

- Senra Gabriel y Galán, José-Luis (2005). «Santo Domingo de Silos: New Interpretive Suggestions for the Medieval Church (1073-1143)», en Therese Martin y Julie A. Harris (eds.), *Church, State, Vellum, and Stone. Essays on Medieval Spain in Honor of John Williams*, Leiden: Brill, págs. 329-72.
- Serrano, Luciano, ed. (1907). *Cartulario del infantado de Covarrubias*. Burgos.
- Serrano, Luciano, ed. (1925). *Cartulario de San Pedro de Arlanza*. Madrid.
- Suárez González, Ana (2003). «¿Del pergamino a la piedra? ¿De la piedra al pergamino? Entre diplomas, obituarios y epitafios medievales de San Isidoro de León», *Anuario de Estudios Medievales*, nº33, págs. 365-415.
- Torre Miguel, Begoña (2022). «Los sarcófagos de la Antigüedad reutilizados durante la Edad Media en la Península Ibérica», Tesis doctoral inédita. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Torres Sevilla, Margarita (1999). *Linajes nobiliarios de León y Castilla. Siglos IX-XIII*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Vallejo Bozal, Javier, y María Dolores Teijeira Pablos (1995). «Fuentes para el estudio de la iglesia del monasterio de San Pedro de Arlanza en los inicios del románico en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 13, págs. 55-70.
- Vargas Blanco (1949). «Covarrubias y los restos mortales del Conde Fernán González y de su esposa doña Sancha de Navarra», *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos y de la Institución Fernán González de la ciudad de Burgos*, nº106, págs. 45-50.
- Zaragoza Pascual, Ernesto (1995). «Abadologio del monasterio de San Pedro de Arlanza: siglos X-XIX», *Boletín de la Institución Fernán González*, nº210, págs. 85-110.

ABREVIATURAS

- FPH: Fototeca de Patrimonio Histórico.
CC: Corpus Christianorum

LA VISIÓN DE LA CRUZ DE RUTHWELL: UN ANÁLISIS DEL DISCURSO VISUAL ANGLOSAJÓN

J. RUBÉN VALDÉS MIYARES

INTRODUCCIÓN

Al suroeste de Escocia se alza, desde el siglo VIII, una cruz de unos 5,28 metros de altura decorada con alto relieves e inscripciones latinas y rúnicas. Hoy se encuentra dentro de la iglesia de Ruthwell, se estima que no lejos de donde se erigió para ser exhibida a la intemperie¹. El territorio pertenecía al reino anglo de Northumbria, que poco antes fue el reino celta britano de Strathclyde, y había sido evangelizado por misioneros de la iglesia celta irlandesa, si bien luego el rey Oswiu de Northumbria decretó su conformidad con la Iglesia de Roma en el Sínodo de Whitby de 664. La Cruz de Ruthwell, considerada un fruto del esplendor cultural monástico que siguió a ese sínodo en Northumbria², está esculpida con imágenes evangélicas bordeadas con textos alusivos a ellas en latín, y motivos vegetales y animales de inspiración pagana bordeados por runas en inglés antiguo que evocan un poema sobre la Cruz. Del mismo contexto cultural procede la variada obra escrita por Beda el Venerable, así como los Evangelios de Lindisfarne, espléndidamente iluminados con imágenes de origen cristiano, germánico y celta. La monumental cruz, que debió estar policromada, se ha considerado como un libro para «predicar»³, si bien sus contenidos exactos están en cierta medida sujetos a conjetura, debido al daño que sufrió a manos de los iconoclastas protestantes en el siglo XVII, las inclemencias del clima en el cementerio donde yació durante más de un siglo, y su posterior restauración no exenta de polémica⁴. El presente capítulo se propone recoger las interpretaciones más ampliamente aceptadas para realizar un estudio semiótico basado en el análisis del discurso

¹ Aunque no se puede saber a ciencia cierta dónde estaba originalmente, la hipótesis más generalmente aceptada es que sirvió como hito para viajeros, al extremo occidental que la Muralla de Adriano que separaría Escocia de Inglaterra, próxima al mar de Irlanda, y de camino a los principales centros monásticos de Northumbria (Farrell; Karkov, 1992: 35, 149; Pezzini, 2007: 250-251).

² Mac Lean (1992: 49-53).

³ Pezzini (2007: 251).

⁴ Farrell; Karkov (1992: 46).

visual, según una metodología procedente del funcionalismo lingüístico. Para ello empezaremos por repasar brevemente el estado de la cuestión.

Existen innumerables estudios de la Cruz de Ruthwell traduciendo e interpretando sus inscripciones e imágenes, situándola en su contexto geográfico, histórico e iconográfico⁵, y comparándola con otras obras contemporáneas, tanto literarias, sobre todo el poema anglosajón *El Sueño de la Cruz*, como artísticas, particularmente la Cruz de Bewcastle⁶ y la llamada Cruz de Bruselas.⁷ Aunque no hay, en mi conocimiento, monográficos recientes sobre el monumento de Ruthwell, sus concomitancias con *El Sueño de la Cruz* hacen que la mayor parte de los estudios de este poema se refieran, en mayor o menor medida, a dicho monumento.⁸ Sin embargo los estudios interpretativos, algunos muy persuasivos desde el punto de vista teológico, como es el caso de los de Schapiro y Pezzini⁹, y sobre el aspecto performativo de la inscripción en piedra¹⁰, apenas abordan la Cruz de Ruthwell como proceso de semiosis sobre una base teórica sólida, es decir, como objeto activo productor de significados.¹¹ Es esto lo que queremos ofrecer en este capítulo, sirviéndonos de teorías derivadas de la gramática sistémica funcional¹² aplicadas a las relaciones entre texto e imagen¹³. Mediante esta metodología procuraremos alcanzar una descripción más sistemática de los múltiples aspectos de significación en esta obra, que acaso podrían servir como modelo de análisis para otras de su entorno cultural más inmediato.

⁵ Swanto, (1970: 44-46, 50-56; Raw (1990).

⁶ Orton; Wood; Lees (2007).

⁷ La Cruz de Bruselas es una cruz de madera cubierta con una placa de plata grabada con imágenes e inscripciones en inglés antiguo, una de las cuales está muy relacionada temáticamente, al igual que las inscripciones rúnicas de la Cruz de Ruthwell, con *El Sueño de la Cruz* (Kelly; Quinn, 1999). La Cruz de Bewcastle presenta, al igual que la de Ruthwell, una combinación de figuras evangélicas con motivos decorativos pre-cristianos más abstractos, pero sus inscripciones rúnicas se limitan a una dedicatoria de sus tres promotores a un rey de Northumbria.

⁸ Mize (2010: 133-134) incluye una extensa lista de estudios sobre *El Sueño de la Cruz* clasificándolos en sus diversos enfoques en las notas a pie de página. Entre los estudios que comparan explícitamente la Cruz de Ruthwell con el citado poema son destacables los de Roberts (2000) y Ó Carragáin (2005).

⁹ Schapiro (1944); Pezzini (2007).

¹⁰ Chaganti (2010).

¹¹ Por ejemplo, Kendall (2006: 129), partiendo de la terminología de Agustín de Hipona (*De doctrina Christiana*, I.ii.2.), limita su definición de signo a una alegoría «fijada» en su significado por las Sagradas Escrituras, o por la tradición cristiana (como dice que es el caso de la Cruz de Ruthwell).

¹² Halliday (1985).

¹³ Kress; Leeuwen (2006).

DESCRIPCIÓN, TRADUCCIÓN, INTERPRETACIÓN

Se ha perdido la parte alta de la Cruz de Ruthwell, travesero y cúspide, que fueron reconstruidos sin rigor arqueológico por un ministro de la iglesia de Ruthwell en 1823, con motivos de la masonería.¹⁴ Pero se conserva el pie completo esculpido con alto relieve en sus cuatro caras. El pie de la cruz está dotado en las actuales caras norte y sur (oeste y este en lo que se cree fue su posición original) de paneles con escenas bíblicas rodeadas de inscripciones latinas descriptivas, y en las caras este y oeste (originalmente norte y sur), más estrechas, entrelazos vegetales de viñas y animales comiéndolas rodeados de la inscripción rúnica con versos análogos a algunos del poema en inglés antiguo *El Sueño de la Cruz*.



Fig. 1. Grabado de W. Penny de un dibujo del monumento de Ruthwell por Henry Duncan, procedente de Henry Dunca, «An Account of the Remarkable Monument in the shape of a Cross», *Archaeologia Scotica*, 1833, pl. XIII

¹⁴ Las imágenes añadidas después de 1788 son de animales en el travesero, un sol en el centro anverso, y un triángulo en el reverso. Las imágenes tal como estaban antes de la restauración se conocen mejor gracias a unos dibujos que se habían hecho (Ver Cassidy; Howlett, 1992).

La cara norte, de abajo a arriba, presenta las siguientes imágenes: un panel muy desfigurado y sin texto legible;¹⁵ la huida (de José y María) a Egipto; Pablo y Antonio comparten pan en el desierto; una imagen central de Cristo pisando a las bestias (o «reconocido por bestias y dragones», según la inscripción latina), también presente en la Cruz de Bewcastle; Juan Bautista con el Cordero de Dios en sus brazos; otra pequeña escena indescifrable. El énfasis común de estos paneles parece recaer sobre la vida en el desierto y la confrontación con las fuerzas de la naturaleza para hallar la paz, temáticas muy afines a la cultura eremítica, particularmente la del cristianismo celta irlandés¹⁶. Además cada una de las escenas apunta alegóricamente a episodios fundamentales de la historia cristiana: Juan Bautista como fundador de la vida contemplativa, la huida por el desierto como regreso a la Tierra Prometida, Pablo y Antonio compartiendo la eucaristía, y Cristo como modelo de superación de las tentaciones de nuestra naturaleza animal¹⁷.

En la cara sur, de abajo a arriba, puede distinguirse lo siguiente: un panel casi borrado donde aún se distingue la Cruz;¹⁸ la Anunciación; la Curación del Hombre Ciego; María (¿Magdalena?) lava los pies de Jesús, ocupando la posición central (paralela al triunfo de Cristo sobre las bestias en la cara opuesta de la cruz); la Visitación de Marta a María; una pequeña escena de un arquero apuntando al cielo, de significado incierto. Según la lectura de Pezzini¹⁹, el panel borrado sería de la Crucifixión, superpuesto al de la Anunciación por ser el final y el principio de la historia de Cristo: la Redención y la Encarnación, cuyas fechas coincidirían el 25 de marzo en el calendario cristiano. La curación del ciego alegoriza la luz del bautismo, mientras que la mujer que lava los pies a Jesús encarna el perdón de los pecados (aludiendo a su vez a cuando Jesús lava los pies a sus discípulos en la Última Cena: la idea del amor como servicio), y el contraste entre Marta y María, que aparecen abrazadas en el panel (donde puede distinguirse el nombre de Marta en runas y una M rúnica), simboliza el de la vida contemplativa y la vida activa cristiana. De

acuerdo con una interpretación bastante aceptada, mientras que el lado opuesto de la Cruz ilustra la «vita monastica» o eremítica, el énfasis recae aquí en la «Ecclesia», o vida de la comunidad de los fieles cristianos²⁰. Pero incluso en este apretado resumen de las interpretaciones más influyentes se puede observar el caleidoscopio de alusiones y alegorías, y los detalles (o ausencia de detalle, en el caso de las figuras borradas o deformadas) que tienden a evadir una lectura definitiva. Así, el arquero del panel superior tiende a ignorarse, quizás porque no casa fácilmente con el conjunto.²¹ Quienes se fijan en el arquero lo relacionan con la figura del águila que aún se puede distinguir en la pobremente restaurada cúspide de la cruz.²²

En las otras dos caras, los motivos de la naturaleza que entrelazan viñas con animales comiéndolas aparecen bordeados por el poema sobre la Cruz tallado en runas. Al tratarse de motivos más abstractos, los relieves de estas caras no ofrecen la complejidad alegórica de las caras principales con sus imágenes evangélicas. En estas caras laterales, el mensaje cristiano se refuerza con elementos mitológicos de origen germánico. Las plantas y animales subrayan la imagen de la cruz como árbol, un árbol que también en el mundo nórdico se asimilaba tanto con la inmólación como con el conocimiento: Odín se auto-inmola en el gran árbol Yggdrasil para conocer la sabiduría de las runas que nace en sus raíces.²³ La cruz asume las diversas funciones rituales que antes tuvieron los árboles.²⁴ El poema aliterativo en runas

²⁰ Meyvaert (1992: 102-106).

²¹ Kantorowicz (1960: 57-59) criticaba a autores anteriores, incluyendo al influyente Schapiro (1944), por eludir la interpretación del panel del arquero. Mucho más recientemente, Pezzini (2007) sigue sin mencionarlo, pese a incluir en su interpretación paneles totalmente borrados, mientras que el arquero se encuentra en un estado de conservación aceptable.

²² Kelly y Quinn (1999: 10, 13) ofrecen una interpretación clara y detallada, no solo del arquero y sus posibles connotaciones simbólicas y teológicas, sino también del águila sobre una viña, que antes de la mala restauración debía estar en la misma cara que el arquero. En su estado actual la imagen hacia la que apunta el arquero es de un hombre junto a otra gran águila, que se supone una figura de Juan el evangelista, tradicionalmente identificado con la figura del águila. Estos detalles también se tienen en cuenta en una reconstrucción digital de la Cruz de Ruthwell con sus paneles comentados llamada «Visionary Cross Viewer», un proyecto de las universidades de Lethbridge, Leeds, Pisa y Turín, en <http://vcg.isti.cnr.it/cross/> [última consulta el 6 de enero de 2022].

²³ Yggdrasil era el fresno perenne que crece en el centro del cosmos sosteniendo a todos los mundos. Para una comparación entre el sacrificio de Odín sobre este gran árbol del mundo con el de Cristo en la cruz, ver Patton (2009: 227-231).

²⁴ «The veneration of the cross might be viewed ... as a displacement from the worship of trees.» A esto Kendall (2006: 131) añade una lista de funciones que serían adquiridas por las cruces con la ventaja de que, a diferencia de los grandes árboles, las cruces podían plantarse e incluso moverse a

¹⁵ Diversas conjeturas apuntan, por ejemplo, a que pudo tratarse de la Natividad de Cristo (Schapiro, 1944: 238; Kelly; Quinn, 1999: 11) o de la Deposición (Howlett, 1992: 74), pero se basan en hipótesis temáticas sin evidencia.

¹⁶ Schapiro (1944: 237-238); Meyvaert (1992: 145-147).

¹⁷ Pezzini (2007: 253-255).

¹⁸ Se ha imaginado aquí una escena de la Crucifixión en base a cohesión narrativa con los demás paneles de esta cara (Kelly; Quinn, 1999: 9; Pezzini, 2007: 252).

¹⁹ Pezzini (2007: 255).

que acompaña a estas imágenes de la naturaleza narra el sacrificio cristiano con un vigor reconociblemente de la épica anglosajona, la voz del guerrero que apoya a su señor hasta el momento último del sacrificio y cae con él. Con el fin de describir esa voz narrativa de la manera más precisa, presentamos ahora una transcripción del texto rúnico de la Cruz al inglés antiguo (Kelly; Quinn, 1999: 38) y su traducción (por mí mismo):

I (cara este, arriba y borde derecho)

[+Ond]geredæ hinæ God almehtig,
þa he walde on galgu gistiga,
[m]odig f[ore allæ] men.
[B]ug[la ic ni dorstæ]

Se desnudó allí Dios todopoderoso
cuando quiso subirse al patíbulo,
valiente ante todo el gentío.
No osé yo doblegarme ...

II (cara este, borde izquierdo)

... [Ahof] ic riicnæ Kyningc,
heafunæs Hlafard, hælda ic ni dorstæ.
Bismærædu unget men ba ærgad[re];
ic [wæs] miþ blodæ [b]istemi[d], bi[goten of]

Alcé al Rey poderoso,
Señor del cielo; no osé ceder.
Nos escarnecieron a ambos a la vez;
yo estaba empapado en sangre, brotaba de...

III (cara oeste, arriba y borde derecho)

[+]Krist wæs on rodi.
Hweþræ þer fusæ fearran kwomu
æþþilæ til anum. Ic þæt al bih[eald].
Sar[æ] ic wæs mi[þ] sorgum gidroe[fi]d, h[n]ag[ic]

Cristo estaba sobre la Cruz.
Allí llegaron hombres notables
De muy lejos. Todo ello contemplé.
Me oprimía la pena, me postré ...

IV (cara oeste, borde izquierdo)

miþ strelum giwundad.
Alegdun hiæ hinæ limwoerignæ, gistoddun him [...]
licæs [hea]f[du]m;
[bi]hea[l]du[n] hi[æ] þe[r]

Malherido por veñablos.
Bajaron al hombre de miembros
maltrechos, permanecieron a la
cabeza de su cuerpo; le admiraron ...

La gran variedad de textos e imágenes presentes en la Cruz de Ruthwell la convierten en un objeto de múltiples significaciones, derivadas de las complejas y varia-

conveniencia: «They were erected for a variety of purposes – to commemorate victories in battle, as memorials to prominent persons, as boundary markers, to mark the meeting place for popular courts of for farmers, and in the absence of churches as places of prayer and preaching.»

das conexiones semánticas que se pueden establecer entre sus signos. No obstante todas las imágenes y palabras quedan subsumidas bajo la forma del monumento que las contiene: bajo el signo de la cruz. Esta preponderancia de la cruz como imagen subraya especialmente la presencia del texto del poema rúnico. Mediante el poema la propia Cruz se dirige de tú a tú a su público, y comparte íntimamente, con las connotaciones esotéricas que tenían tradicionalmente las runas en el mundo anglosajón (Page 1995: 105-126), la vivencia, el sufrimiento, y el testimonio del episodio central de la historia cristiana, que dota de sentido a todos los demás motivos presentes en el monumento.

IN HOC SIGNO VINCES: LA INVENCION DE LA CRUZ

Con el fin de entender la Cruz de Ruthwell como objeto significativo partiremos de una teoría de semiótica social que explique el proceso de creación del signo. Kress y von Leeuwen²⁵ complementan la semiología clásica de Saussure con una versión también modificada de la semiótica de Charles S. Peirce, de modo que el icono sería un signo en el que la relación entre el significante y el significado es de similitud; el índice un signo en el que la relación sería secuencial o causal, y el símbolo un signo cuya relación con el significado es convencional, solo motivada por la tradición. Según esta relación del signo con los objetos a los que se refiere, la Cruz se nos presentaría bajo tres aspectos: icono por su semejanza con la cruz de Cristo, índice de contigüidad con el Sacrificio, y símbolo del triunfo de Cristo sobre la muerte. Dentro de esta relación simbólica es muy importante, como veíamos arriba, la evocación del Árbol de la Vida por medio de imágenes de la naturaleza²⁶, como también lo es la adaptación de las fuentes con las que contaba el autor del poema rúnico: la Cruz como *liber librorum*, como libro sobre otros libros.

La tradición medieval era consciente del signo de la cruz como objeto de creación mediante la leyenda conocida como *Inventio Crucis*, o Descubrimiento de la Cruz, que se refiere explícitamente a su creación como signo. El poema rúnico de la Cruz de Ruthwell ve favorecida su comprensión por la existencia de una versión mucho más desarrollada del mismo existente en el manuscrito del siglo X denominado Libro de Vercelli: *The Dream of the Rood*, «El Sueño de la Cruz», literalmente, «del Madero», como los anglosajones solían referirse a ella, fijándose más en su

²⁵ Kress y von Leeuwen (2006: 8).

²⁶ Ver Pezzini (2007: 251-252).

material común al árbol que en su forma. El mismo manuscrito contiene *Elena*, un poema sobre el *Inventio Crucis* a cuyo autor, Cynewulf, también se le ha atribuido a menudo *El Sueño de la Cruz*. Gardner²⁷ resume el estado de conocimiento de las fuentes latinas de *Elena* (La Vita Quiriaci del *Acta Sanctorum*, la *Inventio Sanctae Crucis*, y una leyenda en *Vitae Sanctorum*), concluyendo que Cynewulf recurrió libremente al *amplificatio* (la expansión retórica aceptada por la Iglesia) en su composición, seleccionando y organizando sus materiales, como dice el propio poema en el verso 1254b, *swa ic on bocum fand*, «según los encontraba en libros», lo cual sería *inventio* de primer orden.

Hay además dos episodios fundamentales de *inventio* dentro de la propia narrativa de *Elena*, que recuerdan a la Cruz de Ruthwell. El primero es un episodio tradicional en el que el Emperador Constantino, que en la fuente original luchaba una guerra civil mientras que en esta versión germánica se enfrenta a los Hunos²⁸, tiene en sueños una visión de la Cruz, descrita como «árbol de la gloria extendiéndose por el tejado de los cielos» (*Geseah he frætsum beorht wlitu wuldres treo / ofer wolcna brof*, 89b-90b), adornado de joyas, «su pálida madera inscrita con caracteres de libro claros y brillantes: con este signo te sobrepondrás a este terrible peligro, y resistirás a la odiosa horda» (*bocstafum awriten, / beorhte ond leohte: «Mid þys beacne ðu / on þam frenan fære feond oferswidesð, / geletest lað werod»*, 92b-94a). Esta visión lleva en el resto del relato a Elena, la madre de Constantino, a descubrir el lugar de la Verdadera Cruz en Jerusalem, interrogando a los Judíos. Tanto la idea de la Cruz en forma de gran árbol de gloria (reminiscente de Yggdrasill), como la de sus inscripciones reveladoras, son clave en el monumento de Ruthwell. El otro episodio que nos llevará de *Elena* al *El Sueño de la Cruz*, y de ahí a la de Ruthwell, es el epílogo de meditación en primera persona con el que Cynewulf cierra su *Elena*. El *Inventio* de la cruz, primero en la visión de Constantino y luego materialmente por parte de Elena, acaba en una reflexión del propio poeta sobre cómo su descubrimiento personal de la cruz desató en él el «poder de la canción» (*leoducraft*, 1250a), seguida de un relato sobre las circunstancias de su vida y el envejecimiento, donde va citando las runas que conforman su nombre en acróstico, concluyendo en una descripción del Apocalipsis. Así el *Inventio Crucis* empieza por el acontecimiento histórico conducente a una visión, se convierte en experiencia personal, y culmina en la Revelación universal.

²⁷ Gardner (1970: 65).

²⁸ Zollinger (2004: 183).

En gran medida es el mismo recorrido que encontramos en *El Sueño de la Cruz*, solo que centrado en la Pasión de Cristo. Aquí se subraya el elemento personal de dos formas: en el narrador en primera persona que cuenta su sueño sobre la Crucifixión y concluye con su reacción personal a esa experiencia visionaria, y, por otra parte, en cómo dentro de ese sueño el narrador se funde en sus sensaciones y punto de vista con el «madero» (*rood*) y comparte directamente el sufrimiento y la gloria del Crucificado. Es este segundo elemento subjetivo de la experiencia del signo el que aparece en el poema rúnico de la Cruz de Ruthwell. A los creadores del monumento les interesaba, tanto como a los poetas del Libro de Vercelli, que el público empezara por la visión como descubrimiento (*Inventio*), siguiera por la interiorización de las imágenes con ayuda de los textos, y alcanzara la meditación sobre un mensaje universal.

DE LA FORMA AL SIGNO, Y DEL SIGNO A LA VISIÓN

El gran desafío interpretativo de la Cruz de Ruthwell es leer el monumento en su conjunto, como signo complejo. Un concepto de visión, aunque necesariamente ambivalente, puede ayudarnos, ya que enlaza el aspecto físico, visual, del objeto, con la visión espiritual que evoca. Aunque Kendall²⁹ ofrece una definición muy limitada del signo como alegoría fijada por la tradición, y en la sección anterior ya he presentado una definición más matizada de los diversos aspectos del signo, su enfoque nos interesa como punto de partida para relacionar el signo con la visión: señala que, como signo no-verbal, la Cruz de Ruthwell expresa su significado primeramente por medio de su forma, realizada por su tamaño, posición externa, orientación espacial y (antaño) vivo colorido, y que la distinción entre signo y visión es análoga a la que hay entre texto e interpretación³⁰. Si bien reducir el signo a la forma es tan crudo como hacerlo análogo al texto, esas simplificaciones nos sirven para insistir en cómo todos los significados que expresan las imágenes e inscripciones del monumento están sometidos a la forma y signo de la cruz, y constituyen una suma o libro de textos de cuya lectura ha de resultar una visión. También nos serviremos de las observaciones de Francastel, quien nos advierte que «No es exacto que la visión sea el producto de una simple actividad fisiológica», como tampoco lo es que el signo sea «substituto de lo real, sino un instrumento de acercamiento y comunicación; el

²⁹ Kendall (2006:129).

³⁰ Kendall (2006:130).

signo no está determinado por el objeto sino por la conceptualización»³¹. De esa conceptualización, o enfoque sobre la realidad, surge la visión.

Como veíamos al distinguir icono, índice y símbolo en las maneras en que el signo se relaciona con el objeto que representa, existen al menos esos tres enfoques de visión. Kendall también nos aporta una referencia a los niveles de interpretación escritural que, aunque no estarían definitivamente establecidos hasta siglos después, en época de la Escolástica, ciertamente serían ya relevantes, aunque fuese en un plano intuitivo, para comprender la Cruz de Ruthwell: literalmente la cruz es el aparato de tortura en que Cristo fue sacrificado; tipológicamente (o alegóricamente), representa a Cristo, sobre todo su Encarnación, y anagógicamente es el instrumento de la Salvación.³² No se nos debe escapar la proximidad entre estos tres niveles y los de similitud (icono), contigüidad o causalidad (índice), y convención (símbolo). Además podemos relacionar estos niveles de significación del signo y del mensaje religioso con tres tiempos distintos, adoptando ahora otro enfoque de Francastel³³: el tiempo real (pues en el mundo medieval la Revelación es la Historia), el figurativo (por ejemplo, la Huida de José y María como alegoría de la vida eremítica de los Padres del Desierto o incluso del tránsito a la Tierra Prometida), y el mítico (la función de cada acontecimiento en la historia espiritual de la Salvación). Hay también tres espacios materiales diferenciados en los que se esculpen los signos del monumento, aunque en este caso no tienen una correspondencia exacta con los tres niveles de interpretación: el espacio de los paneles con alto relieves de escenas evangélicas y entrelazos del mundo natural; el espacio de los bordes donde se inscriben los textos latinos y rúnicos, y el espacio del monumento de la Cruz que aglutina todas esas imágenes e inscripciones.

De la comprensión de la forma y el signo se accede a la visión. Francastel³⁴ nos habla de tres niveles de comprensión al contemplar la pintura, que en este caso extenderíamos a la escultura: «el de la identificación de los signos elementales –que remiten a fragmentos desmembrados de nuestra experiencia»; «el de la intelección de los principios ordenadores de las configuraciones materiales y mentales que

³¹ Francastel (1975: 72).

³² «On the literal level, the cross was the instrument of torture by which Christ was sacrificed. On the typological level, it signified Christ, and particularly his Incarnation. On the anagogical level, as the tree of life, it was the sign of Salvation.» (Kendall, 2006:139).

³³ Francastel (1967: 211).

³⁴ Francastel (1967: 300-301).

dan un sentido a las obras», configuraciones que «determinan la disposición de estos elementos al interior del campo figurativo y en el espíritu provocado por *la visión de donde resultan las significaciones*» (el énfasis es mío), y el de «las cadenas de ideas, es decir, los órdenes, la razón que determina principios generales según los cuales se unen y se combinan los signos selectivos y las estructuras asociativas y estabilizadoras de la experiencia». Por ejemplo, en el panel 3 de la actual cara norte de la Cruz aparece la imagen de dos hombres compartiendo una comida, lo que constituye el signo más elemental, cuyo sentido aparece apoyado por la inscripción latina «PAVLUS: ET:A[...] FREGER[T]PAENMINDESERTO» («Pablo y A. parten pan en el desierto»), que constituye su principio ordenador, identificando la imagen con el conocido episodio de la visita de San Antonio Abad a San Pablo, el considerado Primer Ermitaño; esta imagen era frecuente en cruces irlandesas y pictas (escocesas)³⁵, por lo que pertenece a un orden de ideas proveniente del cristianismo celta, al tiempo que figurativamente es una alegoría de la Eucaristía y de la Última Cena, lo que encaja la imagen plenamente dentro del conjunto de ideas combinadas en la Cruz de Ruthwell. A través de estos tres estadios (comprensión de signos, sus configuraciones y sus reglas combinatorias) accedemos a «la visión de la que resultan las significaciones». Para comprender la Cruz de Ruthwell no basta conocer el signo de la cruz, la imagen del desierto, o quiénes son Marta y María, sino que también necesitaríamos entender cómo se configuran estas formas en relaciones mutuas, y mediante qué ideas aparecen combinadas. Solo de todo ello puede surgir la visión de conjunto.

El concepto de visión puede relacionarse con las funciones del lenguaje visual, como haremos en la próxima sección. Pero antes me gustaría abundar en el concepto de «el lenguaje como visión»³⁶. Aunque haya una separación formal o física entre las letras escritas y las imágenes, en lo que se refiere al proceso de significación las imágenes funcionan a modo de ideogramas alusivos a textos escritos mientras que los textos «visualizan» o evocan las imágenes: ambos se funden en el mismo proceso semiótico, y probablemente incluso quienes no sabían leer absorbían enseguida el sentido de las inscripciones ligado a las imágenes, a poco que el predicador les guiase la primera vez, y siempre que volvían recordarían los contenidos. La función imagística de la lengua poética anglosajona haría que la

³⁵ Kelly; Quinn (1999: 11-12).

³⁶ Valdés Miyares (2019: 755-758).

recitación de parte de *El Sueño de la Cruz* materializara, más allá del signo de la cruz o de las imágenes policromadas, una visión fundamental para la civilización anglosajona de entonces.

La cruz se encuentra, junto con el grial, el trono o el navío, entre los más claros ejemplos de «objeto de civilización»³⁷: es un soporte de signos y figuras producido por un pensamiento en acción formando parte de un lenguaje figurativo y un sistema de significación³⁸, «que corresponde a un cierto tipo de civilización, es decir, a una manera de abordar y de resolver los problemas de la condición humana»³⁹. La de Ruthwell, concretamente, emerge en un contexto de sincretismo cultural: la Cruz es un signo de identidad cristiana que adquiere singular relevancia en la épica (como se ve en la *Elena* de Cynewulf), ajustando al relato cristiano los valores épicos germánicos, al igual que funde elementos eremíticos celtas con los eclesiásticos romanos⁴⁰. Tampoco se debe olvidar la propia imagen de las runas, con sus connotaciones mágicas y proféticas. Espiritualmente resalta una visión del mundo en que el sacrificio por el Señor tiene una gloriosa recompensa, enfatizando este mensaje por encima de todos los del cristianismo. Pese a que las imágenes del evangelio aparecen en las caras más anchas, la frontal y la posterior, y son de realismo figurativo, descritas en la lengua privilegiada que era el latín y en letras romanas, resulta que son las imágenes laterales, de naturaleza más abstracta y decorativa, con su poema del inglés antiguo en runas, las que más poderosamente realzan la visión de la Cruz: la del árbol de la vida, del sacrificio, y del conocimiento.

ANÁLISIS DEL DISCURSO VISUAL

Habiendo descrito el proceso de significación de la Cruz de Ruthwell como signo y como visión, solo nos resta sistematizar en qué consistiría el análisis de su discurso visual, teniendo en cuenta todos los elementos destacados hasta ahora. Adaptando la gramática sistémica funcional al lenguaje visual⁴¹, y de ahí al análisis de la Cruz de Ruthwell, distinguiremos tres planos de interpretación: el ideacional (cómo representa el mundo), el interpersonal (cómo actuaría sobre su público), y el textual (cómo su organización interna es coherente con sus propósitos).

En el plano ideacional, la Cruz de Ruthwell representa el mundo cristiano anglosajón, tanto el social como el introspectivo, y funciona mediante ciertas claves retóricas de interpretación, comunes a *El Sueño de la Cruz* en el Libro de Vercelli y al poema del monumento de Ruthwell. Son las siguientes: la prosopopeya, pues la Cruz cuenta su propia historia⁴², presentándose materialmente en forma monumental; el comitatus germánico, o valor de lealtad épica entre rey y guerrero:⁴³ la Cruz permanece fiel a Cristo, resiste, y cae con su Señor, con sus más de 5 metros imponiendo físicamente esa visión épica; la ambivalencia de la Cruz como instrumento de tortura y de salvación, donde Cristo es degradado y glorificado en la Crucifixión: en *El Sueño de la Cruz* ésta se presenta enjoyada (como tantas cruces medievales) para resaltar su valor espiritual, mientras que la Cruz de Ruthwell se erige como gran joya escultórica; la *écfrasis*, o descripción literaria de una obra de arte visual: la representación verbal de una representación visual, y viceversa, donde el poema describe la Cruz como obra de arte, y la Cruz de Ruthwell alude visualmente al poema escrito; el poema, además, tiene una estructura quiásmica, cruzada, en su punto de vista, pues la primera y cuarta estrofa las narra un testigo en primera persona, y la segunda y cuarta la propia Cruz, replicando así retóricamente, como cruz verbal, su forma física de quiasma⁴⁴; finalmente, quizás también está presente la figura retórica del enigma⁴⁵: los anglosajones gustaban de la adivinanza, tanto por lo que revela como por lo que oculta en la ambigüedad de las palabras, en la polisemia de las imágenes, y el misterio de las runas asociadas cada una de ellas a significados ancestrales. Todos estos aspectos retóricos se refieren mucho más al signo de la Cruz, tanto por su forma como por la temática del poema rúnico, que a los paneles con escenas evangélicas, cuya única alusión directa a la Crucifixión es su representación en el panel inferior de la cara sur, que hoy aparece casi completamente borrada.

En el plano interpersonal, cualquier modo semiótico, incluido el visual, tiene que ser capaz de proyectar las relaciones entre el productor del signo completo, y su receptor o reproductor, y lo hace por medio de una serie de decisiones formales,

³⁷ Schlauch (1940).

³⁸ Los valores del comitatus, originalmente descritos por Tacitus en su *Germania*, aparecen reflejados fundamentalmente en los poemas épicos anglosajones *Beowulf*, *La Batalla de Maldon* y *La Batalla de Brunanburh*.

³⁹ Francastel (1975: 28).

⁴⁰ Schapiro (1944).

⁴¹ Kress; Leeuwen (2006: 15).

⁴² Pezzini (2007: 263).

⁴³ Chaganti (2010: 61).

³⁷ Francastel (1975: 55).

³⁸ Francastel (1967: 93).

³⁹ Francastel (1975: 28).

⁴⁰ Schapiro (1944).

⁴¹ Kress; Leeuwen (2006: 15).

como el tamaño y orientación de la Cruz con respecto a su público, la mirada de las figuras esculpidas hacia ese público, y la carga emocional del poema rúnico que les hace identificarse con la propia Cruz⁴⁶. La Cruz de Ruthwell hay que entenderla, por consiguiente, como un medio de acción socio-cultural o espiritual, que bien podía consistir en animar a los fieles a pasar de la contemplación a la acción misionera y a la peregrinación⁴⁷. Los diversos motivos y propósitos para los que se erigían cruces, incluyendo ejercer una función de templo donde no lo había⁴⁸, también son parte de esa dimensión interpersonal. La imagen, para comunicar, demanda un visionado interactivo⁴⁹. Por ejemplo, la imagen del panel de Marta y María escenifica un reconocimiento de la figura de Cristo que se extiende a la congregación frente al monumento, y la inscripción de la palabra «adoramus» en el panel de Juan Bautista y el Cordero «nos instruye a empezar nuestra representación de y con la Cruz de Ruthwell cuando la leemos», de manera que el monumento se convierte en «an object performed by its viewers, seeing in this communal performance a realization of scripture»⁵⁰. Así la inscripción como escenificación, y la participación de la Cruz en rituales de comunidad, constituía al propio monumento como tal⁵¹.

En el plano textual es importante considerar las concomitancias entre la imagen como texto visual y el texto verbal como imagen (sobre todo por esa propiedad imagística del lenguaje), que contribuyen a integrar a ambos en un todo significativo. Ambos modos semióticos son capaces de formar textos, es decir, complejos de signos coherentes tanto internamente entre sí como externamente con el contexto en y por el que se producen. Aquí la gramática visual cuenta con recursos tales como los diferentes arreglos de composición espacial para realizar diversos significados textuales⁵². Por ejemplo, la disposición de los textos rúnicos bordeando los paneles de entrelazados naturales produce su propia significación (la cruz como árbol), lo mismo que las inscripciones latinas, tales como las del panel 4 de la actual cara norte: alrededor de la imagen de Cristo sobre las Bestias, arriba «[.]IHSX[.]S» (Cristo), a la izquierda «IVD[.]X[.]EQV[IT]A[TI]S:», y a la derecha, «BESTIAE:ET:DRACON[ES]:

⁴⁶ Kress; Leeuwen (2006: 42).

⁴⁷ Pezzini (2007: 264).

⁴⁸ Kendall (2006: 131).

⁴⁹ Kress; Leeuwen (2006: 250-1, 256-8).

⁵⁰ Karkov (2003: 52).

⁵¹ Chaganti (2010: 59).

⁵² Kress; Leeuwen (2006: 43).

COGNOUERVNT:INDE:». Desde esta perspectiva, el monumento de Ruthwell es un conjunto de elementos de texto visual y escrito integrados en un todo con una cohesión interna, y una coherencia con su contexto y relevancia en su momento histórico: un destacado caso de obra artística o texto estético como montaje⁵³. Cabe preguntarse si fue la cualidad imagística del poema escrito *El Sueño de la Cruz* lo que inspiró al escultor para inscribirlo en la Cruz de Ruthwell, o se escribió después el poema expandiendo el esbozo narrativo esculpido en runas. Un reciente análisis comparativo entre un verso del manuscrito y uno análogo de la Cruz de Ruthwell, concluye que este último es anterior y superior, sugiriendo que el del Libro de Vercelli es una corrupción del de Ruthwell⁵⁴.

Por otra parte, los estudiosos han insistido en que no debemos asumir que todos los componentes del monumento de Ruthwell se concibieron originalmente a la vez, ni, por consiguiente, en conjunto⁵⁵. En cualquier caso, a falta de evidencia histórica sobre el proceso de composición de la Cruz, en último término solo podemos entenderla tal y como ha llegado hasta nuestros días. Desde este punto de vista, se evidencia una falta de cohesión entre las caras del poema sobre la cruz, la Cruz de Ruthwell en su conjunto, por un lado, y los paneles con escenas evangélicas, por otro. Esta «falta» se resuelve pensando en el monumento como enciclopedia, o «suma teológica», de una selección de momentos claves en la historia de la Salvación⁵⁶. Así su variedad de temas sería coherente con el propósito de predicar un conjunto de ideas que los autores de la Cruz consideraron fundamentales para la propagación de su mensaje.

CONCLUSIÓN: HACIA UNA POÉTICA INTERMODAL DEL OBJETO ARTÍSTICO

Hemos explorado el «anclaje»⁵⁷ de la imagen de la cruz por medio del texto rúnico, y sus posibles relaciones semióticas con las imágenes bíblicas y textos latinos que conforman un «proceso temporal analítico»⁵⁸ de episodios de la vida cristiana. También podríamos hablar de una relación de «relevo»⁵⁹, más recíproca, entre

⁵³ Francastel (1967: 127-128; Marinis (1993: 126-129).

⁵⁴ Neidorf (2021).

⁵⁵ Orton (1998: 88); Meyvaer (1979: 24-26); Chaganti (2010: 56).

⁵⁶ Pezzini (2007: 249).

⁵⁷ Barthes (1986: 37-42).

⁵⁸ Kress; Leeuwen (2006: 94).

⁵⁹ Barthes (1986: 41).

las imágenes y los textos, ya que contribuyen conjuntamente a avanzar el mensaje global, o visión. Visto así el objeto de Ruthwell también constituye un «relevo» en el sentido que le daba Francastel a la obra artística en su conjunto: un «lugar de enlaces; un lugar materialmente constituido y poseedor de sus propias leyes y, a la vez, un lugar imaginario cuyos elementos heterogéneos remiten a saberes múltiples, a menudo evocados por una simple alusión, a uno solo de sus elementos fragmentarios»⁶⁰. El sincretismo cultural presente en la Cruz de Ruthwell hace que esta definición resulte especialmente pertinente.

El análisis imagístico-textual del monumento de Ruthwell apunta a un modelo de estudio basado en la interacción comunicativa de texto e imagen, y procura ahondar concretamente en la comprensión de los anglosajones como productores de signos multimodales («a medieval poetics in which the conventions of different media shape one another»⁶¹), en su propio «paisaje semiótico»⁶², y en general su significación en el arte y cultura del cristianismo alto-medieval. Este tipo de análisis ha estado basado en una teoría bien definida del signo; de los distintos niveles del proceso de significación, y del objeto artístico como montaje de múltiples elementos culturales en los planos ideacional, interpersonal y textual. He querido demostrar que textos e imágenes actúan conjuntamente para producir una gran variedad de significados en todos y cada uno de esos planos.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1986) «Retórica de la imagen», en Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*. Buenos Aires: Paidós comunicación, págs. 31-53. <https://bibliodiarq.files.wordpress.com/2013/10/2-barthes-r-lo-obvio-y-lo-obtuso.pdf>
- Cassidy, Brendan (1992). *The Ruthwell Cross*. Princeton: Princeton University Press.
- Cassidy, Brendan; Howlett, David (1992). «Some eighteenth-century drawings of the Ruthwell Cross», *The Antiquaries Journal*, n° 72, págs. 103-117.
- Chaganti, Seeta (2010). «Vestigial signs: Inscription, performance, and *The Dream of the Rood*», *PMLA* (Journal of the Modern Language Association), tomo 125, n°1, págs. 48-72.
- Farrell, Robert T.; Karkov, Catherine (1992). «Deconstruction, and reconstruction

⁶⁰ Francastel (1967: 295).

⁶¹ Chaganti (2010: 69).

⁶² Kress; Leeuwen (2006: 35).

- of the Ruthwell Cross: some caveats», en Brendan Cassidy (ed.), *The Ruthwell Cross*. Princeton: Princeton University Press, págs. 35-47.
- Francastel, Pierre (1969 [1967]). *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*. Trad. Alfredo Silva Estrada. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Francastel, Pierre (1975 [1970]). *Sociología del Arte*. Trad. por Susana Soba Rojo. Madrid: Alianza.
- Gardner, John (1970). «Cynewulf's *Elene*: Sources and structure», *Neophilologus*, tomo 54, n° 1, págs. 65-75.
- Gradon, Pamela O.E., ed. (1977). *Cynewulf's Elene*. Revised Edition. Exeter: University of Exeter Press.
- Halliday, M.A.K. (1985). *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- Howlett, David (1992). «Inscription and design of the Ruthwell Cross», en Brendan Cassidy (ed.), *The Ruthwell Cross*. Princeton: Princeton University Press, págs. 71-93.
- Kantorowicz, Ernst H. (1960). «The archer in the Ruthwell Cross», *The Art Bulletin*, tomo 42, n°1, págs. 57-59.
- Karkov, Catherine E. (2011). *The art of Anglo-Saxon England*. Cambridge: Boydell Press.
- Karkov, Catherine E. (2003). «Naming and renaming: the inscription of gender in Anglo-Saxon sculpture», en Catherine E. Karkov; Fred Orton (eds.), *Theorizing Anglo-Saxon stone sculpture*. Morgantown: West Virginia University Press.
- Kelly, Richard J.; Quinn, Ciarán L. (1999). *Stone, skin and silver: A translation of The Dream of the Rood*. Middleton: Litho Press.
- Kendall, Calvin B. (2006), «From sign to vision: The Ruthwell Cross and *The Dream of the Rood*», en Catherine E. Karkov; Sarah Larratt Keefer; Karen Louise Jolly (eds.), *The place of the cross in Anglo-Saxon England*. Woodbridge: The Boydell Press, págs. 129-144.
- Kress, Gunther; Leeuwen, Theo van (2006). *Reading images: The grammar of visual design* (Segunda Edición). Londres: Routledge.
- Mac Lean, Douglas (1992), «The date of the Ruthwell Cross», en Brendan Cassidy (ed.), *The Ruthwell Cross*. Princeton: Princeton University Press, págs. 49-70.
- Marinis, Marco de (1993 [1982]). *The semiotics of performance*. Translated by Áine O'Healy. Bloomington: Indiana University Press.
- Meyvaert, Paul (1979). «An apocalypse panel on the Ruthwell Cross», en Frank

- Tirro (ed.), *Medieval and Renaissance Studies, n° 9: Proceedings of the South-eastern Institute of Medieval and Renaissance Studies*. Durham: Duke UP, págs. 3-32.
- Meyvaert, Paul (1992). «A new perspective on the Ruthwell Cross: Ecclesia and Vita monastic», en Brendan Cassidy (ed.), *The Ruthwell Cross*. Princeton: Princeton University Press, págs. 95-166.
- Mize, Britt (2010). «The mental container and the Cross of Christ: Revelation and community in *The Dream of the Rood*», *Studies in Philology*, tomo 107, n°2, págs. 131-178.
- Ó Carragáin, Éamonn (2005). *Ritual and the rood: Liturgical images and the Old English poems of the Dream of the Rood tradition*. London y Toronto: The British Library and Toronto University Press.
- Orton, Fred (1998), «Rethinking the Ruthwell monument: Fragments and critique; tradition and history; tongues and sockets», *Art History*, tomo 21, n° 1, págs. 65-106.
- Orton, Fred; Wood, Ian; Lees, Clare (2007). *Fragments of History: Rethinking the Ruthwell and Bewcastle Monuments*. Manchester: Manchester University Press.
- Page, Raymond Ian (1995). *Runes and runic inscriptions: Collected essays on Anglo-Saxon and Viking runes*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Patton, Kimberley Christine (2009). *Religion of the gods. Ritual, paradox, and reflexivity*. Oxford: Oxford University Press.
- Pezzini, Domenico (2007). «The Ruthwell Cross and *The Dream of the Rood*», *Studies in Spirituality*, 17, págs. 247-266.
- Raw, Barbara C. (1990). *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roberts, Jane (2000). «Some relationships between *The Dream of the Rood* and the Cross at Ruthwell», en *Studies in Medieval English Language and Literature*, n°15. Tokio: The Japan Society for Medieval English Studies, págs. 1-25.
- Schapiro, Meyer (1944). «The Religious Meaning of the Ruthwell Cross», *The Art Bulletin*, tomo 26, n° 4, págs. 232-45.
- Schlauch, Margaret (1940), «*The Dream of the Rood* as Prosopopoeia», en P.W. Long (ed.), *Essays and studies in honour of Carleton Brown*. Nueva York: New York University Press, págs. 23-34.
- Swanton, Michael (1970). *The Dream of the Rood*. Manchester: Manchester University Press.

- Valdés Miyares, J. Rubén (2019). «The Functions of Anglo-Saxon Poetry: An Old English Text Typology», *English Studies*, 100 (7), 739-766
- Zollinger, Cynthia Wittman (2004), «Cynwulf's *Elene* and the patterns of the past», *The Journal of English and Germanic Philology*, tomo 103, n° 2, págs. 180-196.