemín, sino sobre el candelero, para que alumbré a cuantos hay en la casa. Así ha de lucir vuestra luz ante los hombres, para que viendo vuestras buenas obras, glorifiquen a vuestro Padre, que está en los cielos*» (Mat., V, 14-16)¹⁶.

Desde los primeros siglos del cristianismo los Padres de la Iglesia abundaron en esta identificación de Cristo con la luz. En este sentido, y entre otros textos, es particularmente relevante un pasaje de san Agustín en el que el obispo de Hipona precisa: «*neque Christus sic dicitur lux, quomodo dicitur lapis: sed illud proprie, hoc figurate*», aserto cuya importancia en relación con el problema de la luz ya puso de relieve Hans Peter L'ORANGE¹⁷. En el siglo siguiente al de la muerte de san Agustín, y especialmente en Siria, se hubo de profundizar en la adecuación entre la arquitectura religiosa y el culto a la luz. En el marco de estas investigaciones se inscribe la ya evocada catedral de Turmanin y una preciosa *sugîthâ* —himno versificado— compuesta en el siglo VII para ensalzar las cualidades de la catedral de Santa Sofía de Edesa, reconstruida unos cien años antes. Entre los hermosos versos de este himno son particularmente dignos de ser puestos de relieve para nuestro propósito el XIII y el XIV. El verso decimotercero exaltaba la excelencia del presbiterio en el cual «*brilla una luz única por tres ventanas que (allí) se abren. Esta luz nos anuncia el misterio de la Trinidad del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo*», idea que ya había sido plasmada en la catedral de Turmanin. El verso decimocuarto precisaba que «*Además, la luz de sus tres lados penetra por numerosas ventanas. Esta luz representa a los Apóstoles y a Nuestro Señor y a los Profetas y a los Mártires y a los Confesores*», verso que desarrolla el pasaje de Mat., V, 14-16, ya aludido¹⁸.

¹⁶ He aquí otros textos sobre la idea de la luz en la Biblia: Jesús se aplica el símbolo de aquella luz que evoca la «*columna de fuego*» (Ex., XIII, 21) con que Yavé iluminó a su pueblo; o también la «*luz de las gentes*» anunciada por Isaías (XLII, 6; XLIX, 6). Jesucristo es por excelencia la luz de las almas, luz que constituye la vida, brilla en las tinieblas y alumbrá a todo hombre que viene a este mundo (Juan, I, 4, 5, 7-9; IX, 5); luz que desconocen quienes viven en la maldad (Juan, III, 19-20), pero que debe guiar a los que tienen la fe y practican la verdad (Juan, III, 21; XII, 35, 36; I Juan, II, 8). Los que siguen esta luz llegarán a la vida verdadera (I Juan, I, 7). Quienes no poseen la luz deberán salir de las tinieblas (Act., XXVI, 18). En la participación de esta luz (Col., I, 12; I Pedro, II, 9), sirviéndose de las armas de la luz, es decir la gracia de la fe contra el mal (Rom., XIII, 12), los creyentes se convierten en hijos de la luz (Lc., XVI, 8; I Tes., V, 5) y son llamados a ser la luz del mundo (Mat., V, 14-16).

¹⁷ Cfr. H. P. L'ORANGE, «*Lux Aeterna: l'adorazione della luce nell'arte tardo-antica ed alto-medioevale*», *Rendiconti della Pontificia Accademia d'Archeologia*, 47 (1974-1975), pp. 191-202, espec. p. 202.

¹⁸ La mejor traducción existente de esta *sugîthâ*, con comentario filológico, es la de A. DUPONT—SOMMER, «*Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Edesse*», *Cahiers Archéologiques*, II (1947),

El arte bizantino de los siglos subsiguientes alcanzó un logro más elaborado todavía en la capilla de San Zenone de la basílica de Santa Prassede de Roma. En esta capilla funeraria, cuya construcción fue ordenada por el papa Pascual I (817-824) para dar sepultura a su madre Teodora, se desarrolló el tema de la déesis disponiendo a María y Juan a los lados de una gran ventana que sustituye a la imagen de Cristo crucificado. La idea de que Él es la *lux* queda reforzada con la presentación bajo esta déesis de la escena de la glorificación de Cristo en el monte Tabor donde «*brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz*» (Mat., XVII, 2)¹⁹.

Fig. 4.

El culto al *Christus lux* debió de ir adquiriendo una paulatina importancia en la Italia altomedieval, de suerte que los maestros lombardos a fines del siglo X incorporaron esta devoción a su lenguaje arquitectónico a través de aquel viejo tipo de vano tan cargado de simbolismo.

La ventana cruciforme, que proyecta un haz luminoso sobre la penumbra del templo, posee una alta fuerza emotiva y constituye una solución arquitectónica que por sí misma predica el nombre de Cristo, haciendo realidad la expresión plástica de una de las más altas condiciones que Él se arrogó. Y ello, entre unas iglesias de soluciones sencillas, es una muestra, entre las mejores, del alto sentido simbólico y creativo de la espiritualidad medieval.

pp. 29-39. Este himno fue estudiado para la Historia del Arte por A. GRABAR, «Le témoignage d'une hymne syriaque sur l'architecture de la cathédrale d'Edesse au VI^e siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien», *Cahiers Archéologiques*, II (1947), pp. 41-67, reed. en idem, *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, vol. I, pp. 31-50 y vol. III, láms. 7 y 8. Traducción española de J. YARZA, M. GUARDIA y T. VICENS, *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval I. Alta Edad Media y Bizancio*, Barcelona, 1982, pp. 37-40.

¹⁹ Cfr. B. BRENK, «Zum Bildprogramm der Zenokapelle in Rom», *Archivo Español de Arqueología*, 45-47 (1972-1974), pp. 213-221; L'ORANGE, «*Lux Aeterna...*», o. c., pp. 195-196; y G. MATTHIAE con aggiornamento científico e bibliografía di M. ANDALORO, *Pittura romana del Medioevo. Secoli IV-X*, vol. I, Roma, 1987, pp. 158-172 y pp. 275-281.



Fig. 1. Ravenna. Mausoleo de Teodorico. Exterior, lado este, ventana cruciforme.



Fig. 2. Turmanin. Catedral. Vista de conjunto desde SE. Grabado de M. de Vogüé, reproducido de la obra de PUIG I CADAFALCH, *La Géographie...*, o. c., p. 428.

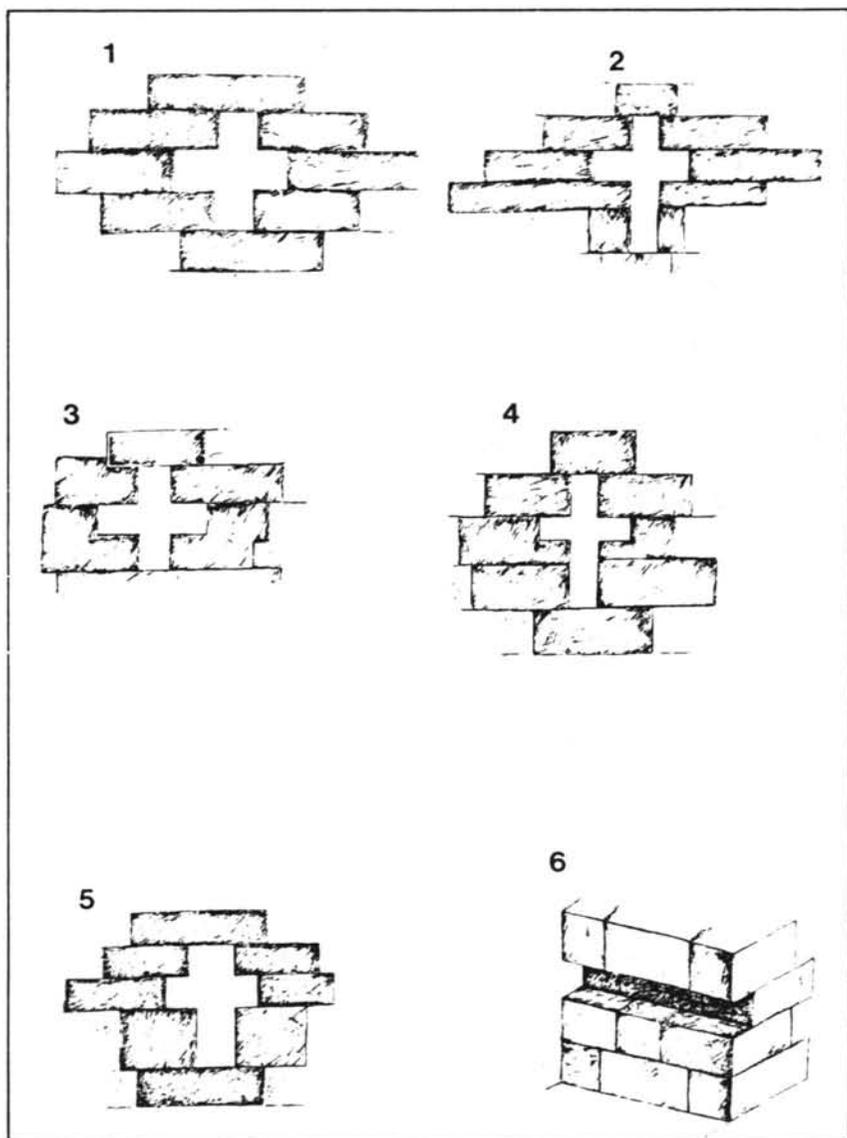


Fig. 3. Formas más características de ventanas cruciformes:
1, Caniás (Huesca), San Pedro; 2-4, Castell'Arquato (Piacenza), Santa Maria Assunta;
5, Nocito (Huesca), San Urbez; 6, sección de una ventana cruciforme.
Dibujo de Juan José Borque Ramón y Fernando Galtier Martí

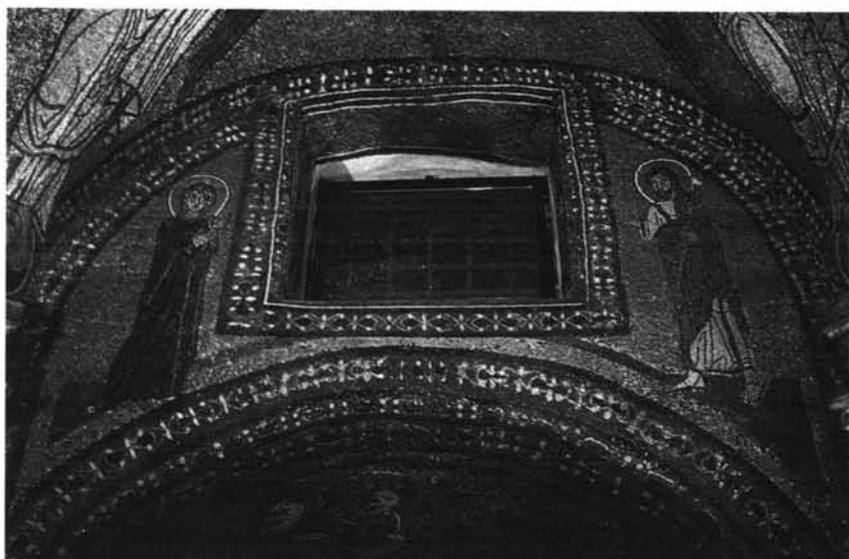


Fig. 4. Roma. Santa Prassede. Capilla de San Zenone, interior, lado noreste. Déesis.



Fig. 5. Luzás (Huesca). Iglesia parroquial de San Cristobál. Cabecera vista desde NE.