

**Francesco Carotta**

## **ORFEO BÁQUICO: LA CRUZ DESAPARECIDA**

*En colaboración con Arne Eickenberg.*

© 2009 Francesco Carotta

Publicado en *Isidorianum*, Centro de Estudios Teológicos de Sevilla, Número 35, Año XVIII 2009, p. 179-217

### *ABSTRACT*

**“Orpheos Bakkikos: The missing cross”.** The tiny *Orpheos Bakkikos* stone, engraved with the representation of a crucifixion, has been lost since World War II. At the beginning of the last century the stone was still regarded as an original, but during the 1920s doubts arose concerning its authenticity due to its classification as early Christian, and the dispute continues to this day. Previous arguments for and against the artefact’s authenticity are examined, and it is concluded in this study that the aporia can be solved not by regarding the stone unilaterally as either Orphic or Christian, but by placing it back into its original historical context. The supporting argumentation leads from the Roman imperial cult via the Athenian *Iobakchoi* of the second century A.D. as well as the Roman poets and *Cultores Liberi* of the Augustan era back to the funeral of Julius Caesar, where a wax effigy of the slain, which closely resembles the ‘crucified figure’ in the *Orpheos Bakkikos* engraving, was affixed to a cruciform *tropaemum* and shown to the people. On these grounds hypotheses are established that explain both the application of the *Orpheos Bakkikos* stone as a *crucifixum signum* on the apex of the *flamen Divi Iulii*, which has been preserved on the headdresses of the Pope and the Patriarchs, as well as the origin of the articulated crucifixes, which have been handed down from Antiquity and are utilized during the Holy Week to this day.

Si intentamos localizar en el Museo Bode de Berlín (antes Museo del Emperador Federico) la piedra con el número de inventario 4939 de la *Colección Paleocristiana Bizantina I*, nuestra búsqueda será en vano: desde la Segunda Guerra Mundial ha desaparecido. Se encontraba allí desde el 1904, formando parte del legado de Eduard Gerhard, que se entregó al Antiquarium berlinés en el 1869.

Saludada inicialmente como una de las representaciones más antiguas de la crucifixión, si no la más antigua en absoluto (fue datada incluso en el siglo II),<sup>1</sup> esta pieza singular resultaba, sin embargo, difícilmente clasificable en el esquema usual (primero habría venido el *Christus triumphans*, y después, mucho más tarde, el *Christus patiens*), de manera que resultó sospechosa para algunos expertos.

Hoy en día se sigue discutiendo si se trata de un original tardo-antiguo, o de una falsificación del siglo XVII ó XVIII. Las dudas sobre su autenticidad podrían haber favorecido la desaparición del objeto, que habría sido retirado de la exposición pública precisamente por esa causa. Un daño soportable si se tratase de una falsificación, pero, si fuera auténtico, habríamos perdido algo único.

En cualquier caso, la controversia continúa: A pesar de que Mastrocinque<sup>2</sup> haya rebatido punto por punto los argumentos contra la autenticidad de Zahn, Reil y

<sup>1</sup> LECLERCQ 1907-53 s.v. “Orphée”, vol. XII, c. 2754, fig. 9249; cf. Id., *ibid.*, s.v. *Gemmes*, vol. VI, c. 840, n° 177. DÖLGER 1910, vol. I, p. 324.

<sup>2</sup> MASTROCINQUE 1993, p. 16-24; a favor: Miguel HERRERO DE JÁUREGUI, *Tradición órfica y cristianismo antiguo* (Colección Estructuras y Procesos - Serie Religión), Madrid 2007.

Maser,<sup>3</sup> e incluso comprobado otras dos cornalinas con la misma inscripción, Spier ha desterrado la pieza exiliándola al país de las “falsificaciones, y obras dudosas”.<sup>4</sup>

Para que su valoración pareciese más creíble, Spier consideró falsas también todas las demás piezas que presentan o bien la misma posición de las piernas, o bien la misma perspectiva tridimensional con un ligero escorzo, o bien la misma inscripción –en este último caso con el único argumento de que un colega suyo de San Petersburgo le habría dicho que *tenía la sensación* (¡sic!) de que una cornalina similar que se encontraba en aquella ciudad *no sea antigua*.<sup>5</sup> A ésta se unen otras razones aún más grotescas como, por ejemplo, que la gema está muy bien tallada, y por ello parece antigua, de manera que tiene que ser una falsificación, porque los falsificadores suelen trabajar bien (¡sic!).<sup>6</sup>

Una duda hiperbólica, en si misma no injustificada. Desde que unos eruditos a mediados del siglo XVII abrieron la discusión sobre el género de las *Gemas Mágicas*, popular en los siglos II-IV, el comercio floreció, y réplicas de amuletos fueron puestas en circulación, particularmente para completar colecciones y motivos. Pero como el significado de las piedras y en particular de los *abraxas gnósticos* (gemas mágicas) eran difícil de determinar, entonces se dedicaron a las formas estéticas. La consecuencia fue, que se propagó un gran escepticismo, reforzado por el problema de los falsificadores, difícilmente controlable. Sin embargo, C. G. King y Adolf Furtwängler hicieron a las generaciones futuras el llamamiento de encontrar en las pequeñas obras de arte una comprensión más amplia de la antigüedad.<sup>7</sup>

¿La piedra *Orpheos Bakkikos*, fue desechada con razón, o nos encontramos ante un fenómeno de desaparición, ante un paradójico iconoclasmo de anticuario?

En cualquier caso, tan sólo se han conservado unas fotos en blanco y negro en publicaciones arqueológicas especializadas.

---

<sup>3</sup> ZAHN / REIL 1926, p. 62-68. MASER 1976, p. 257-75.

<sup>4</sup> SPIER 2007, p. 178, X94.

<sup>5</sup> SPIER 2007, p. 178, n. 15: “he feels the gem is not ancient”.

<sup>6</sup> MASER 1976, p. 260sq, citando a ZAHN 1926, p. 63, citando a DÖLGER 1910, vol. I, p. 334.

<sup>7</sup> S. MICHEL, s.v. „Steinschneidekunst“, en: *Der Neue Pauly*, vol. 15/3, col. 282-289.



Im. 1: Original y molde a tamaño natural.<sup>8</sup>



Im. 2a, b: OP|ΦEOC||BAK|KI||K|OC –*Orpheos Bakkikos*. Ampliación del molde.<sup>9</sup>

Se trata de un minúsculo cono truncado (9 × 14 mm.) de hematites, piedra mineral de hierro de color de sangre, perforado transversalmente, para poder llevarse como colgante. Debería descartarse que se tratase de un “sello cilíndrico” (el “Sello de Berlín”), como algunos han propuesto, no solo porque no se trata de un cilindro, sino porque la escritura en el molde está invertida lateralmente, pero en el original va de la izquierda a la derecha, mientras que en los sellos va al revés. Por eso se pensó más bien en un amuleto. Sin embargo, los surcos laterales no sólo por encima, sino también debajo de la perforación (im. 3) así como las cavidades en las dos bases, arriba y abajo (im. 3, 4), permiten también pensar en una técnica alternativa de fijación, de manera que la piedra podría haber sido originariamente utilizada de otra manera.

<sup>8</sup> WULFF 1905, p. 234, n.º 1146, tab. LVI.

<sup>9</sup> DÖLGER 1910, vol. III, tab. XXXVI; HINZ 1973, p. 91, fig. 114.



Im. 3, 4: Dibujo y foto ampliada del original.<sup>10</sup>

La técnica de la talla es impecable, y expertos en gemas como Furtwängler, que describió el original en el 1896, o Robert Zahn, no han objetado absolutamente nada. El último afirma que, dada la forma de sus letras, la pieza no puede datarse más tarde del siglo III. Así pues, sería una de las primeras representaciones de la crucifixión en gemas.<sup>11</sup>



Im. 5: Crucifixión, YXΘVC = IXΘYC (acrónimo griego: *Iêsous Christos Theou Yios Sôter* = “Jesús Cristo Hijo de Dios Salvador”) Londres, Museo Británico: cornalina. A mediados del siglo IV.

Im. 6: Crucifixión, EHCX|PECT|O|C (“Jesucristo”), Roma, *Colección Nott*: gema. Siglo IV.

Ahora bien, tanto la inscripción como la figura representada provocan quebraderos de cabeza a los especialistas. Como el representado en la cruz parece ser Cristo, pero la inscripción dice ΟΡΦΕΟC ΒΑΚΚΙΚΟC, ‘el Orfeo Báquico’, resulta notable dentro de la historia de la religión, ya que el Cristo parece ocupar el lugar de Orfeo, y no el contrario,<sup>12</sup> como ocurre, por ejemplo en las pinturas de las catacumbas, con Orfeo como Buen Pastor.<sup>13</sup> Por eso el objeto sería sincrético o órfico, pero con un Orfeo dionisiaco sufridor, similar a un Marsias en el poste de tortura, y no como el apolíneo con la lira, en medio de las bestias amansadas. *Bakkikos* como epíteto de *Orpheos* no es tautológico, pues, además de la tradición de Orfeo que habría sido matado por los enemigos

<sup>10</sup> FURTWÄNGLER 1896, p. 322, n.º 8830. WULFF 1905, n.º 1146, tab. LVI.

<sup>11</sup> LECLERCQ 1907-53, vol. VI, c. 840, n.º 177.

<sup>12</sup> WULFF 1905, p. 234.

<sup>13</sup> HINZ 1973, p. 50sq.

de su propios seguidores –lo que parece indicar nuestra piedra– había entre otras variantes una celebre, según la cual Orfeo tras su regreso del Hades no habría adorado ya a Dionisos-Baco, como hacía antes, sino a Helios-Apolo, por lo cual el dios ofendido lo habría hecho hacer pedazos por sus Ménades.<sup>14</sup> Por lo tanto la designación como *Bakkikos* destacaría este Orfeo en la cruz del adorador de Apolo (v. i.), identificándolo como el iniciador de los misterios de Dionisos.<sup>15</sup> En las siete estrellas alrededor de la media luna se han querido ver las pléyades, la ‘lira de Orfeo’,<sup>16</sup> pero comúnmente se interpretan como planetas, que se encuentran frecuentemente también con Orfeo.<sup>17</sup>

De acuerdo con esta interpretación, la pieza aparece como *testimonium 150* entre los *Christiana* en la colección de los *Orphicorum fragmenta* de Otto Kern,<sup>18</sup> mientras que Robert Eisler defendió su origen órfico-dionisiaco: Puesto que Licurgo, el enemigo de Dionisos, fue castigado con la crucifixión,<sup>19</sup> y el mismo Dionisos y unos héroes dionisiacos (por ejemplo Penteo) fueron atados a un árbol, Eisler supone que la imagen en relieve sería “una representación aislada del mito, casualmente no atestado por escrito, del Orfeo crucificado y luego hecho pedazos”.<sup>20</sup>

“En esas palabras, junto con la suposición, parece ya pronunciada su refutación”,<sup>21</sup> sobre todo porque la tradición antigua no conocía crucifixión ni de Orfeo ni de Dionisos, y por Justino<sup>22</sup> sabemos que ningún hijo de Zeus fue crucificado,<sup>23</sup> pese a lo cual ha ejercido una gran fascinación, especialmente en círculos New Age: La imagen del Orfeo Báquico aparece en la cubierta de un best-seller británico, que afirma que Jesús era originariamente un dios místico pagano.<sup>24</sup>

Mientras el jaleo mediático provocado por el intento de presentar a Jesús como mero mito oscurecía trabajos mas serios, como los de Helga Neumann<sup>25</sup> y Paulus Hinz,<sup>26</sup> que habían evidenciado el contexto con los cultos órficos

<sup>14</sup> ESQUILO, *Bassárai* (cf. PSEUDO-ERATOSTENES, *Katasterismoi* 24).

<sup>15</sup> PROCLO, *Comentario sobre la República de Platón* I, 174.30-175.3.

<sup>16</sup> EISLER 1925, p. 338ssq. EISLER 1921, p. 54, tab. XXXI.

<sup>17</sup> Cf. lámpara de barro (principios del siglo III), en: WULFF 1905, n° 1224.

<sup>18</sup> O. KERN (ed.): *Orphicorum fragmenta*, Berlín 1963 (2ª edición), p. 46 (1ª ed.: 1922).

<sup>19</sup> DIODORO SICULO, 3.65.5.

<sup>20</sup> EISLER 1921, p. 54; cf. R.F. PAGET, que sigue Eisler y toma la piedra Orpheos-Bakkikos como prueba no solo de la crucifixión de Orfeo sino incluso de que los cristianos habrían adoptado la crucifixión de la doctrina órfica (*In the Footsteps of Orpheus*, Londres 1967, p. 79).

<sup>21</sup> REIL 1926, p. 64.

<sup>22</sup> JUSTINO MÁRTIR *Apol.* I, 54-5.

<sup>23</sup> W.K.C. GUTHRIE, *Orpheus and the Greek Religion. A Study of the Orphic Movement*, Londres 1952, p. 265-6 = *Orphée et la religion grecque*, Paris 1956, p. 295.

<sup>24</sup> T. FREKE / P. GANDY, *The Jesus Mysteries: Was the “Original Jesús” a Pagan God?* Nueva York 1999.

<sup>25</sup> NEUMANN 1968, p. 22-35.

<sup>26</sup> HINZ 1973, p. 91 y notas 22-24 (p. 400).

históricamente concretos, en particular con la asociación religiosa de los *Iobakchoi*,<sup>27</sup> la discusión académica llegaba al gran público, hasta el punto de que se encuentran también en blogs de Internet debates sobre cuestiones mas concretas y especificas.<sup>28</sup>

Ya en los años veinte unos eruditos se habían escandalizado por la posición de las piernas, y habían advertido que el crucificado “está representado con los pies clavados uno encima del otro y piernas dobladas, es decir, en un tipo que no está documentado en ninguna otra parte, y que en la forma presente no aparece hasta los siglos XIV y XV” (Erwin Panofsky 1924)<sup>29</sup>. Con ello se exponían por primera vez grandes dudas sobre la autenticidad de la piedra de Berlín, a las cuales se unieron otros especialistas, por ejemplo en 1926 el ‘experto en gemas’ Robert Zahn y el pastor Johannes Reil, ‘conocedor de imágenes de la crucifixión’.<sup>30</sup>

Se hicieron comparaciones “tanto con las primeras representaciones arriba mencionadas, como con otras un poco mas recientes, por ejemplo el relieve de la puerta de Santa Sabina en Roma (im. 7), y la tabla de marfil en el Museo Británico (im. 8)”, y no se pudo “comprender, como era posible semejante diferencia en la representación del Crucificado en la misma época. En los monumentos mencionados, Cristo está de pie delante de la cruz, en el suelo o encima de un supedáneo”, escribió Zahn.

---

<sup>27</sup> MAASS 1895, p. 14-71.

<sup>28</sup> I.a. F. Bermejo (2009) at: A. PIÑERO, <http://blogs.periodistadigital.com/antoniopinero.php>; S.C. CARLSON / A. CRIDDLE, *Hypotyposeis*, 2006–2008, <http://www.hypotyposeis.org/weblog/>.

<sup>29</sup> E. PANOFKY 1924, citado por: J. LEIPOLDT, director de la revista *Αγγελος*, in ZAHN/REIL 1926, p. 62.

<sup>30</sup> ZAHN/REIL 1926, p. 62; a causa de ese artículo, Otto Kern, que con su publicación en los *Orphicorum fragmenta* había presentado el Orpheos Bakkikos como un documento digno de crédito, cambió su opinión considerandolo ahora “muy probablemente” una falsificación (cf. O. KERN, reseña de W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, en: *Gnomon*, Berlín 1935, p. 476).



Im. 7: Crucifixión en la puerta de Santa Sabina, Roma: tabla de madera. Hacia 432.

Im. 8: Crucifixión con muerte de Judas, Museo Británico, Londres: tabla de marfil. 420-430.

Zahn no ve, o pasa por alto, que el crucificado de la mencionada tabla de marfil no está de pie ni en el suelo ni encima de un supedáneo. Probablemente no encajaba en su esquema. Pero la observación habría sido importante, pues con sólo dos clavos en las manos y sin supedáneo un hombre no puede mantenerse a la cruz. Por lo tanto, puede tratarse sólo de una figura fijada a la cruz, y no de un verdadero crucificado. Una diferencia importante, como veremos.

Y continua: “La cruz está tapada casi por completo; sobre todo no aparece la viga vertical que se eleva sobre la cabeza.”

Su compañero de crítica, Reil, la convertirá incluso en una cruz en forma de tau, una cruz en T –lo cual naturalmente no encaja, como puede observarse, pues en la tabla de marfil, sobre la cabeza del crucificado, aparece el *titulus crucis*, con la inscripción REX IVD(aeorum), “El Rey de los Judios”; este letrero sólo puede estar sujeto a la viga vertical, oculta pero existente, que se eleva alta sobre la cabeza. Si en lugar de un letrero se colocase una media luna encima de la cruz, la viga vertical tendría que elevarse aún más.

“Sin embargo, aquí [en la piedra del Orfeo Báquico] el Cristo cuelga de esa gran cruz, con las piernas flexionadas y cruzadas y los pies uno encima del otro, como en el arte muy posterior” –continúa Zahn. Además, admite que hay otros ejemplos: “En una piedra sin tallar publicada por Leclercq, (im. 9) en efecto, aparece el Cristo, sin cruz, y también con las piernas un poco dobladas [...]”.



Im. 9: Crucifixión. Bizantino medio.<sup>31</sup>

“Pero –continúa– la representación es inmensamente diferente de la imagen de nuestro cono”. Como si objetos de distintas épocas y regiones, obra de distintos artífices, no pudieran, por esa misma razón, ser diferentes también en su apariencia.

Reil agrava aún más las declaraciones de Zahn. Admite que “los brazos arqueados, ajustados solamente con las manos a la viga transversal de la cruz, aparecen también en otras partes, por ejemplo en el crucifijo burlesco del Palatino (im. 10) y en la cornalina del Museo Británico proveniente de Constantia, en Rumania (véase arriba, im. 5)” –

---

<sup>31</sup> LECLERCQ 1907-53, vol. III, c. 3049, fig. 3356; dataciones anteriores son inciertas.



Im. 10: “Crucifijo burlesco” del Palatino, Roma: grafito pretoriano. Hacia el siglo III.<sup>32</sup>

–“tanto más sorprendente” le parece “la posición lateral y doblada de las piernas”, de la que no habría mas ejemplos en la antigüedad tardía, aunque él mismo ha mencionado uno, a saber, en un jaspe de origen egipcio-mágico procedente de Gaza (im. 11).

<sup>32</sup> Alias: “Grafito de Alexamenos” o *grafito blasfemo*. Inscripción: ΑΛΕ||ΞΑΜΕΝΟC||ΚΕΒΕΤΕ||ΘΕΟΝ –*Alexamenos sebete theon* (“Alexamenos adora a (su) dios”); la identificación del dios de Alexamenos con el Cristo es una conjetura basada en dos suposiciones: la interpretación como asno de la cabeza de caballo reproducida (contra: A. ALFÖLDI, *Jahrb. d. Schweiz. Gesell. f. Urgesch.* 40, p. 28), y la confusión de los primeros cristianos con los judíos, acusados de adorar el asno (TERTULIANO *ad. nat.* I, 11 y 14).



Im. 11: Crucifixión (Gaza), Paris, *Colección Pereire*: Jaspe. Final del siglo II, hasta principios del siglo III.<sup>33</sup>

Pero Reil rechaza el paralelo: “Sin embargo, aquí la posición no es tan pronunciada como en nuestra piedra; sobre todo las pantorrillas y los pies no están uno encima del otro, sino uno al lado del otro.” Es decir, que pretende haber observado que “los pies se apoyan uno encima del otro, al parecer sobre un pequeño travesaño al final del tronco, como se ve también en los tres otros extremos de las vigas. La pierna derecha de Jesús está cruzada encima de la izquierda, como ocurre sin excepción en el arte occidental desde el primer cuarto del siglo XIII”.

Ahora bien, el cono truncado mide en total unos escasos 14 mm. de altura, es decir, la figurita del crucifijo solamente 6 mm., de manera que los pies, que medirían como mucho 0,6 mm. de largo, apenas resultan visibles, por lo menos en las reproducciones conservadas, y se distinguen solamente las piernas, pero no su posición respectiva. Sin embargo, Reil pretende saber que los pies están apoyados uno encima del otro, y además el derecho sobre el izquierdo. En el caso de que se viese mejor en aquel tiempo, en el original o en los moldes, que hoy en las fotos que nos han llegado, entonces lo habría visto también A. Becker, quien, en 1921, basándose en un molde, hizo un dibujo para Eisler (im. 12) que difiere claramente de la descripción de Reil.

<sup>33</sup> Principio de la inscripción: YIE||IIAT|HPIH||COYX|PICTE –*Yie Pater Iesou Christe* (“Hijo Padre Jesús Cristo”: en griego gramaticalmente incorrecto).



Im. 12: Orpheos Bakkikos, Dibujo de A. Becker.<sup>34</sup>

Aquí las piernas no están encima, sino al lado una de la otra, y el pie derecho no se apoya sobre el izquierdo, sino que el izquierdo tapa el derecho, que a su vez se apoya en el tronco un poco más alto, como puede reconocerse claramente por la altura de la rodilla derecha y por el ángulo más agudo de la pierna derecha. En cualquier caso, es evidente que ni siquiera entonces pudo verse un clavo en los pies, pero posiblemente se *quiso*: Es cierto que Reil no lo dice directamente, pero lo sugiere, llamando ‘clavos’ a las dos estacas gruesas que sujetan la cruz al suelo –lo que es absurdo, ya que su diámetro corresponde al de la viga vertical de la cruz–, insinuando así la afirmación gratuita de Panofsky, según la cual se trataría de un crucifijo con tres clavos.<sup>35</sup>

Puesto que las manos no están clavadas al travesaño ni en la piedra de Orfeo Báquico ni en la cornalina Ichthys que cita el propio Reil (im. 5), sino evidentemente atadas –en el jaspe de Giza (im. 11) se reconocen los cabestrillos en las muñecas y también bajo las axilas, aunque se ve menos, porque la cabeza los tapa– la idea de que los pies puedan estar clavados mientras que las manos están atadas es completamente aberrante. En su misma pieza de comparación, la tabla de marfil de Londres, los pies no están clavados, a pesar de que las manos ya lo están (im. 8); ídem en Santa Sabina (im. 7). Antes de que en la iconografía aparezcan los clavos en los pies, se ven primero cabestrillos, como con los dos co-crucificados en una ampolla de Monza (im. 13).

<sup>34</sup> Cf. EISLER 1921, tab. XXXI.

<sup>35</sup> Véase más arriba, n. 29.



Im. 13: Detalle de un co-crucificado, Monza, Tesoro de la Catedral: ampolla (n.º 6), siglo V-VI.

Es decir, el clavo en los pies, que tiene que demostrar que esa forma no ha podido existir antes del siglo XIII, fue imaginado y proyectado en la imagen, porque ya se tenía el prejuicio: un círculo vicioso.

Respecto a las piernas, hay que notar que ciertamente están derechas en la tabla de marfil de Londres (im. 8), y posiblemente también en la pieza de la *Colección Nott* (im. 6), pero que eso no se puede asegurar en los otros ejemplos, particularmente por la cornalina Ichthys (im. 5), y posiblemente tampoco en Santa Sabina (im. 7).

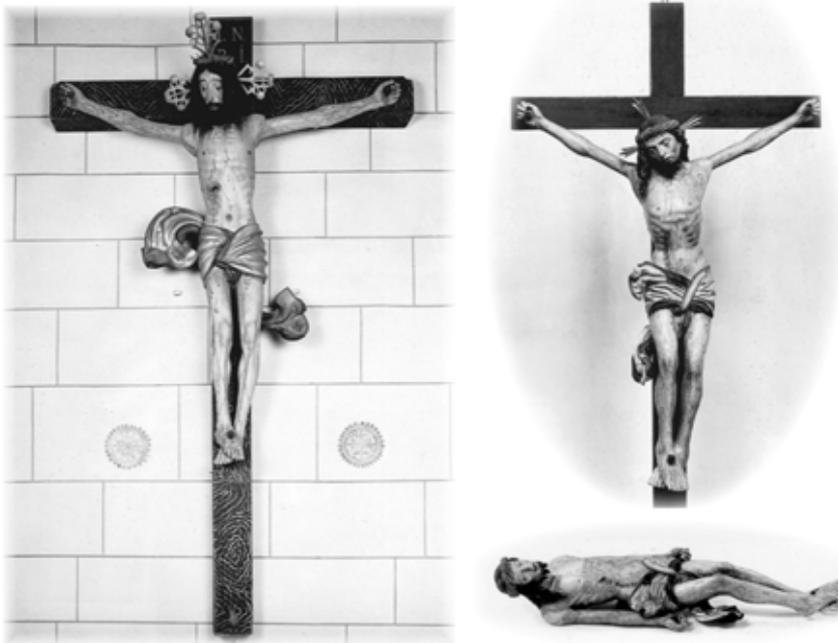
Y es que, evidentemente, la vista frontal no permitía a un artífice que no dominaba la representación en medio perfil reproducir piernas dobladas —a menos que recurriese a medidas dramáticas e ingenuas, *naif*, como en la pintura egipcia; tal como observamos en el crucifijo de Gaza (im. 11), que no por casualidad procede de Egipto, y en el que el artífice abrió las piernas en 90° a la derecha y a la izquierda, para representarlas de perfil, igual que hizo también con la cabeza. En realidad, probablemente estaban en la misma posición que en el Orfeo Báquico.

Que las piernas estén abiertas porque la figura está sentada en un asiento, es fruto de la imaginación: no hay *sedile*, asiento visible, como lo reconocen los mismos adeptos de esa hipótesis.<sup>36</sup>

En la fotografía resulta evidente que, en la vista frontal, las piernas dobladas no se ven, y que de frente (*en face*) parecen derechas. Tenemos como ejemplo dos crucifijos de la época mencionada por Reil:<sup>37</sup>

<sup>36</sup> Ph. DERCHAIN, “Die älteste Darstellung des Gekreuzigten auf einer magischen Gemme des 3. (?) Jahrhunderts”, in: K. WESSEL (ed.), *Christentum am Nil*, Recklinghausen 1964, p. 109-113: “Die Beine sind gespreizt, weil er auf einem Untersatz sitzt, der [...] nicht dargestellt [...] ist” — “Las piernas están abiertas, porque está sentado en un asiento que no está representado” (¡sic!). A. DELATTE / Ph. DERCHAIN, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris 1964, p. 283ssq., n.º 408. MASER 1976, p. 266.

<sup>37</sup> De: TRIPPS 1998, im. 10e; 43a, b.



Im. 14: Crucifijo descolgable. Bad Wimpfen am Berg, Alemania. 1481.

Im. 15a, b: Crucifijo descolgable. Memmingen, Alemania. 1510.

En el segundo crucifijo se ven claramente las piernas dobladas en medio perfil (im. 15b), pero en la vista frontal no es posible verlas en ninguno de los dos. Se nota solamente una ligera encorvadura, la idea de un movimiento lateral –como ocurre también, por cierto, en el crucifijo de Santa Sabina (im. 7), que, por este motivo, es también un candidato a tener piernas sólo aparentemente derechas, en realidad dobladas, mientras que los brazos sí estarían claramente doblados.

Lo que nadie, de los que critican la posición de las piernas, ha notado hasta ahora –¿solo un error de percepción o más bien ceguera intencionada?– es que, en el grabado del Orfeo Báquico, la cabeza del crucifijo está más alta del punto de intersección de las dos vigas de la cruz, a pesar de que sus piernas estén dobladas (véase im. 2). Lo que no es posible, ni realmente, en el caso de que se quisiera representar un verdadero hombre, ni iconográficamente, si se clasifica la pieza después del siglo XIII, porque, cuando en la iconografía cristiana las piernas empiezan a doblarse, de manera paralela se estiran los brazos, se ponen derechos, asumen una posición en V y, puesto que el cuerpo se hunde, la cabeza no está más por encima del punto de intersección de las dos vigas de la cruz, sino por debajo. Lo que se ve claramente comparando los dos crucifijos ya citados (im. 14 y 15), y también en los cuatro imágenes siguientes, que siguen un orden cronológico y aclaran la caída del crucificado en la pintura:



Im. 16: Crucifijo de San Francisco de Asís (San Damiano, Assisi, Italia, siglo XII).  
 Im. 17, 18, 19: Crucifixiones en pinturas de Giotto (siglo XIV), Rembrandt y Rubens (siglo XVII).

Podemos ver aquí un evidente movimiento descendente cada vez más notorio, porque en épocas más recientes se empezó a imaginarse el crucificado como un verdadero hombre y a representar la crucifixión realísticamente. Y así, en el transcurso de un milenio, se le puso primero un apoyo bajo de los pies, y luego se le dejó caer paulatinamente, de manera que las rodillas se doblaron, el cuerpo se hundió, los brazos se estiraron, volviéndose en V, y la cabeza bajó. De esta manera, se perdió también la forma misma de la cruz, y apareció el crucifijo-horca en forma de Y (im. 20).



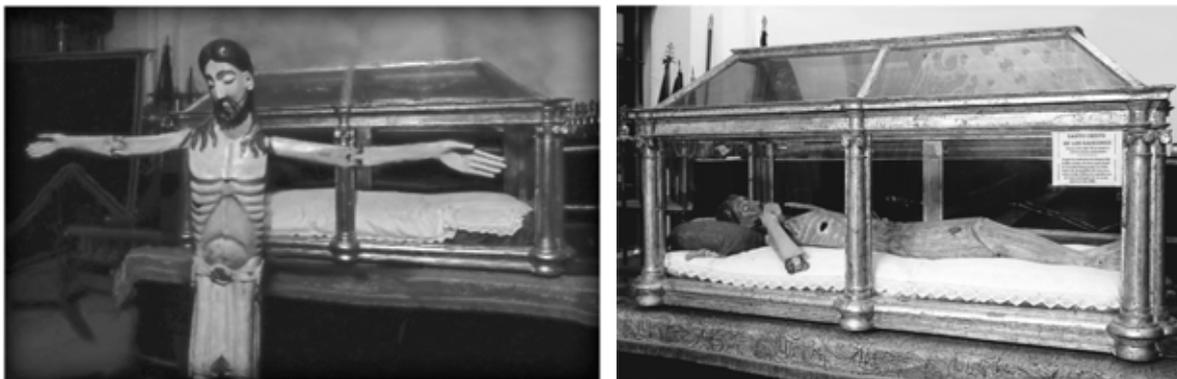
Im. 20: Crucifijo-horca, cruz en forma de Y (aquí de Miguel Ángel, siglo XVI).

Pues bien, aparecen justamente en la misma época crucifijos descolgables, que son utilizados hasta hoy en Semana Santa, y no solo como crucifijo, sino también como Cristo yacente, para representar el descendimiento (hemos visto dos ejemplares en las imágenes 14 y 15). Esos crucifijos presentan una particularidad: tienen las piernas dobladas, e incluso cuando los brazos se construyen así, no asumen en la cruz la posición en V que se conoció más tarde. Porque, para representar el descendimiento, esas efigies articuladas tienen que ser sujetadas al travesaño con vendas puestas bajo las axilas, antes de extraer los

clavos, mientras que las rodillas están plegadas y así permanecen aun cuando el Cristo esté en posición yacente (im. 21a, b, c).



Im. 21a, b, c: Descendimiento en Bercianos de Aliste.<sup>38</sup>



Im. 22a, b: Cristo de los Gascones, (im. 22a: elevación máxima de los brazos; 22b: en la urna);<sup>39</sup> presumiblemente el mas antiguo de los crucifijos descolgables conservados, articulado en los hombros y los codos. Siglo XII.

Eso significa que la suposición de Zahn de que “las representaciones de la Edad Media tardía y del cono en el Museo del Emperador Federico se basan en fantasía artística”, es admisible sólo si uno se imagina que lo que el autor de la piedra del Orfeo Báquico quería representar era un verdadero crucificado. Pero, si lo que quería representar no era un hombre vivo o agonizante, sino una efigie, un crucifijo, por ejemplo el Cristo yacente articulado que levantaban el Viernes Santo en la cruz para luego descenderlo, entonces la imagen es absolutamente realista y fiel.

En consecuencia, vemos que la media luna del Orfeo Báquico no está en el cielo por encima del crucificado, sino sobre la cruz,<sup>40</sup> porque no es la verdadera luna

<sup>38</sup> (Zamora): Cristo articulado; copia barroca de un modelo más antiguo.

<sup>39</sup> Iglesia San Justo y Pastor, Segovia.

<sup>40</sup> Cf. J. CASHFORD, *The Moon: Myth and Image*, Londres 2002, p. 202.

lo que se quiere representar, sino una imagen de la luna colocada en ese lugar, por ejemplo de plata, un *titulus crucis* mudo, que ya expresa algo a través de su forma. La luna, que desaparece, o sea muere, y luego vuelve a crecer, o sea renace, resurge, puede valer como símbolo de la resurrección. Si es así, también tienen sentido las siete estrellas como planetas: puesto que los días llevaban nombres de planetas (en latín es bien reconocible, con el sol y la luna figurando entre ellos), siete planetas indican una semana, y junto a la media luna simbolizarían la Semana Santa. La cual, sin embargo, acababa en la Resurrección y la Ascensión, ya que las siete estrellas las interpretaban generalmente como *Septentriones*,<sup>41</sup> “los siete bueyes trilladores” de la constelación del Carro, que giran al rededor de la estrella polar, y así nunca desaparecen debajo del horizonte, nunca se hunden en el océano.<sup>42</sup> Ahí Venus tenía una estrella,<sup>43</sup> hacia allí condujo el alma del *Divus Iulius*, su hijo César matado y divinizado,<sup>44</sup> y hacia allí iban las almas de los bienaventurados, particularmente muchos difuntos de las casas imperiales –como se puede comprobar en la moneda de oro del joven hijo fallecido y divinizado del emperador Domiciano, *Divus Caesar*,<sup>45</sup> en la cual las siete estrellas tienen la misma configuración que en la piedra Orfeo Báquico (im. 23).<sup>46</sup>

---

<sup>41</sup> La moneda más temprana conocida con el motivo de los *Septentriones* es un denario republicano de L. Lucretius Trio (76 a.C., CRAWFORD 390.1), en el cual las siete estrellas rodean en semicírculo a la media luna, la cual sin embargo está opuesta al dios Sol representado en el anverso. Se puede pensar que Trio eligió esta iconografía simplemente como juego de palabras con su cognomen: *Trio*, *Trionis* > *septem-triones*, “siete bueyes trilladores”. No está claro si esta moneda haya simbolizado también un *catasterismo* particular, el “ser colocado entre las estrellas”. No obstante, su motivo creó un estilo en la futura época imperial, por ejemplo en una moneda del emperador Adriano (BMC 463; cf. P. DOMENICUCCI, *Astra Caesarum. Astronomica, astrologica e catasterismo da Cesare a Domiziano*, Pisa 1996, p. 176sq).

<sup>42</sup> Homero, *Iliada* 18.487sqq.

<sup>43</sup> SERVIO, *In Vergilii Aeneidos Libros*, VIII, 590.1-6; por las representaciones antiguas de los planetas, cf. E. SIMON s.v. “Planetae”, in: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, vol. 8, Düsseldorf 1997, n° 1003-1009.

<sup>44</sup> OVIDIO, *Metamorfosis*, XV, 844ssq; César experimentó un ulterior *catasterismo*, cuando durante sus *ludi funebres* en el julio del 44 a.C. su “estrella” (*sidus Iulium*) relució sobre Roma, un cometa resplandeciente, que el pueblo interpretó como el alma de César subida a los cielos (CASIO DIÓN, *Historia Romana*, 45.6.4-7.1; SUTTONIO, *Jul.* 88). Bajo esa estrella su hijo adoptivo Octaviano, el futuro Augusto, renació como *Divi filius*, “Hijo de Diós” (PLINIO EL MAYOR, *Historia Natural* 2.93-94).

<sup>45</sup> MARTIAL, *Epigrammata* IV.3.

<sup>46</sup> SYDENHAM 213; BMC 62; cf. C.H.V. SUTHERLAND, *Roman Coins*, Londres 1974, 190sq.



Im. 23: *Aureus* del *Divus Caesar*, 82-84 d. Cr.;<sup>47</sup> –por comparación con el Orfeo Báquico (im. 2b). Obsérvese que las dos figuras están de medio perfil (véase mas abajo).

Como los Cristos articulados no están documentados hasta el siglo XIII o, como muy temprano en el XII, se podría pensar también que la piedra del Orfeo Báquico, si es que representa una actuación de Semana Santa, no sería una falsificación, pero que su fecha no podría ser anterior a ese período. En consecuencia, tendríamos que asumir que el ritual de la Semana Santa data de esa época –contra lo cual habla el relato de Egeria (siglo IV)– y declarar falsos también todos los otros pequeños objetos del arte paleocristiano, cosa que, por lo menos en el caso de la cornalina Ichthys (im. 5) y del jaspe de Gaza (im. 11) parece imposible.

Efigies similares, alzadas en la cruz y expuestas en Semana Santa son posibles también en la época paleocristiana, ya que la Pascua se celebró desde el principio,<sup>48</sup> pero no están documentadas. ¿Por qué? ¿Por qué antes no había, y en la liturgia del Viernes Santo no se utilizaba el crucificado, sino la reliquia de la cruz, como Egeria parece relatar acerca de los ritos de Jerusalén? Pero, ¿es verdad?<sup>49</sup> Y: ¿era así en todos lugares? ¿Podría ser que en unos lugares se

<sup>47</sup> Inscripción: DIVVS CAESAR IMP[eratoris] DOMITIANI F[ilius].

<sup>48</sup> Cf. TERTULIANO, *de jejun.* 14: “*pascha celebramus annuo circulo in mense primo*” (es decir en marzo).

<sup>49</sup> Así lo ve TRIPPS 1998, p. 121; cf.: *Itinerarium Egeriae* (c. 380 d.C.), *Pars secunda: De operatione singulis diebus in locis sanctis, Capitulum XXXVII (1-4): Et sic ponitur cathedra episcopo in Golgotha post Crucem, quae stat nunc; residet episcopus in cathedra; ponitur ante eum mensa sublinteata; stant in giro mensa diacones et affertur locus argenteus deauratus, in quo est lignum sanctum crucis, aperitur et profertur, ponitur in mensa tam lignum crucis quam titulus. [...] quia consuetudo est, ut unus et unus omnis populus ueniens, tam fideles quam cathecumini, acclinant<es> se ad mensam osculentur sanctum lignum et pertranseant. [...] At ubi autem sexta hora se fecerit, sic itur ante Crucem [...].* De este relato se deduce que la cruz que *stat*, ‘está alzada’, ya al principio de la ceremonia y a la cual *itur*, ‘se va’, en la próxima estación, y la reliquia de la madera de la Vera Cruz que se saca del

hubiese conservado una tradición mas antigua, que se propagó de nuevo a partir del siglo XII? ¿Podría ser que no hubiese efigies mas antiguas porque –aparte de las destrucciones intencionadas de los iconoclastas– no se han conservado? Puesto que tales efigies tienen que ser móviles, y en consecuencia estar construidas en madera, o en cera con una estructura de madera, se infestaban de carcomas, y entonces se sustituían, naturalmente en un estilo más moderno, mientras que las figuras desechadas se escondían entre los muros de alguna cripta, o simplemente se quemaban (así documentado en el Cristo articulado precedente del actual Cristo barroco de Bercianos (im. 21a, b, c).<sup>50</sup> Los restauradores pueden dar fe del lamentable estado en que se encuentran los escasos crucifijos en madera conservados.<sup>51</sup> En todo caso, de la época paleocristiana no queda ninguno.

Sin embargo, está históricamente documentada una efigie similar construida en cera en el siglo primero antes de Cristo en las fuentes sobre el funeral de César. Evidentemente, podría pensarse que eso no tiene nada que ver con el cristianismo. Pero el influjo del culto del emperador en el cristianismo es notorio, y el teólogo Ethelbert Stauffer averiguó ya en los años cincuenta del siglo XX que la liturgia del Viernes Santo no sigue el Evangelio, sino el ritual del funeral de César.<sup>52</sup>

Además el Orfeo Báquico no tiene que ser necesariamente cristiano, pues la inscripción tampoco lo es. No obstante casi todos los argumentos con los cuales se pone en duda la autenticidad de la piedra se basan en una *petitio principii*: Es un error metodológico declarar a priori algo potencialmente no cristiano como cristiano, para luego, al no encajar en el esquema evolutivo cristiano preconcebido, rechazarlo como una falsificación, en lugar de buscar los posibles precursores antiguos no cristianos.

Pero si tenemos en cuenta los Iobakchoi mencionados arriba,<sup>53</sup> cuyo culto místico órfico presenta paralelos llamativos con la mística del martirio cristiana –lo que como muy tarde desde Loisy, es conocimiento común, y

relicario y se pone junto al letrero sobre la mesa para que el pueblo de paso lo bese, no son las mismas. Con ello no se excluye la posibilidad de que también en la Jerusalén del siglo IV se emplease tanto una reliquia de la Vera Cruz como un crucifijo fijado en la cruz alzada, en la cual se representaba la pasión del Señor.

<sup>50</sup> Comunicación del Prof. F. RODRÍGUEZ PASCUAL, Universidad Pontificia de Salamanca.

<sup>51</sup> Cf. J. TAUBERT (ed.), *Farbige Skulpturen, Bedeutung-Fassung-Restaurierung*, Munich 1978, p. 30-37.

<sup>52</sup> E. STAUFFER, *Jerusalem und Rom im Zeitalter Jesu Christi*, Bern 1957, p. 21ssq y 29. Id.: *Christus und die Caesaren*, Hamburgo 1952.

<sup>53</sup> Así llamados por el grito „Iô“ a Baco (cf. Henri JEANMAIRE, *Dionysos. Histoire du Culte de Bacchus*, Paris 1951, p. 474sq. y 470). Para una orientación sobre los paralelos estructurales parroquiales entre los Iobakchoi y las comunidades cristianas primitivas, véase M. ÖHLER, “Iobakchen und Christusverehrer. Das Christentum im Rahmen des antiken Vereinswesens”, in: R. KLIEBER / M. Stowasser (ed.), *Inkulturation. Historische Beispiele und theologische Reflexionen zur Flexibilität und Widerständigkeit des Christlichen*, Viena, 2006, p. 63-86.

explica enigmas como lo de las obras de Nono, que en el siglo V escribió al mismo tiempo las historias de Dionisos y una paráfrasis del cuarto evangelio,<sup>54</sup> – notamos que las cofradías dionisiacas eran tradicionalmente muy difundidas en el mundo helenístico. Habían contribuido decisivamente a la evolución de la tragedia y sus *technitai* organizaban representaciones teatrales y procesiones sagradas, desde la dedicación en el Aventino en el año 493 a.C. del templo a Ceres, Liber y Libera también en Roma, donde tras el asesinato de César su funeral el día de las *Liberalia* (véase más abajo) se convirtió en la reedición histórica de la tragedia dionisiaca, y donde un grupo de célebres poetas –entre ellos Virgilio, Horacio, Ovidio, Catulo y Tibulo– se contaban entre los *Cultores Liberi*, veneradores de Baco.<sup>55</sup>

El exponente más importante de los Iobakchoi en el siglo II después de Cristo fue Herodes Ático, nombrado en la inscripción ateniense como su sacerdote.<sup>56</sup> Era un famoso sofista y político, cónsul en Roma, amigo de muchos emperadores, maestro de Marco Aurelio en retórica griega, casado con Annia Regilla, romana de alcurnia imperial, que remontaba, como César, su linaje hasta Eneas y Venus, y fue sacerdotisa de Deméter.<sup>57</sup> La carrera de la familia ya había empezado cuando uno de los antepasados de Herodes Ático había dirigido la reconstrucción del ágora de Atenas dispuesta por César. En esa ciudad, además de la pareja eleusina de Deméter y Kore, se veneraba particularmente a

---

<sup>54</sup> NEUMANN 1968, p. 12sq. und p. 22-35; Cf. A. LOISY, *Les mystères payens et le mystère chrétien*, Paris 1919/1930. Como sea que el poeta griego del siglo V Nono, haya redactado al mismo tiempo las *Dionisiacas* y una *metabole* del evangelio de Juan, permaneció hasta hoy inexplicable. Se asumió que se haya convertido al cristianismo y que la paráfrasis pertenezca a su obra posterior. Pero de esa suposición no hay ninguna prueba, especialmente porque tiene sin excepción una actitud positiva hacia los misterios dionisiacos. Nunca se mostró arrepentido, lo que se podría esperar de un convertido. En la perspectiva de que el misterio cristiano haya algo en común con el dionisiaco, la actitud de Nono no extraña, pues su supuesta inconsecuencia sería más bien la fidelidad de un poeta teológicamente arcaico a los orígenes históricos del cristianismo. Lo mismo se puede decir de Ausonio, un cristiano que escribió dos epigramas al Liber Pater (XXIX y XXXX), o de Apolinar, que asistió con su padre a recitaciones de dionisiacas reservadas a los iniciados, lo que costó a ambos la excomunión, a pesar de la cual fue nominado el mismo más tarde obispo de Laodicea (SOZOMENO, *Historia Ecclesiastica*, VI, 25; cf. J.P. MIGNE, *Patrologia Graeca*, p. 1360 B).

<sup>55</sup> A. BRUHL, *Liber Pater. Origine et expansion du culte dionysiaque à Rome et dans le monde romain*, Paris 1953. p. 133-144.

<sup>56</sup> *SIG*<sup>3/4</sup> III, 1109, ls. 5-10 (“Claudius Herodes”) y ls. 25-30 (“Herodes”); cf. MAASS 1895, p.18sq y 32ssq.

<sup>57</sup> Annia Regilla fue por su padre Appius Annius Gallus pariente de Annia Galeria Faustina, esposa del emperador Antonino Pío y tía de Marcus Annius Verus, futuro emperador Marco Aurelio, lo cual a su vez se casó con una joven de la misma familia: Annia Galeria Faustina, la Menor. Annia Regilla establecía entonces la ligazón personal entre la dinastía de los *Annii* de Ucubi (Espejo, Prov. Córdoba) en la Baetica y los *Claudii Herodes* de la Ática. Regilla tuvo “casualmente”, un futuro “cristiano”, pues un templo, dedicado por su marido Herodes Ático a Ceres y Faustina en Italia, en el techo del cual es representada su apoteosis, se convirtió en el siglo VII en una iglesia: S. Urbano alla Caffarella. Cf. GRAINDOR 1930, p. 83 y 215ssq, fig. 21.

Dionisos, a quien el mismo César apreciaba, por haber reintroducido el culto de su correspondiente romano, el Liber Pater, que había sido anteriormente prohibido junto a los bacanales. Tras el asesinato de César, en la posterior guerra civil, Atenas estuvo del lado de Marco Antonio, que en Oriente se presentaba como Neo Dionisos, le dio como esposa la diosa protectora de la ciudad, Atenea la Virgen, con una dote de mil talentos, y opuso resistencia a Octaviano, que se hacía pasar por Apolo. Incluso después de su victoria sobre Antonio, Octaviano no se atrevió a entrar en la ciudad, y llegó solo más tarde a un acuerdo con el hijo del procurador de César, a quien concedió más dinero para la conclusión de la ágora.

Bajo los emperadores Claudios, que descendían de hijas de Antonio y de la hermana de Octaviano, se convirtieron en ciudadanos romanos con el nombre de Claudios Áticos, y de su familia salieron desde entonces sumos sacerdotes del culto imperial, exegetas de los misterios de Eleusis y sacerdotes de Dionisos. Caídos en desgracia bajo los Flavios, consiguieron otra vez riquezas gracias a un enorme tesoro de procedencia incierta (¿la dote de Atenea a Antonio?) hallado por pura casualidad en una de sus casas cerca del templo de Dionisos, y que ni Nerva, ni los emperadores hispanos siguientes, que se llamaron “Neo Dionisos”, le disputaron.<sup>58</sup> Con eso financiaron, y particularmente Herodes Ático, obras grandiosas a beneficio del pueblo. La gloria conseguida con esas beneficencias le procuró a menudo hostilidades, pero las acusaciones ante el emperador fueron vanas. Los Iobakchoi lo apoyaron; poco antes su muerte se trasladó desde Eleusis a Atenas, donde fue recibido con entusiasmo, como si el mismo Dionisos, acompañado de las dos diosas, hubiera vuelto a casa –como un nuevo Antonio, si no César.<sup>59</sup>

Por lo tanto, como la componente báquica de nuestra piedra se remonta hasta César y al temprano culto imperial, vale la pena echar un vistazo más cercano al evento histórico del funeral de César y su puesta en escena por parte de Antonio, en donde entró en acción una figura en cera móvil del asesinato y fue introducida una novedosa liturgia destinada a hacer historia. Investigaremos si, y de qué manera, esto está relacionado con la ‘crucifixión’ del Orfeo Báquico.

El 17 de marzo del 44 antes de Cristo, tercer día después del asesinato de César, tuvo lugar el funeral, durante el cual Antonio pronunció su famosa oración fúnebre.<sup>60</sup> Puesto que el cuerpo yacente en la *rostra*, en la tribuna de los oradores, no podía ser contemplado por el pueblo presente, se levantó sobre el féretro una efigie en cera que mostraba realísticamente todas las heridas, especialmente la mortal en el costado. La efigie fue fijada a un *tropaeum* cruciforme, en el cual estaba colgada su vestimenta ensangrentada, y con la

---

<sup>58</sup> Como “Neo Dionisos” se titularon –siguiendo el ejemplo de Alejandro, Ptolomeo Auletes, Mitrídates y Antonio– los emperadores originarios de la Baetica, Trajano y Adriano, así como Antonino Pío, emparentado con los *Annii*.

<sup>59</sup> GRAINDOR 1930, p. 1-136 (p. 127sqg).

<sup>60</sup> Por la datación, véase más abajo, n.76.

ayuda de un mecanismo fue girada por que todo el pueblo en el foro viera cómo lo habían masacrado los asesinos.<sup>61</sup> El pueblo se indignó, quemó el cuerpo de César allí mismo en el foro, sublevándose contra los asesinos, acosándolos y ahuyentándolos. Ese acto fue celebrado como su resurrección, como su victoria póstuma sobre los asesinos y sobre la muerte. Una representación del funeral y de la resurrección de César se encuentra en un denario acuñado en ese mismo año.<sup>62</sup> Lo representa metafóricamente como Endimión,<sup>63</sup> el pastor o rey, a quien Selene, la divinidad lunar, vio dormido en una cueva. Selene se enamoró de él, y pidió entonces a Zeus que le concediera la vida eterna. Zeus lo sumergió en un sueño perpetuo, del que sólo despertaba para recibir a Selene, que bajaba cada noche hasta él. Endimión está en la cueva tumbado sobre una cama de pieles, arrojado a la pared de la roca, la cabeza apoyada en su brazo doblado. Parece ya casi enderezarse en el sueño, mientras que Selene está bajando de su carro, y una figura alada<sup>64</sup> alumbrando la escena con la antorcha erecta de la inmortalidad (im. 24a, b).<sup>65</sup>

<sup>61</sup> APIANO *BC* 2.146; SUETONIO, *Jul.* 84. Cf. F. CAROTTA, *Was Jesus Caesar?* Munich 1999. n. 157, p. 406 (= *Jesus was Caesar*, Soesterberg 2005, n. 157, p. 384sq; versión española en preparación, Editorial Raíces, Madrid).

<sup>62</sup> CRAWFORD 480.1; BMC R4161.

<sup>63</sup> E. Babelon, *Traité des monnaies grecques et romaines* II, n° 38, Paris 1910; posteriormente se pretendió también, que en este denario de Buca, un monedero de César, pueda estar representado un sueño de Sila, muerto mucho tiempo antes, lo cual fue rebatido por Fears (cf. J. R. FEARS, "Sulla or Endymion: A Reconsideration of a Denarius of L. Aemilius Buca", in: *American Numismatic Society Museum Notes*, vol. 20, Nueva York 1975, p. 29-37); por la interpretación de Endimión como César véase también C. COGROSSI, "Il denario di Aemilius Buca e la morte di Cesare", *Contributi dell'Istituto di Storia Antica dell'Università del Sacro Cuore, Milano* 4 (1976), p. 169-178; cf. C. BATTENBERG, *Pompeius und Caesar – Persönlichkeit und Programm in ihrer Münzpropaganda*, Dissertation. Marburg/Lahn 1980, p. 168-171.

<sup>64</sup> Sobre el portador de antorcha y acompañante de Selene, hay diferentes interpretaciones posibles, entre ellas, además de Aura, Fósforo (Lucifer, estrella matutina) o Eros (Amor), y el comúnmente admitido Hypnos (Somnus) en forma de Victoria. La figura alada fue alternativamente interpretada también como Virgo, pero en relación con la anterior hipótesis de Sila (cf. A. ALFÖLDI, „Der machtverheißende Traum des Sulla. Zur Auswertung der Münzquellen der Geschichte des Jahres 44 v. Chr., 1. Beitrag“, en: *Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums in Bern*, vol. 41/42, Berna 1961/62, p. 278, con referencia iconográfica a: E. SIMON, „Zum Fries der Mysterienvilla bei Pompeji“, en: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, vol. 76, Berlín/Roma 1961, p. 132sq.).

<sup>65</sup> En la tradición inicial la antorcha era un atributo de Ártemis en forma de Hécate, la co-jueza de Zeus. En época helenística la antorcha fue conferida a Selene.



Im. 24a, b: Denario de Buca (44 a.C.). La resurrección de César, metafóricamente representada como el sueño perpetuo de Endimión, a quien Selene despierta cada noche por amor.

En esta moneda, el yacente no está representado de frente, sino de medio perfil, como en la moneda del hijo de Domiciano (im. 23) y en la piedra de Orfeo Báquico (im. 2b). Así pues, no es válido el argumento de que, en el arte cristiano, la representación de medio perfil es una innovación del periodo bizantino medio, y por eso no se encuentra antes del siglo VII:<sup>66</sup> en la antigüedad era corriente. No es necesario datarla en una fecha tan reciente; al contrario, basta con rebajarla un poco más. Llamativamente aquí también el pie derecho se queda detrás del izquierdo, como en el dibujo de Becker (im. 12). Como puede verse, la efigie en el denario de Buca del pastor o rey Endimión, trasplantado en un sueño perpetuo, pero despertado cada noche por el amor de Selene, corresponde no solo a la iconografía paleocristiana, en la cual Jonás, en esa postura de Endimión, es representado a menudo en lugar de Cristo,<sup>67</sup> sino se parece también a un Cristo yacente como dos gotas de agua, y se podría identificar a Selene y a la figura alada con la Virgen y el Ángel, como, por cierto, se hizo en la Edad Media y también en el Renacimiento.<sup>68</sup> También aquí la luna representa un papel principal: Selene, la luna personificada, lleva una media luna sobre la cabeza (bien visible en la im. 24b).

La efigie yacente representa el cuerpo de César, pero naturalmente no el cadáver que estaba tumbado y probablemente encerrado en un ataúd, sino la figura en cera<sup>69</sup> formada a la imagen de Endimión y que había sido mostrada al pueblo,

<sup>66</sup> SPIER 2007, p. 178.

<sup>67</sup> Cf. NEUMANN 1968, p. 11.

<sup>68</sup> Cf. MASTROCINQUE 1993, p. 18, n. 18.

<sup>69</sup> APIANO *BC* 2.146: *andreikelon autou Kaisaros ek kêrou pepoiêménon*. Es conocido que los monederos romanos en general, y los de César en particular, se remitían a eventos políticos de actualidad, ilustrándolos con motivos realistas y arqueológicamente fidedignos. En una moneda de Macer (CRAWFORD 480.22) emitida contemporáneamente a la de Buca, se ve Antonio llevando luto, con barba y cabellos largos, y un *desultor*, un jinete circense, aludiendo a las fiestas de la Parilia, que ocurrían el 21 de Abril, poco tiempo después la muerte y la apoteosis de César. Por eso, se puede asumir, que en esos días dramáticos,

con todas las heridas. Así sabemos también en qué posición estaba, es decir con las piernas dobladas. Vemos también que los brazos estaban articulados, porque la efigie podía ser expuesta de modo que se apoyase en un codo. Gracias a otras reproducciones de funerales romanos de la misma época, por ejemplo la de Amiternum (im. 25a, b), conocemos estas efigies articuladas.



Im. 25a: *Pompa funebris*, Amiternum, Museo Aquilano: Relieve marmóreo de la baja república (siglo I a.C.).<sup>70</sup> Im. 25b: Detalle de la figura articulada recostada sobre el lecho, apoyada en un codo.<sup>71</sup>

Y por los muñecos de juguete sabemos que en la Antigüedad eran muy hábiles construyendo articulaciones (im. 26). Las juntas las escondían de la vista con pergamino.



Im. 26: Muñeca articulada de madera, Roma.

---

también el César-Endimión de Buca reproducía un motivo bien conocido por el público, lo cual puede ser solo la figura de cera, mostrada al pueblo en el funeral de César. Lo que fundamenta el hecho que en la iconografía imperial de los siglos siguientes Endimión ocupa un lugar prominente, entre otros en el arco de triunfo de Constantino (fachada estrecha oeste; cf. H.P. L'ORANGE / A. V. GERKAN, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlín 1939, p. 164, fig. 1, tab. 38b).

<sup>70</sup> Cf. JMC TOYNBEE, *Death and Burial in the Roman World*. Londres 1971, p. 46-47 y im. 11.

<sup>71</sup> El cuerpo de la difunta está metido en un ataúd bajo el mismo lecho. El ataúd está representado en perspectiva *naif*, mas pequeño que la figura articulada, pero proporcionado a ella como los costaleros en segundo plano a los en primer plano, de los cuales parecen también mas pequeños.

Sabemos la apariencia que tenía un *tropaeum* romano por numerosas reproducciones conservadas, por ejemplo el *tropaeum* en miniatura de la im. 27a.



Im. 27a: *Tropaeum* en miniatura, *Antikensammlung* (Colección de Antigüedades Clásicas), Berlín.

—mientras que los *tropaea* usados por César son cruciformes, como se puede observar en sus monedas:

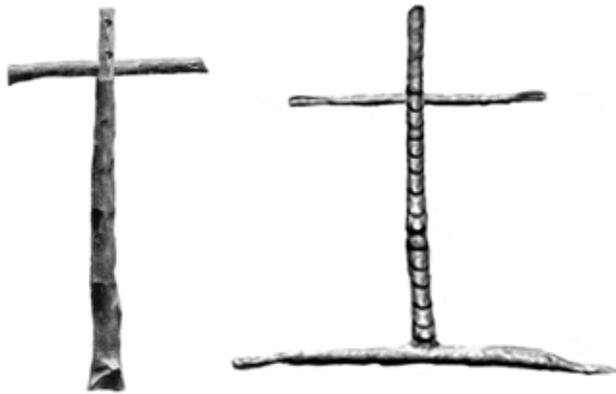


Im. 28a: *Tropaeum* en una moneda de César (46-45 a.C.).<sup>72</sup> Fijada al *tropaeum* la panoplia de Vercingétorix, que está abajo a la derecha; a la izquierda la personificación de la Galia llorando.

Si los recortamos, vemos que los *tropaea* tenían formas diferentes, según las necesidades (im. 27b y 28b).

---

<sup>72</sup> SYDENHAM 1014; CRAWFORD 468.1; RSC 13.



Im. 27b, 28b: *Tropaea* recortados.

Como el funeral de César fue organizado con gran pompa,<sup>73</sup> debemos asumir también que su *tropaeum* no sería tosco. Curiosamente, la cruz del Orfeo Báquico tampoco lo es.

Si tomamos la efigie funeraria de César del denario de Buca y la alzamos sobre un *tropaeum*, obtenemos una imagen similar a la del Orfeo Báquico: Aparece un ‘crucificado’ (im. 29a, b, c).



Im. 29a, b, c: Efigie de César-Endimión del denario de Buca, recortada y alzada sobre un *tropaeum*.

En esa posición se parece a un descendimiento de la cruz. Pero así no se podría ver bien la herida principal, la letal del pecho,<sup>74</sup> que se quedaría cubierta por el brazo.

Si ahora movemos los brazos articulados de manera que puedan ser atados al travesaño del *tropaeum*, –lo que los ayudantes de Antonio habrán hecho, ya que el propósito del acto era de enseñar las heridas, y sobre todo la mortal en el pecho– la imagen se parece mucho a la del Orfeo Báquico (im. 29d).

<sup>73</sup> APIANO *BC* 2.143.

<sup>74</sup> Suet. *Jul.* 82.3: *nec in tot uulneribus, ut Antistius medicus existimabat, letale ullum repertum est, nisi quod secundo loco in pectore acceperat.* – «Según testimonio del médico Antiscio, entre todas sus heridas sólo era letal la segunda que había recibido en el pecho.»



Im. 29d: Ídem con los brazos abiertos –por comparación con el Orfeo Báquico (im. 2b).

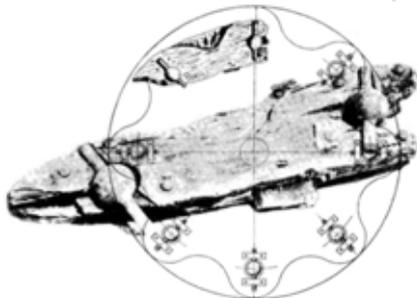
Nótese que para sujetar la efigie al travesaño de la cruz, hay que utilizar cuatro cabestrillos o vendas, en las muñecas y bajo las axilas, como hemos visto en el jaspe de Gaza (im. 11, y análogamente im. 5), y como sería necesario en el descendimiento del Cristo de los Gascones (im. 22a), si por las manos no se empleasen clavos.

Ahora se explican también las gruesas estacas instaladas al pie de la cruz del Orfeo Báquico (im. 2b). Si hubiesen servido solo para sujetar la cruz, tendrían la forma de cuñas, lo que sería más apropiado. Entonces, ¿por qué son redondas y cónicas? Naturalmente eso puede resultar del grabado mismo, siendo la piedra tan microscópica que todo parece redondo. Pero si los conos representan el mecanismo (*mêchanê*) que permitía girar al *tropaeum* para que la efigie en cera pueda ser vista en círculo por todo el pueblo, su forma es adecuada. Conocemos esos antiguos rodamientos de conos, que anticipaban los de bolas, por ejemplo en el mecanismo que permitía hacer girar la estatua de una diosa hallada en un

barco hundido en el lago de Nemi.<sup>75</sup> Se han encontrado dos barcos naufragados, uno presumiblemente de Calígula, pero en el lago de Nemi ya tenía César una villa –pues también esa estatua sería del época cesariana, o del primer impero.

Ahora bien las estacas presentan una cabeza redonda, con una llamativa forma de hongo, que se encuentra también en los cuatros extremos de la cruz (im. 2) –y que se puede interpretar incluso como fálica.<sup>76</sup> ¿Pura casualidad, o indicio de la fecha? El funeral de César tuvo lugar, según el relato de los antiguos historiadores<sup>77</sup> el 17 de marzo, el día de las *Liberalia*, la fiesta de Libera (Kore), la hija de Ceres (Deméter), pero también fiesta de Liber Pater, el otro nombre de Baco (Dionisos). Ese día, las ancianas ofrecían al pueblo obleas, y se bebía vino, como hoy en día todavía se hace en la eucaristía cristiana, especialmente en Pascua. Igual que nuestra Pascua, los *Liberalia* eran una fiesta de la resurrección de la naturaleza en primavera, y de la fecundidad: El mismo día, en Lavinia, se

<sup>75</sup> Rodamiento combinado axial de agujas y bolas por una base giratoria de estatua, Lago de Nemi, 37-41 d.C. (Im. 30, de: E. FABIO / L. FASSITELLI, *Roma: ingegneria e industria*. Petrolieri d'Italia, Milán 1990).



<sup>76</sup> Comunicación del Prof. Francisco RODRÍGUEZ PASCUAL: El sacerdote Claretiano, etnólogo y antropólogo de la Universidad Pontificia de Salamanca, había hallado en Rabanales, el pueblo vecino de Bercianos de Aliste (v.s., im. 21), al lado de la iglesia, dos falos de piedra romanos, vestigios de rituales rurales de fertilidad antiguos, unidos al culto de Baco y Ceres, cf.: <http://www.guiazamora.com/ayuntamientos/rabanales/rabana.htm>. Por eso no asombra que fuesen relacionados con Pascua como fiesta cristiana de fertilidad. De hecho, con la llegada del cristianismo tales falos antiguos se reutilizaron incluso como estaciones de los vía crucis campestres –cf. M. Salas Parrilla, “Los falos de piedra de Los Hinojosos (Cuenca). Notas sobre su culto extinguido”, *Culturas Populares. Revista Electrónica*, Nº 3, Madrid 2006; <http://www.culturaspopulares.org/textos3/articulos/salas.htm>

<sup>77</sup> De los relatos de Apiano, Suetonio, Plutarco y Nicolas Damasceno se deduce al unísono que el funeral de César tuvo lugar el tercer día, es decir el 17 de marzo. Tentativos modernos, como lo infeliz de Drumann que desafortunadamente hizo escuela, de derribar esa antigua cronología –basándose exclusivamente en *Philippicae* 2.89, un discutible pasaje de CICERÓN (¿y en que sentido? uno se pregunta)– no han conseguido determinar otra fecha comúnmente aceptada: Del 18 hasta el 25 y más tarde, todo abierto, al gusto de cada cual (cf. W. DRUMANN / P. GROEBE, *Geschichte Roms in seinem Übergange von der republikanischen zur monarchischen Verfassung*, vol. I, Berlín/Leipzig 1899-1922, p. 90, n. 67 y p. 417).

dedicaban al dios procesiones fálicas *pro eventibus seminum*.<sup>78</sup> ¿Alude a eso la forma fálica de las estacas y de los cabos de las vigas de la cruz?

Sin embargo, Orfeo no era sólo el Buen Pastor, sino también el que había ido a buscar Eurídice hasta el Hades, como ya Baco a su madre Semele. En ese día César había sido su propio Orfeo Báquico, porque había vuelto él mismo del Hades, como había hecho mucho antes con Mario.<sup>79</sup> No obstante, su resurrección como *Divus Iulius* en las *Liberalia* ocurrió por la puesta en escena de Antonio, que no era solamente cónsul, sino también el designado *Flamen Divi Iulii*, el sumo sacerdote del César divinizado. Antonio había celebrado la Pascua histórica de César. Su acción de levantar la figura en cera ensangrentada en un *tropaeum* –la *erectio crucis* de César– lo había ayudado a resurgir políticamente y divinamente de la muerte. Como celebrante, Antonio fue el propio Orfeo Báquico.

Algo de lo que se mostraba muy orgulloso, pues cuando se encontró con Cleopatra, la nueva Afrodita, se hizo adorar nuevo Dionisos. El hado de Marco Antonio, dado al vino, tenorio dividido entre dos potentes mujeres, Fulvia y Cleopatra, y que con la ayuda de Fulvia había traído de vuelta a César desde el Hades, aunque luego dejó en la estacada a su esposa, que combatía contra Octaviano, por el amor de Cleopatra-Afrodita, empujado a la muerte por Octaviano-Apolo, es verdaderamente el de un Orfeo Báquico. La elección del material de la piedra, hematites, mineral de hierro de color sangre, no fue casual. Encaja también con Antonio porque reinó en el oriente del imperio, donde era común este tipo de piedra y de puntas de cono.

También la inscripción de nuestra piedra encaja con él, y no solo porque el griego era la lengua canónica de las gemas: ΟΡΦΕΟC ΒΑΚΚΙΚΟC no contiene uno, sino dos errores de ortografía, uno por cada palabra, y los dos son indicios de un autor que tenía el latín como lengua materna. *Orpheos* erróneamente en lugar de *Orpheus*, porque un latinoparlante estaba acostumbrado a que la desinencia latina *-us* se expresase en griego por *-os*, equivocándose por hipercorrección; y *Bakkikos* en lugar del correcto *Bakchikos*, (ΒΑΚΚΙΚΟC ≠ ΒΑΚΧΙΚΟC) porque el latín no posee el sonido “kh”, mientras que la correspondiente letra X es utilizada para expresar “ks”. Eso podría indicar un ambiente bilingüe –como el de los Iobakchoi en Grecia y en Italia.

Este error tipográfico no es ciertamente general, pues están documentadas otras gemas con la inscripción correcta ΒΑΚΧΙΚΟC.<sup>80</sup> Ortografías discrepantes, incluso con amalgama de alfabeto latín y griego, son corrientes también en los testimonios cristianos: Véase arriba la letra latina V en lugar de Y en ΙΧΘΥC (im. 5), o el notable ΕΗCΟ ΧΡΕCΤΟC por “Jesucristo” (im. 6).

<sup>78</sup> *Bacchanalia*, 186 a.C.: VARRÓN, in: AGUSTÍN, *De civitate Dei*, VI.9, VII.2, 3, 16 y 21, IV.11; cf. G. WISSOWA, *Religion und Kultus der Römer*, Munich 1921/1970, p. 297-304 (299).

<sup>79</sup> PLUTARCO *Caes.* 5.

<sup>80</sup> MASTROCINQUE 1993, p. 19.

Tendríamos entonces aquí en la piedra del Orfeo Báquico el eslabón arqueológico entre el culto del Divus Iulius, culto imperial desde el 44 antes de Cristo, y el cristianismo que lo substituyó a partir del segundo y tercer siglo de nuestra era. Por lo tanto, el Orfeo Báquico sería tanto órfico-sincretista como juliano-protocristiano, en su tendencia oriental, antoniana. De esta forma no habría ningún impedimento a la datación temprana al siglo tercero o incluso el segundo propuesta por los conocedores de las gemas y de los cultos órficos.

Esta pertenencia de la piedra del Orfeo Báquico al círculo de los Iobakchoi, identificada por Neumann y Hinz y ahora confirmada, sugiere una hipótesis alternativa sobre la utilización primitiva del llamado “sello” o “amuleto”, a saber, como elemento del hábito de un gran sacerdote del culto imperial, como era el *iobakchos* Herodes Ático.

El *flamen Dialis*, el gran sacerdote de Júpiter, llevaba una gorra arcaica de piel blanca, dotada de un *apex*, una extraña punta, por lo que la gorra misma era llamada *apex*, como *pars pro toto*, en lugar de *pilleus* o *albogalerus*. A este gorro iba unido mediante un hilo de lana (*filum*) un mechón de pelos o un recorte de piel de víctima sacrificial, por lo cual los romanos pensaban que el nombre *flamen* provenía de *filamen*.<sup>81</sup> El *apex* del gran sacerdote del dios de los rayos tenía el aspecto de un pararrayos chamánico. La forma está bien documentada, reproducida entre otros lugares sobre una moneda de César que, entre la panoplia del *pontifex maximus*, además de *simpulum* (cazo), *aspergillum* (aspersorio) y *securis* (hacha con la cabeza de la loba) muestra también el *apex* (im. 31).



Im. 31: Moneda de César (49-48 a.C.);<sup>82</sup> a la derecha el *pilleus* con *apex*.

Las gorras de los otros *flamines*, entre ellos la del *flamen Divi Iulii*, del gran sacerdote del César divinizado, creadas según el mismo modelo, se pueden ver en el friso de la procesión del *Ara Pacis*.

<sup>81</sup> VARRÓN, *De Lingua Latina* V, 84; cf. J.H. VANGGAARD, *The Flamen – A Study in the History and Sociology of Roman Religion*, Copenhagen 1988, p. 40-45.

<sup>82</sup> CRAWFORD 443.1, SYDENHAM 1006.



Im. 32: *Flamines maiores* llevando el *apex*, en el friso de la procesión del *Ara Pacis*, 9 a.C. Tercero *flamen* de la izquierda (en segundo plano): el *flamen Divi Iulii* Sexto Apuleyo.<sup>83</sup>

El *flamen* mas importante del *Divus Iulius* tenía su sede en Roma, naturalmente, pero para fomentar ese culto oficial del estado se nombraron sumos sacerdotes del nuevo dios por todo el imperio. La forma que tenía el *apex* de un *flamen Divi Iulii* colonial nos es conocida por un hallazgo de Alejandría de Tróade –ciudad en la cual Herodes Ático construyó un famoso acueducto (véase más arriba).



Im. 33: Base en honor del *flamen Divi Iulii* C. Antonio Rufo; encima, su *pilleus* con *apex* (de Alejandría de Tróade, Museo Británico, Londres, siglo II).<sup>84</sup>

<sup>83</sup> *CIL* 8.24583 = *ILS* 8963; posiblemente el cónyuge de Octavia Maior, hermanastra de Augusto (*PIR*<sup>2</sup> 1, S. 186, n° 960); cf. St. WEINSTOCK, “The Chair and the Image of Germanicus”, in: *Journal of Roman Studies*, vol. 47, Londres 1957, p. 151-154; cf. W. HELBIG, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen Klassischer Altertümer in Rom*, vol. II, Tübinga 1966 (4ª ed.), p. 682sq (n° 1937); o bien su hijo homónimo (*PIR*<sup>2</sup> 1, p. 186 n° 961): cf. M.W. HOFFMAN LEWIS, *The Official Priests of Rome Under the Julio-Claudians. A Study of the Nobility from 44 B.C. to 68 A.D.*, Roma, 1955, p. 37.

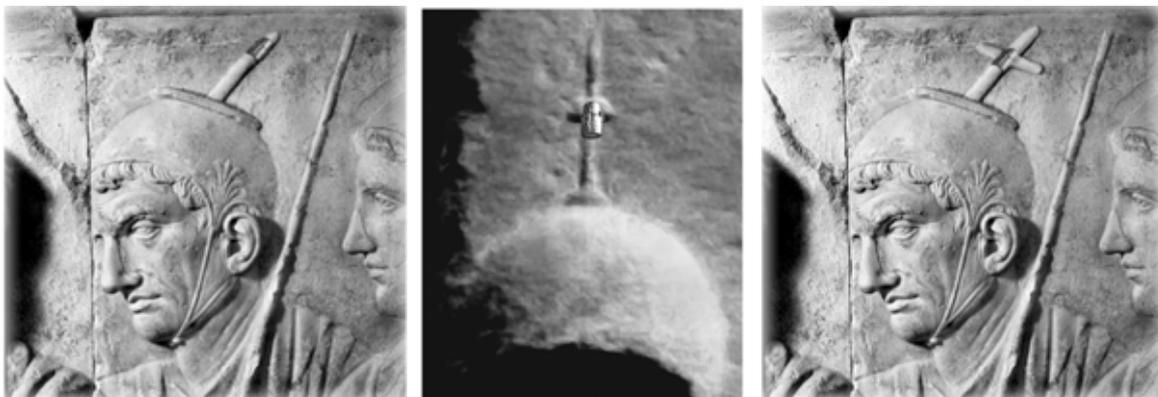
<sup>84</sup> St. WEINSTOCK, *Divus Julius*, Oxford 1971, tab. 31, im. 2 y p. 405. En la im. 1 (tab. 31, p. 409.4) un *apex* parecido de un *flamen* del templo de Augusto en Tarraco (Tarragona), de: R. ÉTIENNE, *Le culte impérial dans la Péninsule Ibérique*, tab. 3.

Es notable que a media altura está incorporada en el *apex* una pequeña pieza transversal que esboza la forma de una cruz. Como sabemos, la forma fue transmitida, y todavía encontramos este sombrero en los patriarcas de la iglesia oriental, pero también en el papa; en este último caso, el *apex*, la punta, ha asumido una clara forma de cruz (im. 34a y b).



Im. 34a, b: Sombrero ritual de un patriarca ortodoxo y del papa (*tiara*).

El propio *apex*, la punta del antiguo *pilleus* del *flamen*, es ligeramente cónico (im. 31, 32, 33), y por eso la minúscula piedra del Orfeo Báquico, ella misma cónica, habría podido encajar y haber sido insertada en la punta. Sus dos cavidades basales (im. 3 y 4) y los surcos laterales cerca de la perforación (im. 3) habrían tenido como función la fijación al *apex*. Incluso los agujeros de la perforación habrían podido servir también para sujetar un travesañito con el que se representaría un *tropaeum* en miniatura (im. 35c). En todo caso, esta piedra en el *apex* del *flamen Divi Iulii*, con su representación de la figura en cera del César asesinado y expuesto, habría tenido la misma función que la pequeña cruz en el *apex* de la posterior tiara cristiana: el primer *crucifixum signum*.



Im. 35a, b: Posibles variantes del posicionamiento del tronco cónico Orfeo Báquico en el *apex* de un *flamen Divi Iulii* (im. 35c: Posible posicionamiento con travesañito).

Independientemente de que esa conjetura sea o no correcta, la existencia misma de la piedra del Orfeo Báquico nos permite formular otra hipótesis. Los crucifijos con piernas dobladas –y probablemente también aquellos con brazos arqueados, indicio de piernas sólo aparentemente derechas (a los cuales podría pertenecer también el de San Damiano, ya sólo por la diferente altura de las rodillas, im. 16)– se pueden considerar en filiación con la piedra del Orfeo Báquico. Los crucifijos móviles, articulados, que se usan en Semana Santa, seguirían esa tradición. Por eso serían escasas las imágenes tempranas de éstos en la iconografía, porque siendo ya una representación, no había necesidad de una representación de la representación, de una imagen de la imagen; las figuras las sacaban en Semana Santa de las criptas, ermitas y sacristías, para incluirlas en la actuación sagrada.

Por lo demás, en las catacumbas e iglesias se prefería mostrar al principio el Cordero degollado, o el Buen Pastor, y más tarde el Cristo triunfante, el Pantocrátor. Y si se mostraba al Crucificado en lugar del Cordero, su actitud era majestuosa, victoriosa.<sup>85</sup> Sólo cuando con Bernardo de Clairvaux se pone especial acento en el Cristo padeciente, se pudieron mostrar las figuras articuladas también fuera de la Semana Santa, y sirvieron como modelo de una imaginada “verdadera” crucifixión, pero de la cual los artistas no tenían ninguna idea. La crucifixión como castigo había sido abolida desde Constantino y no se había conservado ninguna imagen.<sup>86</sup>

Los que sí conocían la crucifixión, curiosamente, eran los principales protagonistas antiguos mencionados anteriormente: César mandó crucificar a los piratas que lo habían capturado;<sup>87</sup> su yerno Pompeyo a los esclavos rebeldes de Espartaco; el asesino de César, Casio Longino, a un tráfuga en Jerusalén; el co-cónsul de Antonio, Dolabela, a los hombres que intentaban linchar a los asesinos de César; el hermano de Domiciano, Tito, a los sublevados de Jerusalén; y Ático, el procónsul, presumiblemente padre de nuestro Herodes Ático, a Simeón, obispo de Jerusalén. Casi todos tenían una relación directa con esta ciudad: El ‘Hierosolymarius’ Pompeyo<sup>88</sup> invadió el templo; Antonio hizo construir –por Herodes el Grande– su torre en el recinto del templo.

Posteriormente Elena, madre de Constantino, encontró allí la “Vera Cruz”; y los cruzados, intentaron liberar el “Santo Sepulcro” localizado en esa ciudad. La nueva idea, vinculada a Jerusalén, de un verdadero crucificado, en lugar de una figura en la cruz, se impuso lentamente y con dificultad, en el ritual y en la iconografía, y parece no haber sido absolutamente novedosa, sino que podría haber conservado reminiscencias de las crucifixiones del tiempo de Julio César e incluso, hasta Herodes Ático.

<sup>85</sup> *Pange lingua* según VENANTIUS FORTUNATUS: *et super crucis tropaeo dic triumphum nobilem*.

<sup>86</sup> En el año 315 d.C.: cf. HINZ 1973, p. 90.

<sup>87</sup> No obstante César se mostró clemente también en eso y, para que no sufrieran, hizo estrangular los piratas antes que los crucificaran (SUETONIO *Jul.* 74).

<sup>88</sup> Pompeyo fue llamado *noster Hierosolymarius* por CICERÓN (*ad. Att.*, II, 9).

A esta nueva idea se adaptó luego la actuación de la Semana Santa, convirtiendo el levantamiento de la figura en cera a la cruz en un movimiento inverso, un descendimiento, y más tarde acentuando el desenclavo<sup>89</sup> –de forma que los clavos substituyeron en la memoria a los puñales que habían matado a César, y éstos se trasladaron al corazón de la Virgen de los Dolores, de la Venus Genetrix cristiana.

Kirchzarten/Ecija/Madrid/Berlín, 2009.

---

<sup>89</sup> La primera noticia de un descendimiento al norte de los Alpes procede del siglo X.: *Regularis Concordiae Anglicae Nationis Monachorum Sanctimonialumque*, redactado por Aethelwold, obispo de Winchester (citado según K. GSCHWEND, *Die Depositio und Elevatio Crucis im Raum der alten Diözese Brixen*, Sarnen 1965, p. 11-12., en: TRIPPS 1998, p. 122). Por el desenclavo, atestiguado a partir del siglo XVII, cf. F. J. BLÁZQUEZ Y VICENTE / L. MONZÓN PÉREZ, *Semana Santa Salmantina: historia y guía ilustrada*, Salamanca 1992, p. 81-82. J.M. DOMÍNGUEZ MORENO, “La función del descendimiento en la Diócesis de Coria (Cáceres)”, in: *Revista de Folklore*, 77, Valladolid 1987, p. 147-153.

**ABREVIACIONES**

*BC* = *Bella Civilia* = *Historia Romana Libri XIII–XVII* (APPIAN)

*Caes.* = *Vitae Parallelae: Caesar* (PLUTARCH)

*CIL* = *Corpus Inscriptionum Latinarum*

*ILS* = H. DESSAU, *Inscriptiones Latinae Selectae*, Berlín 1892-1916

*Jul.* = *De Vita Caesarum: Divus Iulius* (SUETON)

*PIR*<sup>2</sup> = E. GOAG / A. STEIN, *Prosopographia Imperii Romani*, vol. 1-4.I, Berlín 1933-52 (2ª ed.)

*SIG*<sup>3/4</sup> = G. DITTENBERGER, *Sylloge Inscriptionum Graecarum*, Leipzig 1915-24 (3ª & 4ª ed.)

**NUMISMÁTICA**

SYDENHAM = E.A. SYDENHAM & H. MATTINGLY, *The Roman Imperial Coinage*, Londres 1926-49

CRAWFORD = M.H. CRAWFORD, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1974

BMC = H. MATTINGLY, *Coins of the Roman Empire in the British Museum*, Londres 1923-50

RSC = H.A. SEABY & D.R. SEAR, *Roman Silver Coins*, Londres 1978

**BIBLIOGRAFÍA**

F.J. DÖLGER, *Ichthys*, Roma 1910.

R. EISLER, *Orpheus – The Fisher. Comparative Studies in Orphic and Early Christian Cult Symbolism*, Londres 1921.

———, *Orpheus. Orphisch-dionysische Mysteriengedanken in der christlichen Antike*, Leipzig/Berlín 1925.

A. FURTWÄGLER, *Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium*, Berlín 1896.

P. GRAINDOR, *Hérode Atticus et sa famille*, El Cairo 1930.

P. HINZ, *Deus Homo*, Berlín 1973.

H. LECLERCQ in: F. CABROL / H. LECLERCQ (ed.), *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris 1907-53.

E. MAASS, *Orpheus. Untersuchungen zur griechischen, römischen altchristlichen Jenseitsdichtung und Religion*, Munich 1895.

P. MASER, “Die Kreuzigungsdarstellung auf einem Siegelstein der Staatlichen Museen zu Berlín”, in: *Rivista di Archeologica Cristiana*, vol. 52, Roma 1976, p. 257-75.

A. MASTROCINQUE, “Orpheos Bakchikos”, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, vol. 97, Bonn 1993.

H. NEUMANN, *Untersuchungen zur Ikonographie der Kreuzigung Christi*, Dissertation, Halle a. d. Saale 1968.

J. REIL, “Ὀρφεὸς Βακκικός”, in: *Ἄγγελος*, vol. 2, No. 2/3, Leipzig 1926, p. 63-68.

J. SPIER, *Late Antique and Early Christian Gems*, Wiesbaden 2007.

J. TRIPPS, *Das handelnde Bildwerk in der Gothik*, Berlín 1998.

O. WULFF, *Königliche Museen zu Berlin, Altchristliche und mittelalterliche, byzantinische und italienische Bildwerke*, vol. I, Berlín 1905.

R. ZAHN, “Ὀρφεὸς Βακκικός”, in: *Ἄγγελος*, vol. 2, n° 2/3, Leipzig 1926, p. 62sq.

**CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES**

Im. 35a, c (foto original): B. MALTER (Mal1086-07), *Forschungsarchiv für Antike Plastik*, Köln.

*Este artículo en la red:*

[http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orfeo\\_Baquico.pdf](http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orfeo_Baquico.pdf)

*Article in English online:*

[http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orpheos\\_Bakkikos\\_en.pdf](http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orpheos_Bakkikos_en.pdf)

*Artikel auf deutsch im Internet:*

[http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orpheos\\_Bakkikos\\_de.pdf](http://www.carotta.de/subseite/texte/articula/Orpheos_Bakkikos_de.pdf)