

LA CRUX GEMMATA DE LA BASÍLICA DE SAN FILÓXENO DE OXIRRINCO (EL-BAHNASA, EGIPTO)

THE CRUX GEMMATA OF THE BASILICA OF ST. PHILOXENUS OF OXYRHYNCHUS (EL-BAHNASA, EGYPT)

José Javier Martínez García
Centro de Estudios del Próximo Oriente y Antigüedad Tardía
<https://orcid.org/0000-0002-8917-7296>
josejaviermartinez@um.es

Adriana Recasens Escardó
Universidad de Barcelona
<https://orcid.org/0009-0004-4883-188X>
iana92@hotmail.fr

RESUMEN

El artículo se centra en el estudio de una *crux gemmata* descubierta en la basílica de San Filóxeno en Oxirrínco (Egipto), explorando su contexto histórico, significado simbólico e iconografía. La investigación busca entender la importancia de esta cruz dentro del arte paleocristiano y su relevancia en la basílica.

El estudio aborda el uso del símbolo de la cruz en diversas culturas y el origen de la cruz cristiana, señalando su adopción y evolución en el arte cristiano. Se explora la *crux gemmata*, su origen y significado, mencionando ejemplos en joyas, mosaicos y otros soportes, incluyendo la influencia de la visión de Constantino y la cruz de Jerusalén. El análisis iconográfico de la cruz de la basílica incluye sus dimensiones, materiales, decoración con gemas y elementos florales, así como las letras alfa y omega en su base. Se compara la cruz con ejemplos similares encontrados en Egipto y se discute el significado del alfa y la omega como símbolos de la eternidad y la divinidad, para concluir si la cruz gemada es un símbolo cristiano que combina la pasión de Cristo con la realeza, el triunfo y la resurrección, usando materiales y formas asociadas con el poder imperial.

Palabras Clave: Cruz gemada, arte paleocristiano, alfa, omega, arte copto.

ABSTRACT

The article focuses on the study of a *crux gemmata* discovered in the Basilica of Saint Philoxenus in Oxyrhynchus (Egypt), exploring its historical context, symbolic significance, and iconography. The research aims to understand the importance of this cross within Early Christian art and its relevance to the basilica.

The study addresses the use of the cross symbol in various cultures and the origins of the Christian cross, highlighting its adoption and evolution in Christian art. It delves into the *crux gemmata*, its origins and meaning, referencing examples found in jewelry, mosaics, and other mediums, including the influence of Constantine's vision and the cross of Jerusalem. The iconographic analysis of the basilica's cross includes its dimensions, materials, decoration with gemstones and floral elements, as well as the Alpha and Omega letters at its base. The cross is compared to similar examples found in Egypt, and the significance of the Alpha and Omega as symbols of eternity and divinity is discussed. The article concludes that the *crux gemmata* is a Christian symbol that combines the Passion of Christ with royalty and triumph, using materials and forms associated with imperial power.

Keywords: Jewelled cross, Early Christian art, Alpha, Omega, Coptic art.

1. INTRODUCCIÓN

La antigua ciudad de Oxirrínco, conocida por su riqueza histórica y arqueológica, se localiza en las inmediaciones de la moderna localidad de El-Bahnasa, en la provincia de Minia, aproximadamente a 190 km al sur de El Cairo. Su posición estratégica, cercana al puerto fluvial del canal de Bahr Yussuf y en conexión con importantes rutas hacia el desierto libio, consolidó su relevancia desde tiempos tempranos. Ya en el periodo saíta, la ciudad era conocida como *Pr-Medjet*¹. Durante la época helenística, bajo el reinado de Alejandro Magno, la ciudad adoptó el nombre de Oxyrhynchus (Οξύρυγχος)², que hace referencia al pez oxirrínco, venerado localmente. Este nombre perduró en el periodo romano y tardorromano, cuando la ciudad era también conocida como Pemdje, manteniendo su protagonismo hasta el inicio del periodo islámico, momento en el que comenzó su declive y abandono progresivo.

Las primeras referencias modernas a Oxirrínco se remontan a principios del siglo XIX, cuando Vivant Denon, durante la expedición napoleónica a Egipto, visitó el lugar y mencionó sus ruinas (Denon, 1802: 239). Sin embargo, fue en el último cuarto del siglo XIX cuando el sitio cobró notoriedad arqueológica, gracias a las exploraciones de Bernard Grenfell y Arthur Hunt. Estos investigadores comenzaron en 1886 a excavar sistemáticamente los vertederos de la ciudad en busca de papiros, hallando un tesoro documental que ha proporcionado valiosa información sobre la vida administrativa, social, religiosa y cotidiana de Oxirrínco durante el periodo grecorromano y bizantino (Grenfell, 1897).

En las primeras décadas del siglo XX, Oxirrínco continuó siendo objeto de intensas investigaciones. Entre 1910 y 1914, los arqueólogos italianos Ermenegildo Pistelli y Giulio Farina llevaron a cabo excavaciones en el yacimiento, centrándose en la identificación de estructuras urbanas y contextos funerarios (Bastianini & Casanova, 2009: 46). Posteriormente, en 1922, Flinders Petrie, uno de los arqueólogos más influyentes en la historia de Egipto, realizó intervenciones adicionales en la ciudad, publicando sus hallazgos en un informe detallado en 1925 (Petrie, 1925). Durante el período de 1927 a 1934, el italiano Evaristo Breccia profundizó en la exploración del yacimiento, ampliando los estudios sobre las necrópolis y los restos arquitectónicos de la ciudad (Breccia, 1933; Pintaudi, 2007: 104).

Oxirrínco destaca no solo por su excepcional conservación, sino también por la gran cantidad de documentos escritos que han sido recuperados de sus vertederos. Los papiros de Oxirrínco, escritos en griego, copto y latín, ofrecen una ventana única a la administración provincial romana, la evolución del cristianismo en Egipto y la vida cotidiana de sus habitantes. Además, los vestigios arquitectónicos y funerarios documentan la transición de una ciudad egipcia tradicional a un centro cultural helenístico y, posteriormente, cristiano. Esta riqueza convierte a Oxirrínco en uno de los yacimientos arqueológicos más importantes para el estudio del Egipto tardío y grecorromano.

Las investigaciones contemporáneas han seguido ampliando nuestro conocimiento sobre la ciudad, enfocándose en áreas como el urbanismo, las prácticas funerarias y la interacción cultural en el Egipto tardío. Estas continuas excavaciones demuestran que Oxirrínco sigue siendo una clave para comprender las complejidades del mundo antiguo en esta región.

Las excavaciones arqueológicas en Oxirrínco, tras un prolongado periodo de inactividad, se retomaron en 1982 bajo la dirección de Ali El-Khouli, quien inició una nueva etapa de investigaciones en el yacimiento (Leclant, 1984: 370; Leclant & Clerc, 1985: 363). Dos años después, en 1984, Mahmoud Hamza continuó los trabajos en el lugar, contribuyendo a reactivar el interés por el yacimiento y sentando las bases para investigaciones posteriores (Leclant & Clerc, 1986: 265). Sin embargo, no sería hasta 1992 cuando la Universidad de Barcelona asumió la dirección de las excavaciones, marcando el inicio de una etapa de investigación sistemática y multidisciplinaria. Bajo la dirección del profesor José Padró, este proyecto se consolidó como uno de los esfuerzos más significativos en la arqueología egipcia contemporánea, extendiéndose hasta 2019 (Erroux-Morfin & Padró Parcerisa, 2008; Padró i Parcerisa, 2007; Padró et al., 2014). Ese mismo año, la dirección pasó a las doctoras Maite Mascort y

1 R. O. Faulkner, *The Willbourn Papyrus*, ed. Alan Gardiner, vol. IV (Brooklyn: Oxford University Press, 1952), 34.

2 BGU VI 1257 (270-258 a.C.) l. 13: [-ca.?-] οὐ μὴνός Θεῶν ζ' ἐν Οὔρυγχων πόλει [-ca.-?]

Esther Pons, quienes han continuado con el legado de investigación, ampliando las áreas de estudio y profundizando en la comprensión del yacimiento³.

En las últimas décadas, las excavaciones lideradas por la Universidad de Barcelona han permitido identificar y documentar diversas áreas clave dentro de la antigua ciudad, contribuyendo significativamente al conocimiento de su estructura urbana, función religiosa y prácticas funerarias. Entre los elementos más destacados se encuentran:

La Necrópolis Alta: Esta extensa área funeraria ha sido objeto de numerosos estudios que han permitido documentar no sólo las costumbres funerarias locales, sino también las influencias externas que reflejan la interacción cultural en Oxirrínco durante diferentes periodos históricos.

El Osireion: Este templo dedicado al dios Osiris destaca como un centro religioso fundamental, evidenciando la persistencia de los cultos tradicionales egipcios incluso durante la época grecorromana. Los estudios en esta área han revelado importantes inscripciones y elementos arquitectónicos que enriquecen nuestra comprensión de las prácticas rituales de la ciudad (Castellano i Solé, 2008; Pons Mellado, 2020a, 2020b; Subías Pascual, 2008).

La Basílica de San Filóxeno: Este edificio religioso cristiano, fechado en el periodo bizantino, ha proporcionado información crucial sobre la transición religiosa de Oxirrínco y el establecimiento del cristianismo como la religión dominante. La arquitectura y los hallazgos asociados han sido clave para entender el papel de la ciudad como un centro cristiano en Egipto (Burgaya Martínez, 2025; Martínez García, 2022, 2024; Martínez García & Mascia, 2023; Martínez García & Recasens Escardó, 2023b, 2023a).

La puerta monumental de la ciudad: Esta estructura, que formaba parte del sistema defensivo y acceso de Oxirrínco, es un ejemplo notable de la arquitectura pública y del urbanismo de la ciudad, reflejando su importancia estratégica y su organización interna.

El monasterio de Ciriaco: Este complejo monástico, vinculado a la etapa cristiana de la ciudad, ha permitido explorar aspectos relacionados con la vida religiosa, la organización económica y la interacción social en el periodo tardorromano y bizantino (Subías Pascual, 2020; Subías Pascual, 2016).

Los trabajos arqueológicos realizados desde 1992 han destacado por su carácter interdisciplinario, integrando análisis arqueológicos, antropológicos, epigráficos, paleográficos y bioarqueológicos. Estas investigaciones no solo han enriquecido nuestro conocimiento sobre Oxirrínco, sino que también han contribuido significativamente al estudio de la historia del Egipto tardío y romano.

Además, las publicaciones derivadas de estas investigaciones, como las de Erroux-Morfin y Padró Parcerisa (2008), Mascort Roca (2016), Padró i Parcerisa (2007; 2014), Pons Mellado (2021) y Subías Pascual (2008), han consolidado el impacto académico del proyecto, difundiendo los hallazgos y promoviendo la relevancia de Oxirrínco como un sitio arqueológico de referencia.

2. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA BASÍLICA Y LA CRUZ

Durante el periodo cristiano (S. IV al VII) la ciudad experimentó una notable transformación, pasando de ser una próspera ciudad grecorromana a un importante centro cristiano en Egipto (Festugière, 1971).

Así, en este periodo la ciudad se convirtió en un centro destacado del cristianismo copto, reflejado en la construcción de iglesias y monasterios, convirtiendo en muchos casos los antiguos templos paganos, como podemos ver en el caso del Adrianeo⁴, el Cesareo⁵, el Tuereo⁶ por edificios cristianos y más concretamente el caso que nos ocupa, el antiguo Serapeo en la basílica de San Filóxeno, que detallaremos más adelante.

3 Las investigaciones arqueológicas han sido posible gracias a la ayuda del Ministerio de Cultura y Deporte de España, Universidad de Barcelona-IPOA, Fundación Palarq, Sociedad Catalana de Egiptología y AIXA serveis arqueològics.

4 *P. Oxy.* XVII 2154 (IV d. C.); *P. Oxy.* XLV 3249 (326).

5 *PSI* VII 791 (VI).

6 *PSI* III 175 (462)

Pero la ciudad también destacó por albergar obispos que participaron activamente en las controversias teológicas y concilios de la época, como las disputas arrianas y las discusiones sobre la naturaleza de cristo, así como por su producción artística en mosaicos, frescos, arquitectura influenciados por tradiciones egipcias y estilos bizantinos desarrollando un estilo ecléctico particular de la ciudad (Benaissa, 2007; Fedalto, 1988; Morris, 1994; Papaconstantinou, 1996; Timm, 1993; Worp, 1994).

La ciudad y principalmente sus alrededores se convirtieron en un foco del movimiento monástico, consolidando el lugar como bastión de la espiritualidad cristiana, reflejado no solo en la ocupación de la zona desértica de la ciudad sino también en la producción literaria encontrada como fragmentos bíblicos, homilías o escritos hagiográficos, hoy perteneciente entre otras colecciones a la *The Oxyrhynchus Papyri*.

En este contexto proliferaron, como ya hemos mencionado, monasterios e iglesias destacando hasta la fecha la basílica de San Filóxeno, no solo por su tamaño, al ser de momento la más grande de la ciudad, sino también por estar documentada en los papiros y ocupar el lugar donde antes se encontraba el Serapeo de la ciudad (Martínez García, 2024), como fue habitual en el caso de la mayoría de templo paganos que pasaron a cristianos por medio de la reocupación y reutilización de los mismos.

La Basílica de Oxirrincó se localiza en el denominado Sector 24 de la Necrópolis Alta, está dedicada a San Filoxeno como lugar de culto cristiano entre los siglos V y finales del VIII d.C. (Padró et al., 2018) (Fig. 1).

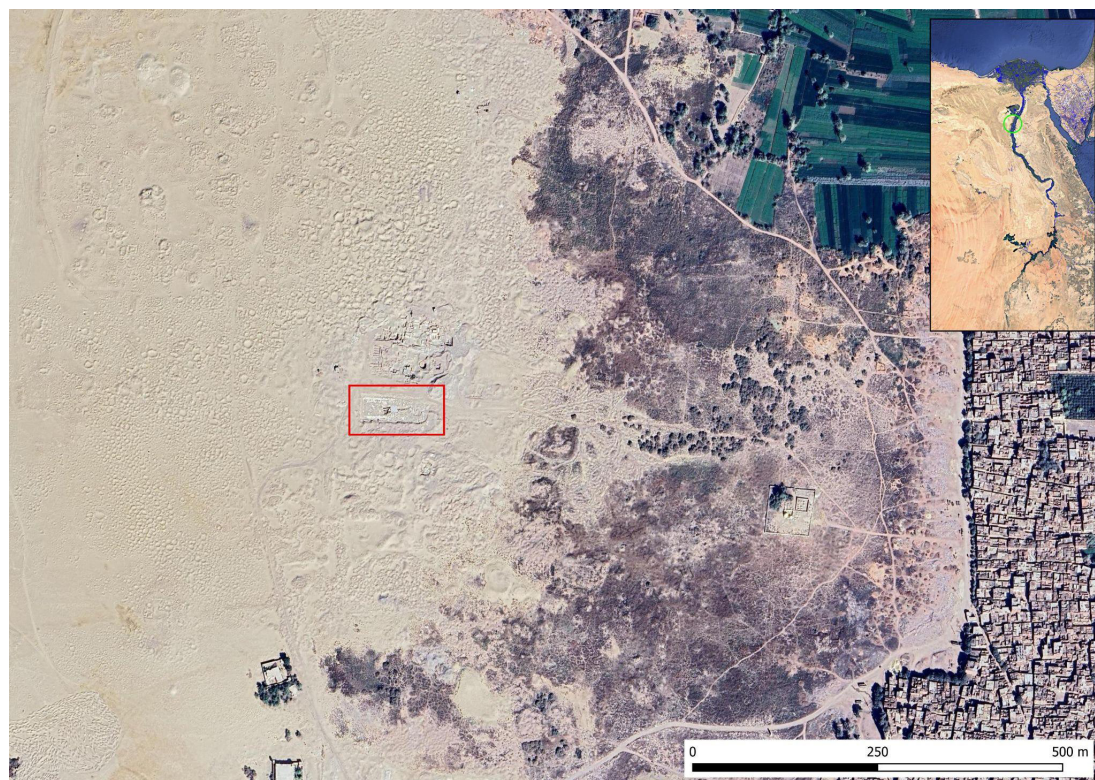


Figura 1. Mapa localización de la ciudad de Oxirrincó con la ubicación de la basílica. Diseño: autores.

El edificio tiene unas dimensiones de 90 x 30 m., una orientación este y dispone a día de hoy de parte del pavimento, las bases de los muros perimetrales, restos de columnas, capiteles y las bases in situ de las de cinco naves, una cripta central y el ábside al este, reutilizada como necrópolis (Fig. 2).



Figura 2. Foto aérea de la basílica con la ubicación de la cruz gemada. Foto: autores.

Los diferentes elementos arquitectónicos encontrados en el sector; basas, columnas, capiteles, plintos y dinteles nos hablan de un espacio dedicado a un santo del que no teníamos constancia hasta que se pudo identificar a través de las inscripciones de la cripta y su constatación posterior en papiros, de manera que los estudios realizados sobre la documentación arqueológica, papirológica y epigráfica hallada en los últimos años (Martínez García, 2022; Martínez García & Mascia, 2023; Martínez García & Recasens Escardó, 2023b; Mascia & Martínez García, 2021; Padró et al., 2018) parecen apoyar la identificación de esta edificación con la basílica de San Filóxeno.

Los papiros proporcionan referencias a una iglesia consagrada a San Filóxeno⁷, algunos mas específicamente como el *P.Oxy.* XVI 1950, que nos da una fecha sobre su uso en el siglo V d.C., el *P.Oxy.* XVI 2041 (VI-VII d.C.), que nos habla sobre el transporte de materiales para su construcción, vinculadas directamente a su renovación arquitectónica en el siglo VI de nuestra era (Papaconstantinou, 2005) o el *P.Oxy.* XI 1357, en el que se documenta una fiesta dedicada a este santo el 22 del mes de Khoiak y el 12 del mes de Phamenoth (Papaconstantinou, 1996: 150), datos arqueológicos y papirológicos que denotan la importancia de la basílica de san Filóxeno en la ciudad.

A nivel estructural la basílica tiene cinco naves, una orientación este-oeste y una planta parecida a la de la iglesia de Antinoopolis (Grossmann, 2002: 55); sin embargo, el complejo religioso oxirrinquita aprovechó estructuras pertenecientes a un edificio más antiguo, el Serapeo. Estos espacios se transformaron en la cripta del edificio cristiano, a la que se accede a través de una rampa de 12 metros de longitud que arranca a los pies del altar de la basílica.

La cripta tiene una cámara principal cuadrangular de ocho metros de lado, que da acceso a otro espacio central que servía de corredor que conducía a dos cámaras abovedadas, situadas al norte y al sur. Esta cripta tiene una orientación este-oeste pero con una desviación en su inclinación de 10° respecto al eje de la basílica. Este hecho parece demostrar que en el momento de la reconstrucción de la basílica, el proyecto de la cripta inicial se modificó significativamente y se amortizó la cámara sur, teniendo en cuenta que los cimientos de las columnas se encuentran en esta cámara.

Es interesante observar cómo la basílica de San Filóxeno, tal y como sugieren varios papiros documentados⁸, confirmados ahora por más de 50 grafitos figurativos y textuales descubiertos en el edificio, heredó en la fase bizantina (Papaconstantinou, 2001: 336-337), el papel que antes desempeñaba el Serapeo, convirtiéndose en el principal centro oracular de la ciudad⁹. Aunque aún carecemos de pruebas precisas sobre la naturaleza del edificio pre-

7 *P.Oxy.* LXVII 4617 (400-499 CE); *P.Oxy.* LXVII 4620 (475-550 CE); *P.Oxy.* XVI 1950 (487 CE); *PSI* VII 791 (500-599 CE); *P.Oxy.* XI 1357 (535-536 CE); *P.Oxy.* XVI 2041=*P.Cairo* 10122 (500-699 CE); *P.Lond.* V 1762 (500-699 CE).

8 *P.Oxy.* VIII 1150 (VI d. C.); *P.Oxy.* XVI 1926 (VI d. C.); *P.Rendel Harris* 54 (VI d. C.).

9 *P.Oxy.* VIII 1148 (I d. C.); *P.Oxy.* LXXIV 5017 (I-II siglo d.C.); *P.Oxy.* VIII 1149 (II siglo d.C.); *P.Oxy.* IX 1213 (II d.C.); *P.Oxy.* XXXI 2613 (II d.C.); *P.Oxy.* XLII 3078 (II d.C.); *P.Oxy.* VI 923 (175-225 d.C.).

existente sobre cuyas ruinas se construyó el santuario cristiano, la continuidad de la antigua práctica oracular en esta basílica nos lleva claramente a considerar la identificación de este complejo con el templo grecorromano de Serapis (Martínez García, 2024).

La *crux gemmata* de este estudio se encuentra ubicada en una de las cámaras interiores de la cripta denominada Espacio III, en la pared norte de la misma (Fig. 3).

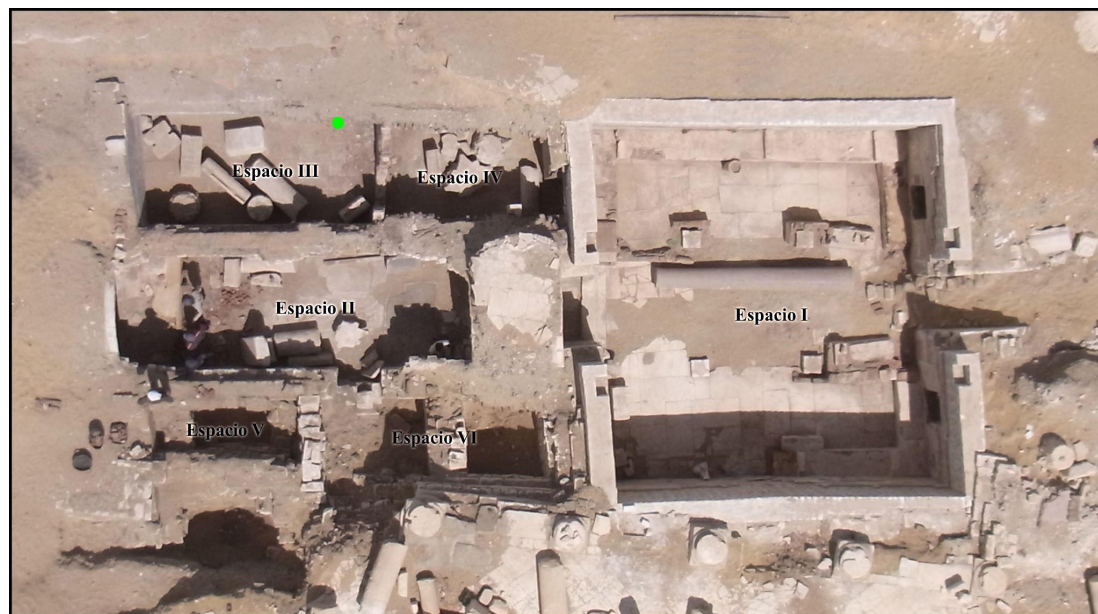


Figura 3. Foto aérea de las cámaras de la cripta con la ubicación de la cruz. Foto: autores.

Estas cámaras posiblemente serían utilizadas para inhumaciones cristianas, aunque por desgracia durante la fase de excavación estaban completamente expoliadas y saqueadas, encontrando apenas algunos restos humanos.

Las cámaras laterales de inhumación en la cripta de la basílica de Oxirrínco presentan una técnica constructiva que refleja tanto la adaptación a los recursos disponibles como la maestría arquitectónica de la época. Estas cámaras están construidas con bloques de piedra en sus muros hasta el inicio de las bóvedas, que se ejecutaron utilizando la técnica conocida como bóveda recargada (Ramírez Ponce, 2002). Este método, caracterizado por la disposición progresiva y aproximada de ladrillos de adobe en las paredes hasta cerrar la estructura superior, permitió prescindir del uso de cimbras de madera, un recurso escaso en el entorno de Oxirrínco. La bóveda recargada no solo optimiza los materiales disponibles, sino que también representa un ingenioso ejemplo de cómo se abordaban los desafíos constructivos en un contexto de limitaciones materiales.

En contraste, la cámara central, denominada Espacio II, presenta una técnica más elaborada. Esta cámara se construyó íntegramente con bloques de piedra, incluidos los elementos de la bóveda. Dada la complejidad de esta estructura y las características de los materiales empleados, es altamente probable que se utilizara una cimbra de madera para facilitar la construcción. Este recurso habría permitido un mayor control en la distribución de los bloques y en la estabilidad de la bóveda durante el proceso de edificación, marcando una diferencia significativa respecto a las cámaras laterales.

3. LA CRUZ LATINA DESDE SU FORMACIÓN AL CONTEXTO EGIPCIO

El símbolo de la cruz, ampliamente asociado al cristianismo en la actualidad, tiene orígenes que se remontan a culturas anteriores, como las civilizaciones mesopotámicas, egipcias e indias, entre otras. Estas culturas emplearon la cruz con diversos significados, desde representaciones cósmicas hasta connotaciones religiosas o rituales (Parsons, 1896). La temprana adopción de este símbolo en contextos culturales podría explicarse por su diseño elemental: está compuesto simplemente por dos líneas cruzadas, un patrón que puede encontrarse con facilidad tanto en la naturaleza (por ejemplo, en la disposición de las estrellas, las ramas de

los árboles o las intersecciones en hojas) como en objetos cotidianos (como arados, báculos o incluso los trazos básicos de algunos instrumentos musicales, como los pentagramas) (Spalding-Stracey, 2020: 1).

Respecto a la cruz como símbolo específicamente cristiano, su origen está sujeto a debate debido a la escasez de evidencia arqueológica y artística en los primeros siglos del cristianismo. Durante sus inicios, la religión cristiana enfrentó persecuciones, especialmente bajo el reinado de Nerón y durante el siglo III d.C., al ser vista como una amenaza a la religión oficial del estado romano. Esta situación obligó a los primeros cristianos a expresarse de forma discreta, incluyendo el uso de símbolos y la producción de arte.

La introducción de la cruz en el cristianismo primitivo probablemente fue tímida y clandestina, escondida detrás de símbolos paganos o disfrazada con significados alternativos. Por ejemplo, antes de su asociación con la crucifixión de Cristo, el uso de formas cruciformes podría haber servido para evocar conceptos más universales, como los cuatro puntos cardinales o la conexión entre lo celestial y lo terrenal. Asimismo, es posible que el uso inicial de la cruz cristiana estuviera influido por su empleo en las religiones místicas del mundo mediterráneo, donde a menudo se asociaba con la inmortalidad o la redención.

El período de persecuciones y el carácter clandestino del cristianismo primitivo explican la falta de pruebas concluyentes sobre el momento exacto en que se comenzó a utilizar la cruz como símbolo distintivo de la fe cristiana. Los primeros cristianos recurrieron a elementos menos explícitos, como el pez (ἰχθύς) al ser un acrónimo en griego con el significado de “Jesucristo, Hijo de Dios, Salvador”, o el ancla, así como otros símbolos y signos a modo de monogramas, como la cruz ansada (Martínez García & Recasens Escardó, 2023), el Iota Chi o el estaurograma (González Fernández & Martínez García, 2023), para expresar sus creencias sin llamar la atención de las autoridades romanas.

A medida que el cristianismo ganó aceptación en el Imperio romano, especialmente tras el Edicto de Milán en 313 d.C. y bajo el reinado de Constantino, la cruz comenzó a aparecer con mayor frecuencia y sofisticación en el arte y la arquitectura cristiana. Los primeros ejemplos conocidos de cruces explícitas, como las halladas en las catacumbas romanas o en los sarcófagos paleocristianos, suelen ser sencillos, reflejo de una transición gradual desde el arte clandestino hacia representaciones más abiertas y elaboradas. Con el tiempo, la cruz se transformó en el símbolo central del cristianismo, cargado de significado teológico y espiritual.

La adopción y evolución de la cruz en la cultura cristiana responde tanto a su sencillez estructural como a su capacidad para expresar un mensaje profundo. Como forma geométrica básica, resulta fácilmente reconocible y reproducible; como símbolo religioso, sintetiza las ideas de sacrificio, redención y victoria espiritual. En este sentido, la cruz cristiana no solo representa la crucifixión de Cristo, sino que también establece un vínculo con tradiciones simbólicas más antiguas, donde la cruz funcionaba como un puente entre lo humano y lo divino.

La ausencia de representaciones artísticas explícitas de la cruz durante las etapas tempranas ha dejado a los investigadores con hipótesis más que certezas, dificultando la identificación del momento exacto en que la cruz fue adoptada de manera abierta y generalizada como símbolo del cristianismo. Una de las teorías más aceptadas, defendida por autores como Graydon Snyder, sostiene que el uso de la cruz como emblema cristiano no se popularizó hasta después del Edicto de Milán en 313 d.C., con el cual se legalizó el cristianismo en el Imperio romano. Snyder argumenta que, debido a su asociación directa con el método de ejecución de la crucifixión, que aún era reciente en el contexto histórico, los primeros cristianos habrían evitado utilizarla abiertamente hasta que la religión obtuvo una posición legal y social más segura (Snyder, 2003: 25-27).

Por otro lado, algunos investigadores atribuyen la ausencia de representaciones tempranas de la cruz a influencias culturales, como la tradición iconoclasta judía. Según esta perspectiva, las raíces del cristianismo en el judaísmo, que prohíbe la representación de imágenes, habrían limitado la creación de iconografía religiosa durante las primeras etapas de la religión (Torre et al., 2010: 160).

Otros estudiosos, como Gough, sostienen que la cruz ya se utilizaba en la iconografía cristiana antes del siglo IV, aunque de manera disimulada. Señalan que ciertos símbolos

encontrados en las catacumbas romanas, como el ancla o los mástiles de embarcaciones, podrían interpretarse como representaciones veladas de la cruz, permitiendo a los cristianos expresar su fe de forma indirecta en un contexto de persecución (Gough, 1973: 24).

Lo que es indiscutible es que el uso de la cruz como símbolo dominante en el cristianismo se intensificó significativamente a partir del siglo IV, coincidiendo con una serie de eventos clave. Entre ellos destaca la visión de una cruz luminosa en el cielo que el emperador Constantino afirmó haber tenido en 312 d.C., la cual lo llevó a adoptar este símbolo como estandarte en la batalla del Puente Milvio (Spalding-Stracey, 2018: 9). Este acontecimiento marcó un punto de inflexión en la percepción pública de la cruz, transformándola en un emblema de triunfo y protección divina. La promulgación del Edicto de Milán en 313 no solo legalizó el cristianismo, sino que también fomentó su integración en la vida pública y artística del Imperio. A esto se sumó el descubrimiento de la Vera Cruz por parte de la emperatriz Helena en 327, un hallazgo que reforzó la importancia simbólica de la cruz en la devoción cristiana. Finalmente, con el Edicto de Tesalónica en 380, el cristianismo se convirtió en la religión oficial del Imperio romano y consolidó su lugar central en la iconografía religiosa y política.

En sus primeras apariciones en el siglo IV, la cruz se utilizó principalmente en contextos imperiales, como insignias y estandartes, con un fuerte simbolismo político y triunfal. Durante esta etapa, su asociación con la crucifixión de Jesús era indirecta y los temas bíblicos preferidos para representar el sacrificio y la redención eran narrativas como el sacrificio de Isaac o la historia de Jonás. Estas historias actuaban como metáforas de la crucifixión y la resurrección, evitando referencias explícitas al suplicio en la cruz (Spalding-Stracey, 2018: 10).

A partir de mediados del siglo IV, la cruz comenzó a aparecer en el arte cristiano de manera más explícita, marcada por una reinterpretación simbólica para dar significado a los nuevos temas teológicos que se estaban introduciendo. La crucifixión y la resurrección de Cristo se convirtieron en motivos predominantes, reflejados en mosaicos, frescos, esculturas y otros medios artísticos. La cruz evolucionó desde un símbolo de humillación y castigo hacia una representación de victoria espiritual y redención universal.

El cristianismo fue adoptado tempranamente en Egipto, convirtiéndose en una de las regiones donde la nueva fe se desarrolló con particular intensidad. Este fenómeno dio lugar al arte conocido como copto, caracterizado por la síntesis de elementos culturales y religiosos locales y extranjeros. Según la tradición copta, el cristianismo llegó al país de la mano del apóstol Marcos alrededor del año 52 d.C. Esta afirmación, aunque carece de pruebas documentales y materiales directas, resulta plausible dado el estrecho contacto comercial y cultural entre Alejandría y Palestina en la época (Spalding-Stracey, 2020: 4).

A pesar de la ausencia de documentación concluyente sobre la misión de Marcos, existen pruebas arqueológicas y epigráficas que confirman la presencia cristiana en Egipto antes de la era constantiniana. Estas evidencias no se limitan a Alejandría, la principal metrópoli del país, sino que también aparecen en regiones más remotas, como el desierto occidental. Un ejemplo destacado son las nueve tablillas de madera halladas en esta zona, fechadas entre 246 y 249 d.C., que contienen la palabra griega “Εἰρήνη” (Eirene), que podría interpretarse como una fórmula epistolar vinculada a la práctica cristiana de desear la paz. Otra prueba importante es la llamada “Carta de Psenosiris,” un papiro datado a finales del siglo III o principios del siglo IV, procedente de la necrópolis de Dush, que atestigua la existencia de una comunidad cristiana en ese lugar (Ghica, 2012: 191).

Egipto, debido a su posición geográfica y su rica historia como punto de encuentro de civilizaciones, era un entorno multicultural en el que diversas tradiciones religiosas coexistían e interactuaban. Este contexto facilitó la absorción y reinterpretación de elementos culturales tanto autóctonos como extranjeros en el cristianismo naciente. Así, el cristianismo copto se desarrolló como un fenómeno sincrético, influido por las tradiciones griegas y romanas, pero también por las del Egipto faraónico y otros países del Oriente Medio.

En el ámbito artístico, estas influencias son especialmente notables. Por ejemplo, los motivos decorativos coptos incluyen patrones geométricos y vegetales que se remontan al arte faraónico, reinterpretados con un simbolismo cristiano. Asimismo, las representaciones de santos y escenas bíblicas en frescos, tejidos y relieves muestran un estilo que combina técnicas helenísticas con una iconografía simplificada y simbólica, característica del arte copto.

Este sincretismo no sólo refleja la adaptabilidad del cristianismo a diferentes contextos culturales, sino también la capacidad de las comunidades coptas para preservar elementos de su identidad local dentro de la nueva religión.

El cristianismo en Egipto no se limitó a las ciudades principales como Alejandría, sino que se extendió a lo largo de todo el país, incluyendo áreas rurales y desérticas. Este fenómeno se intensificó con la llegada del monacato, que tuvo sus orígenes en Egipto a partir del siglo III con figuras como San Antonio Abad y San Pacomio. Las comunidades monásticas no sólo actuaron como centros espirituales, sino también como núcleos de difusión cultural, contribuyendo al desarrollo de un arte y una arquitectura cristiana distintiva (Davis, 2018).

A partir del siglo IV, con la legalización del cristianismo tras el Edicto de Milán y su consolidación como religión oficial del Imperio romano en el siglo V, la influencia del arte copto creció significativamente. Iglesias, monasterios y otros espacios religiosos comenzaron a incorporar elementos arquitectónicos y decorativos que reflejaban tanto la espiritualidad cristiana como el legado artístico del Egipto antiguo.

La cruz desempeñó un papel crucial como símbolo para los primeros cristianos en Egipto, siendo evidente su relevancia a través de la abundancia y diversidad de ejemplos encontrados en este territorio en comparación con otras regiones cristianas. Este símbolo adquiere múltiples formas, destacando cuatro tipos principales durante el cristianismo temprano: la cruz latina, la cruz griega, la cruz ansada (o anj) y la cruz templaria o pattée. Cada una de estas variantes se utilizó con fines específicos y reflejaba tanto aspectos teológicos como culturales del cristianismo copto.

En Egipto se han hallado ejemplos significativos del uso de la cruz en ostracas y papiros datados antes del siglo IV. Estas cruces aparecen tanto en su forma más simple como en variantes más elaboradas, como los cristogramas. Lo notable es que no se limitan a contextos estrictamente religiosos, sino que también figuran en documentos personales y comerciales, indicando una aceptación y uso cotidiano de este símbolo incluso antes de la legalización del cristianismo (Hurtado, 2006: 135-154; Naldini, 1968: 352, 366, 369).

Otro ejemplo relevante se encuentra en el ámbito de la pintura mural, como la representación de una cruz en el cementerio occidental de Alejandría, datada entre los siglos IV y V (Cannuyer, 2001: 19). Estas evidencias no sólo corroboran la temprana presencia de comunidades cristianas en Egipto, sino que también cuestionan la idea de un rechazo universal hacia la cruz en las etapas preconstantinianas. Por el contrario, sugieren que, al menos en ciertos contextos, este símbolo gozaba de un uso relativamente extendido y aceptado.

Con la consolidación del cristianismo, la cruz no solo se convirtió en un emblema religioso, sino también en un elemento estructural y simbólico central en la arquitectura eclesiástica. Su disposición en los espacios sagrados reflejaba su papel teológico y su capacidad de representar la conexión entre lo divino y lo terrenal.

En el ábside de las iglesias, la cruz ocupaba un lugar preeminente, dado que el ábside albergaba el altar, lugar central para la representación de Cristo, por lo que este espacio se convirtió en el lugar natural para situar la cruz, especialmente durante el periodo iconoclasta bizantino. En este contexto, la cruz simbolizaba a Cristo resucitado y servía como recordatorio de su victoria sobre la muerte. Además, la cruz jugó un papel estructural en cúpulas y bóvedas, donde adquirió un significado adicional relacionado con la ascensión y el dominio celestial de Cristo. La cruz en estos contextos simbolizaba la presencia divina que desciende hacia la congregación, representando una teofanía o manifestación de lo divino (Baranov, 2015: 33). Los cuatro brazos de la cruz se interpretaban como una representación de los confines del mundo, uniendo el espacio terrenal con el celestial.

En los monasterios coptos, la cruz también sirvió como un dispositivo clave para la meditación y la oración. Su ubicación en nichos y otros espacios de las estructuras monásticas ayudaba a los fieles a concentrarse en la conexión espiritual. En estos casos, la cruz no solo actuaba como un símbolo de fe, sino también como un punto focal que guiaba la experiencia devocional. Esta función destaca la capacidad de la cruz para combinar su significado teológico con una dimensión práctica en el contexto litúrgico y monástico (Baranov, 2015: 42).

4. LA CRUX GEMMATA: ORIGEN Y SIGNIFICADO

La *crux gemmata* es un tipo de cruz característica del arte paleocristiano, que adquirió gran popularidad ya durante la época medieval. Este estilo de cruz destaca por su rica decoración con gemas, usualmente en su parte frontal, aunque también se encuentran ejemplos en otras manifestaciones artísticas, como mosaicos, esculturas en marfil, pintura y tallas en piedra. La *crux gemmata* no solo tenía un propósito ornamental, sino que también poseía un profundo simbolismo teológico y litúrgico, vinculado tanto a la exaltación de Cristo como a la representación de la gloria celestial.

Las cruces gemadas están presentes en diversas joyas y obras de arte emblemáticas. Entre las más destacadas se encuentran:

- La cruz de Justino II, siglo VI (McClanan, 2002: 163).
- Las cruces de Tesoro de Guarrazar, siglo VII -VIII (Cózar Cuello & Sapalski Roselló, 1998)
- La cruz del tesoro de Torredonjimeno, siglo VII (Carpio Dueñas, 2004).
- La cruz de Lotario, siglo IX (Beckwith, 1964: 141).
- La cruz de los Ángeles, siglo IX (Cid Priego, 1993: 731).

En el ámbito de sus representaciones en mosaicos, destacan:

- La cruz en la Basílica de Sant'Apollinare in Classe, en Rávena, fechada en el siglo VI (Weitzmann, 1979: 562). Esta cruz no solo remite a la crucifixión de Cristo, sino que adquiere un significado escatológico al estar relacionada con la Parusía o Segunda Venida de Cristo (*Secundus Adventus*), actuando como un símbolo del triunfo divino y la redención final (Michael, 2005: 61).
- La cruz de la iglesia de Santa Prudencia del siglo V (Schlatter, 1989).
- La cruz de la iglesia de San Stefano Rotondo del siglo V (Weitzmann, 1979: 660).
- Las dos cruces de la basílica de San Vitale en Rávena, del siglo VI (Bustacchini, 1984: 36).

Aunque es complejo determinar con precisión el momento exacto en que se comenzó a utilizar la cruz cristiana decorada, las primeras evidencias de cruces adornadas con gemas datan de finales del siglo IV, coincidiendo con el periodo de expansión del cristianismo tras la legalización promovida por Constantino. Estas cruces iniciales reflejan el cambio en la percepción del símbolo de la cruz, que pasó de ser un instrumento de tortura asociado con la muerte de Cristo a convertirse en un emblema de gloria y resurrección (Hellemo, 1989: 100).

La *crux gemmata* desempeñó un papel central en el culto cristiano, especialmente como elemento litúrgico y decorativo en iglesias y ceremonias solemnes. Su ubicación en lugares prominentes, como altares, ábsides o reliquias procesionales, subrayaba su función como transmisor de un mensaje teológico. En el caso de los mosaicos, como el de Sant'Apollinare in Classe, la *crux gemmata* no solo representaba a Cristo glorificado, sino también la esperanza de la salvación universal, expresando una visión trascendental y triunfal del cristianismo (Michael, 2005: 64).

La incorporación de cruces enjoyadas en el arte y la simbología cristiana tiene una conexión directa con la victoria de Constantino en la batalla del Puente Milvio en el año 312 d.C. (Spalding-Stracey, 2018). Según las fuentes históricas, Constantino atribuyó su victoria a una visión divina en la que vio una cruz luminosa acompañada por la frase *In hoc signo vinces* ("Con este signo vencerás"), lo que llevó a la creación de una gran cruz dorada, ricamente adornada con gemas, utilizada como estandarte por sus ejércitos. Este evento histórico marcó un punto de inflexión en el uso de la cruz como símbolo de triunfo y poder, ya que vinculó la cruz no solo con el sacrificio y la resurrección, sino también con el poder imperial y el triunfo sobre el mal. Al adoptar la cruz como emblema, Constantino consolidó su victoria, asociando la cruz con la victoria de Cristo sobre la muerte y el pecado, y a su vez, con la victoria del cristianismo sobre las fuerzas del paganismo, por consiguiente, este estandarte, conocido como el *Labarum*, se convirtió en un símbolo de la legitimidad imperial cristiana (Hellemo, 1989: 99).

Algunos investigadores sugieren que este tipo de cruces ricamente ornamentadas podrían estar inspiradas en modelos concretos de cruces históricas (Hellemo, 1989: 101), sin embargo, la identificación de un prototipo específico sigue siendo objeto de debate.

Entre las hipótesis principales se destacan:

La cruz de la Iglesia del Santo Sepulcro (Jerusalén). Según los relatos históricos, una cruz ornamentada con gemas se erigió en el lugar donde se creía que había ocurrido la crucifixión de Cristo, dentro del complejo constantiniano construido en el siglo IV. Esta cruz conmemorativa, posiblemente erigida bajo el reinado de Teodosio II hacia el año 440, habría servido como modelo para otras cruces similares (Egeria, *Itinerarium* 37.1).

La cruz de Constantinopla. Otro posible prototipo es la cruz erigida en Constantinopla por Teodosio I, descrita como dorada y adornada con gemas en sus extremos superiores y laterales (Dinkler, 1965: 14, Fig. 6). Esta cruz tenía un carácter monumental y simbólico, reflejando la consolidación del cristianismo como religión dominante del Imperio Romano.

A pesar de estas propuestas, no se dispone de pruebas concluyentes para determinar cuál de estas cruces pudo haber servido como modelo principal. Lo más probable es que ambas influencias hayan contribuido al desarrollo y popularización de las cruces gemadas en el arte cristiano.

Entre las representaciones más antiguas de cruces ornamentadas se encuentra el fragmento lateranense nº 106, datado en la época teodosiana (siglo IV). Este fragmento muestra una cruz decorada que destaca por su riqueza simbólica y artística (Hellemo, 1989: 100, pl. 35). Otra representación significativa de la misma época se halla en el sarcófago de Probus, en el cual los extremos de los brazos de la cruz se curvan ligeramente hacia afuera, un diseño que subraya la transición del simbolismo cristiano hacia un estilo más elaborado y decorativo (Hellemo, 1989).

Asimismo, en el Díptico de Milán, fechado en el siglo V, aparece una cruz enjoyada que se ha interpretado como un reflejo del estatus de la cruz como símbolo triunfal del cristianismo oficializado. Este díptico ofrece un ejemplo adicional de cómo las cruces gemadas comenzaron a integrarse en una variedad de contextos artísticos y litúrgicos, consolidándose como un elemento central del arte cristiano tardorromano (Hellemo, 1989, Figura 38).

Estas cruces, ricamente decoradas con piedras preciosas como gemas facetadas y piedras redondas, no solo tenían una función ornamental, sino que estaban imbuidas de un significado profundo relacionado con el triunfo cristiano, la naturaleza divina y inmarcesible de Cristo, la victoria sobre la muerte y el renacer espiritual. Por otra parte, el brillo de estas cruces no sólo subraya la divinidad de Cristo, sino que también evoca la dualidad del sufrimiento terrenal y el triunfo eterno, es decir, que en su forma más elemental, era el símbolo del sufrimiento en la tierra, el sacrificio de Cristo, pero al mismo tiempo, su ornamentación reflejaba su victoria sobre la muerte y la esperanza de la resurrección. En este contexto, la cruz se convierte en un símbolo del triunfo cristiano, pero también de la salvación universal a través del sacrificio redentor de Cristo.

Otra de las características más destacadas de estas cruces es su ornamentación, especialmente en los extremos de los brazos de la cruz, que en muchas ocasiones adoptan una forma curvada hacia fuera. Este diseño no solo tenía una función estética, sino que también tenía un profundo simbolismo, evocando la idea de apertura hacia lo divino. El uso de materiales preciosos como el oro y las gemas, características propias del simbolismo imperial de la época, asociaba a la cruz con el poder cósmico y la realeza.

En muchos casos, se decoraban con elementos adicionales, como colgantes (*pendilia*) que incluían ornamentos simbólicos, entre ellos las letras alfa (A) y omega (Ω), representando el principio y el fin, según el Apocalipsis (Ap. 22,13).

En cuanto al significado simbólico de estas cruces, es importante destacar que estas no solo representaban a Cristo, sino que también podían ser vistas como una sustitución de Cristo mismo. La cruz, en este contexto, se convierte en el símbolo del árbol de la vida, un tema recurrente en la iconografía cristiana primitiva, además de ser un símbolo con importantes raíces en la cultura del Próximo Oriente. En algunas representaciones, como en el caso de las cruces cuyos brazos se extienden y de los cuales brotan hojas, la cruz se vincula directamente con la regeneración y la resurrección. Este símbolo del árbol de la vida, que aparece en la cruz, remite al acto de resurgir después del sufrimiento, algo que se asocia con el triunfo de Cristo sobre la muerte y la promesa de vida eterna. En este sentido, la cruz no solo se asocia con el sacrificio, sino también con la regeneración y la renovación espiritual que trae consigo la victoria de Cristo (Hellemo, 1989: 172).

Un ejemplo visual relevante de esta simbología se puede encontrar en el mosaico de la iglesia de San Juan de Letrán, donde las cruces están representadas con troncos de palma, una clara referencia al árbol de la vida (Hellemo, 1989, Figura 44). En la cultura cristiana primitiva, el árbol de la vida no solo representaba la creación original de la humanidad, sino también la restauración de la humanidad a través de la redención cristiana. La cruz, como el árbol de la vida, simboliza el medio por el cual la humanidad es restaurada y traída de vuelta a la gracia divina.

5. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA CRUX GEMMATA DE LA BASÍLICA DE SAN FILÓXENO

La cruz de la basílica presenta unas medidas de 51,3 cm de alto por 40,4 cm de ancho. Sin embargo, si consideramos el adorno floral que rodea la cruz, las dimensiones totales aumentan a 64,1 cm de alto y 58,3 cm de ancho, asumiendo que el adorno floral faltante en la parte superior tiene la misma altura que los laterales, correspondiendo a un brazo corto de la cruz (Fig. 4). La cruz se encuentra pintada sobre una base de enlucido fino utilizando la técnica del temple, un método característico del arte paleocristiano y medieval, lo que le otorga una apariencia de elegancia sobria.



Figura 4. Foto de la cruz floral. Foto: autores.

La cruz es de tipo romana abierta en las extremidades, una característica que es típica de muchas representaciones cristianas tempranas. En las terminaciones de los brazos, la cruz está abierta y adornada con perlas, un elemento decorativo que le da una textura lujosa y destaca la riqueza simbólica de este tipo de objetos litúrgicos. El color predominante de la cruz parece haber sido un tono naranja/amarillento, probablemente un intento de imitar el oro, lo cual era común en las cruces de esta época. El oro, asociado con la divinidad y el poder celestial, no solo aportaba un aire de nobleza, sino que también reforzaba la conexión espiritual entre la cruz y el poder divino.

La cruz está decorada con un total de 14 gemas principales: 5 de color rojo, posiblemente imitando el jaspé, granate o rubí, si bien, no se conocen minas de rubí en Egipto, estando las más cercanas en Kenia o Afganistán (aunque falta la gema en la parte superior), y 9 de color azul, posiblemente imitando lapislázuli (con una también ausente) (Garnier et al., 2008). Además de estas gemas mayores, la cruz presenta gemas o adornos menores distribuidos de manera meticulosa. Se pueden observar 6 gemas ubicadas al final de cada uno de los brazos, 11 alrededor de la gema en la parte central de la cruz, y dos entre cada gema en los brazos, aunque algunas gemas parecen faltar, lo que podría indicar una pérdida o daño de la obra con el tiempo. Es posible que algunas de estas gemas menores hayan sido diseñadas para imitar el aspecto de las perlas, especialmente por su color blanco, una característica visual que subraya la pureza y la divinidad (Ogden, 1990: 77-88).

Un detalle particularmente destacado de esta cruz es el adorno floral que remata cada esquina. Ocho ramas florales de color verde, muy posiblemente palmas, que emergen de las esquinas centrales de la cruz, rodeando su estructura con un diseño de hojas que sirve tanto de embellecimiento como de representación simbólica. Las flores, en el contexto cristiano, pueden simbolizar la vida eterna y la resurrección, asociando la cruz no solo con el sufrimiento de Cristo, sino también con su triunfo sobre la muerte y la regeneración espiritual. Este adorno floral introduce una dimensión adicional de belleza y simbolismo en la obra, reforzando la idea de la cruz como el árbol de la vida. En el caso específico de la palma representaría la victoria, el triunfo y el martirio.

En la base de la cruz, cerca del pie y cerradas por las ramas florales, se encuentran las letras griegas Alfa y Omega (J. J. Martínez García & Recasens Escardó, 2023), representando el principio y el fin, respectivamente. Estas letras, cargadas de significados teológicos, son una referencia directa a la declaración bíblica de Cristo en el libro del Apocalipsis: “Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin” (Apocalipsis 22:13). En este contexto, las letras no solo refuerzan la eternidad y el poder divino de Cristo, sino que también integran un componente cristológico profundo al simbolizar la presencia de Cristo en el pasado, el presente y el futuro. En este caso, la letra alfa aparece en mayúsculas y la omega en minúsculas, siguiendo una convención común en las representaciones cristianas de la época, particularmente en el contexto de este yacimiento, donde dicha diferencia en el tamaño de las letras es habitual.

La cruz decorada con gemas y adornos florales es un objeto de gran significado tanto artístico como teológico. Sus detalles, como las gemas de colores, la imitación del oro, las ramas florales y la inscripción de Alfa y Omega, la convierten en un símbolo poderoso del cristianismo temprano. La cruz no solo refleja el sacrificio de Cristo, sino que también se presenta como un emblema de la resurrección, el triunfo sobre la muerte y la vida eterna. A través de su rica ornamentación, la cruz se convierte en una representación visual de la gloria y la divinidad, invitando a la contemplación de la obra como un medio para alcanzar lo divino.

Dentro del simbolismo cristiano, los colores desempeñan un papel fundamental al otorgar un significado espiritual a los elementos decorativos y litúrgicos. Cada color encierra una serie de connotaciones que enriquecen la interpretación de los objetos y su mensaje teológico, lo cual resulta especialmente relevante en el análisis de cruces gemadas y otros artefactos religiosos.

El oro, representado posiblemente por el color amarillo de la cruz, simboliza la divinidad, la santidad y la gloria celestial. Este metal precioso ha sido históricamente asociado con la luz divina y el reino celestial, aludiendo a la realeza de Cristo y su trascendencia. La elección de un tono dorado en la cruz refuerza su carácter sagrado y glorioso, destacándola como un emblema de triunfo espiritual (Éxodo 25:11).

El azul, visible en las gemas de la cruz, se relaciona con la pureza y la condición celestial. Este color se conecta también con la figura de la Virgen María, enfatizando su pureza y su papel como intercesora. En un contexto más amplio, el azul evoca el cielo y la inmensidad de lo divino, estableciendo un vínculo directo con lo eterno y lo trascendental (Éxodo 28:5, Números 15: 38-39).

El rojo, presente en las gemas exteriores y la central, tiene un doble simbolismo dentro del cristianismo. Por un lado, representa la sangre de Cristo, la Pasión y el martirio, recordando su sacrificio redentor. Por otro lado, simboliza el amor divino y la realeza de Cristo, reflejando su poder como Rey celestial y su entrega absoluta por la humanidad (Isaías 1:18).

El verde, utilizado en la representación de las flores, se asocia a la esperanza, el crecimiento espiritual y el mundo natural. Este color conecta la cruz con la vida renovada y el ciclo de la creación, reforzando el mensaje de la Resurrección como promesa de vida eterna (Salmo 23:2).

Por último, el blanco, que podría estar presente en las perlas o elementos decorativos menores, simboliza la pureza, la inocencia y la fe. Este color es emblemático de la limpieza espiritual y la victoria de la luz sobre las tinieblas, siendo una constante en la iconografía cristiana para representar la santidad y la ausencia de pecado (Apocalipsis 7:9).

En conjunto, estos colores no solo enriquecen la estética de los objetos religiosos, sino que también los dotan de un profundo significado espiritual. La interacción entre ellos crea una narrativa visual que transmite los principios fundamentales del cristianismo: la divinidad y la gloria de Dios, el sacrificio redentor de Cristo, la pureza de María y la esperanza de la salvación eterna. Estos elementos convierten cada detalle cromático en una herramienta de enseñanza y devoción para los fieles, consolidando su importancia dentro del arte y la liturgia cristiana.

Para llevar a cabo un análisis exhaustivo y su posterior vectorización, se utilizó la técnica conocida como *decorrelation stretch* mediante el software ImageJ. Esta técnica ha supuesto un avance significativo en el proceso de análisis, facilitando la identificación de los elementos que requieren una mayor atención durante la restauración o conservación, ya que realza los tonos y matices del color, aumentando las diferencias de color en una imagen, y por consiguiente, permitiendo distinguir con mayor claridad las variaciones sutiles dentro de una escena. Esto lo que lo convierte en una herramienta muy útil para una amplia gama de aplicaciones en distintos campos de estudio e investigación, tales como la arqueología, la conservación del patrimonio, la geografía y la biología, entre otros (Acevedo & Franco, 2012: 154; Quesada Martínez, 2010: 11).

La aplicación de esta técnica en el presente caso (Fig. 5) ha proporcionado una visión detallada de la pintura, revelando aspectos que de otro modo habrían pasado desapercibidos, tales como pequeñas variaciones de color, texturas y detalles minuciosos en las capas de la obra.

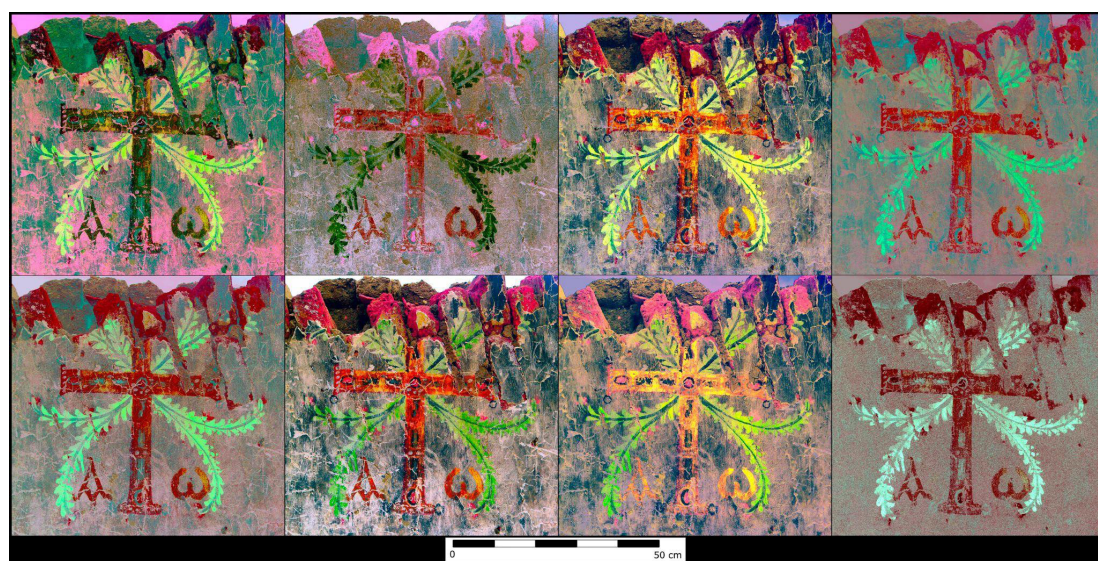


Figura 5. Decorrelación con ImageJ y plugin DStretch. Izquierda a derecha y arriba hacia abajo: CRGB, YYY, LDS, IRE, YRD, LAB, YBK y YRE. Diseño: autores.

Gracias a este tratamiento, fue posible proceder con la vectorización de la imagen (Fig. 6.), un proceso que, sin la aplicación previa de esta técnica, no habría sido tan preciso ni efectivo. La vectorización permitió transformar la imagen en un formato que facilita su manipulación y análisis posterior, preservando con mayor fidelidad los detalles originales.

Este enfoque metodológico demuestra la importancia de contar con herramientas avanzadas para el estudio y la conservación del patrimonio cultural. En este tipo de investigaciones, el uso de *decorrelation stretch* se convierte en un recurso imprescindible, ya que proporciona una representación visual más clara y accesible, lo que es esencial para realizar un análisis profundo y detallado de las obras, garantizando su conservación y comprensión a lo largo del tiempo.



Figura 6. Dibujo vectorial con trazado hipotético de la parte ausente. Dibujo: autores.

En Egipto, se encuentran varios paralelos que muestran el uso de cruces gloriosas y triunfantes, especialmente en contextos monásticos. Un ejemplo notable es el yacimiento de Kellia, en el desierto occidental, donde los vestíbulos y oratorios de los monjes presentan cruces ricamente ornamentadas. Estas cruces, que a menudo están decoradas con piedras preciosas, se hallan en espacios religiosos dedicados a la oración.

En Kellia, se observa un nivel de destreza artística considerable en la decoración de las salas de oración, donde se encuentran cruces gemadas, guirnaldas con campanillas e incensarios en el Kôm 306 (Kasser, 1984: 28, Fig. 16 y 18). Además, en el Kôm 19/20, situado en el muro este de fines del siglo VI (Cannuyer, 2001: 29; Mottier & Bosson, 1989: 76), y en el Kôm 45 y Kôm 306 (Mottier & Bosson, 1989: 93), se documentan más ejemplos que reflejan este estilo ornamental. Otros yacimientos como el Kôm 219 (E. S. Bolman, 2007: 415; Rassart-Debergh, 1987: 375) y el Kôm 90 (Rassart-Debergh, 1987: 377) también presentan cruces decoradas con un alto nivel de complejidad y simbolismo.

En el monasterio Blanco de Sohag, se hallan tres cruces gemadas en la capilla funeraria, que están adornadas con figuras de animales como corderos, ciervos, gacelas y pavos reales, que se asocian con la salvación y el renacimiento (E. Bolman, 2007: 7, 2011: 34; E. S. Bolman et al., 2010: 468-470; Fluck et al., 2015: 126). Estos elementos decorativos no sólo enriquecen la estética de las cruces, sino que refuerzan su significado simbólico, relacionado con la vida eterna y la redención cristiana.

En el monasterio Rojo de Sohag, también se encuentran cruces en el muro este, específicamente la cruz sur y la cruz norte, que parecen corresponder al estilo de las cruces gemadas, aunque la cruz sur no alcanza la misma magnitud en el uso de grandes gemas, lo que genera ciertas dudas sobre su inclusión dentro de este tipo de cruces ornamentadas. A pesar de ello, ambas cruces parecen representar el triunfo de Cristo sobre la muerte, actuando como recordatorios visuales de su sacrificio (Laferrière, 1993: 303-304).

En cuanto a la decoración floral, Kellia ofrece ejemplos similares, donde las decoraciones no solo adornan la cruz, sino que también contribuyen a su formación. Como ya se ha mencionado, estas decoraciones florales no solo eran un elemento estético, sino que tenían una profunda carga simbólica, como se observa en otras representaciones del arte copto, donde la cruz y sus adornos reflejan el poder vivificante de Cristo y su victoria sobre la muerte. La inclusión de estas decoraciones en la cruz, como guirnaldas, palmas o flores, subraya el simbolismo de la resurrección y la regeneración, asociando la cruz con la vida eterna y la restauración espiritual (Baranov, 2015: 42; Mottier & Bosson, 1989: 67, 68, Fig. 54).

En relación al análisis de las letras Alfa y Omega aquí documentadas y siguiendo la clasificación tipológica de la letra en relación con el brazo de la cruz, que se utilizó también en el estudio de las cruces ansadas (Olañeta Molina, 2017), las letras alfa y omega se clasifican como “separadas”. Sin embargo, es importante destacar que esta clasificación no es completamente adecuada para todos los casos, pues aunque es propia de la época románica, presenta ciertas limitaciones en el contexto de los artefactos egipcios y en el análisis tipológico de las inscripciones. La clasificación “separada” hace referencia a la disposición de las letras alejadas de la cruz, sin formar parte integrada de su estructura, una práctica que se puede observar en otros ejemplos del arte cristiano primitivo.

En cuanto a los detalles formales de las letras, el alfa muestra una característica distintiva en su puente, que es del tipo “pico/ornado”, un diseño propio del arte bizantino, cuya cúspide se asemeja a la forma de una teja invertida. Este tipo de puente es habitual en las inscripciones bizantinas y representa una estilización que contribuye a la elegancia y la monumentalidad del símbolo. Además, el pie del alfa está “calzado”, lo que indica un remate robusto y decorado, típico de las letras de estilo bizantino.

Por otro lado, la omega tiene una forma más sencilla y cerrada, clasificada como “elíptica” según la tipología de Olañeta. Su diseño es más austero, sin adornos adicionales, lo que refuerza la contraposición simbólica con el alfa y su vinculación al fin de todas las cosas. Esta configuración refleja una tendencia a simplificar la forma de las letras en ciertos contextos, probablemente influenciada por la estética y la liturgia bizantina, que a menudo empleaba formas geométricas claras y una simplicidad decorativa para resaltar la fuerza simbólica de los elementos.

En conjunto, la disposición y el estilo de las letras alfa y omega en la *crux gemmata* refuerzan la función teológica de la cruz, como símbolo del principio y el fin en el contexto cristiano. Además, la riqueza de los detalles tipográficos, inspirados en el arte bizantino, demuestra la estrecha relación entre la simbología cristiana en Egipto y las influencias del arte oriental, lo que subraya la diversidad estilística y cultural que caracterizó al arte copto.

Según algunos especialistas, como Debais, las iniciales alfa y omega tienen una connotación profunda de la eternidad y la esencia divina de Dios y Jesucristo (Debais, 2016: 138). Estas letras, vinculadas de manera especial a la cruz, no solo resaltan su simbolismo cristiano, sino que subrayan la divinidad de Cristo, quien es identificado tanto como el principio como el fin de todas las cosas (Morín de Pablos, 2014: 104). Esta interpretación se fundamenta en las escrituras bíblicas, especialmente en el libro del Apocalipsis (1,8; 21,6; 22,13), donde Cristo y Dios se presentan como “el Alfa y la Omega”, es decir, el principio y el fin de la creación, como se ve en la primera y última letra del alfabeto griego.

Desde el siglo IV, las iniciales alfa y omega comenzaron a aparecer con mayor frecuencia en la iconografía cristiana, convirtiéndose en símbolos fundamentales para expresar la relación entre el principio y el fin del universo. Este concepto fue ampliamente desarrollado por los Padres de la Iglesia, como Tertuliano, Paulino de Nola y Clemente de Alejandría, quienes usaron estas letras para representar la transición entre la vida terrenal y la vida eterna, una dualidad que refleja la promesa de salvación y la resurrección en Cristo (Olañeta Molina, 2017: 97).

En cuanto a su difusión geográfica, estas letras y su poderoso significado se incorporaron con mayor frecuencia en la iconografía de la iglesia occidental, como se evidencia en diversos artefactos litúrgicos y representaciones en el arte medieval. Sin embargo, también fueron utilizadas en la tradición ortodoxa oriental, aunque con menos frecuencia (González Fernández et al., 2022: 32). En la iglesia copta, especialmente, estas letras adquirieron una relevancia particular, ya que simbolizan la vida eterna, asociando la eternidad de Dios con la resurrección de Cristo y la promesa de vida en el más allá (Atiya, 1991: 2161).

Este uso extendido de las letras alfa y omega, tanto en la iglesia occidental como en la copta, refleja una visión cristiana que pone énfasis en la inmortalidad divina y la trascendencia de Cristo. En este contexto, la cruz no solo es un símbolo de sacrificio y redención, sino también de la conexión entre lo terrenal y lo eterno, donde el principio y el fin se encuentran de manera inmutable en la persona de Cristo. Así, las letras alfa y omega no solo sirven para representar la totalidad de la existencia divina, sino que también invitan al creyente a reflexionar sobre la eternidad, la vida después de la muerte y la victoria final sobre el mal y la muerte.

El uso de los símbolos alfa y omega en Egipto es bastante frecuente, particularmente en asociación con cruces latinas, crismones y estaurogramas (Crum, 1975, Figuras 8410, 8412-14, 8416, 8418-22, 8424, 8427-29, 8433-34, 8436, 8439, 8440, 8448, 8466, 8480, 8492-93, 8496, 8503-04, 8519, 8535, 8537-38, 85-86, 8602, 8612, 8649-50, 8656, 8660, 8697), así como también en relación con las cruces ansatas (Crum, 1975, Figuras 8552, 8554, 8556-60, 8564, 8575, 8578). Debido a su extensa presencia en diversos soportes y contextos, resulta difícil abordar un análisis exhaustivo de la distribución y el uso de estos signos en este estudio; sin embargo, es relevante resaltar algunos ejemplos notables que ilustran la variedad de contextos y soportes en los que se encuentran.

Uno de los ejemplos más destacados se encuentra en el *British Museum*, en el que se conserva una moldura de cornisa (Nº EA1924¹⁰) proveniente de Wadi Sarga. En esta pieza aparece una cruz ansata, en cuyo interior se observa una cruz griega con los símbolos alfa y omega. También en el *British Museum* se encuentra una pieza de Armant (Nº ES54354¹¹), que presenta los mismos símbolos acompañados de un cristograma y dos cruces ansatas (Wessel, 1963: 112 y 115). Otra pieza relevante incluye el alfa y omega dentro de una corona (Tudor, 2011: 421), mientras que en otra obra de la misma colección, la pieza EA54714¹², el símbolo alfa y omega está en el centro de un Chi-Rho (Tudor, 2011: 422).

En Akhmim, se ha conservado un fragmento textil en el Museo Copto de El Cairo, en el que se representa a un personaje volador con una corona floral, en la cual se destaca el alfa y omega (Kendrick, 1921: 15). Además, en la casa funeraria de Oxirrinco, durante las excavaciones realizadas, se encontró un alfa y omega en una pintura mural (Subias Pascual, 2003:

10 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA1924

11 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA54354

12 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA54714

25), así como otra pintura documentada por Breccia que presenta una cruz con los mismos símbolos (Breccia, 1933: 37).

En el monasterio de Bawit, se han encontrado los símbolos en un dintel de madera (Rutschowskaya, 1977: 183), lo que refuerza la conexión de estos signos con lugares de culto y espacios sagrados. Además, en el *British Museum*, se encuentran varias estelas de procedencia desconocida que incluyen los símbolos alfa y omega, a menudo acompañados de otras representaciones cristianas. Entre ellas se destaca la estela N° EA54717¹³, que presenta un alfa y omega junto a una cruz griega en la zona superior y un estaurograma en la inferior. Otras estelas, como la N° EA1352¹⁴, muestran las letras en el friso superior, o la N° EA1300 (Hall, 1905: 134, Pl. 95) y la N° EA1257 presentan los símbolos en un contexto similar (Fluck et al., 2015: 17, n° 4; Hall, 1905: 134, pl. 95). También se encuentran estelas de la misma época (siglo V-VII d.C.) en el Museo Copto de El Cairo, como las estelas N° 223, 224 y 227 (Habib, 1967: 94-95).

El alfa y omega no solo se limitan a estelas y esculturas, sino que también aparecen en otros soportes como la plata. Por ejemplo, se encuentran en dos cubiertas de libros (Strzygowski, 1904, Figuras 7202 y 7204), así como en textiles, donde se representa una cruz ansata con los signos alfa y omega bajo sus brazos (Cramer, 1964, Figura 31). Estos ejemplos ilustran la importancia y la amplia difusión de los símbolos alfa y omega en diversos materiales y contextos, reafirmando su rol central en la iconografía cristiana de la época, especialmente en Egipto.

6. CONCLUSIONES

La *crux gemmata* es un símbolo cristiano que combina la representación de la pasión de Cristo con conceptos de realeza, triunfo y divinidad. Se considera una representación de Cristo resucitado y su reinado divino. El uso de gemas y materiales preciosos como el oro refuerzan la asociación con el poder imperial y la idea de la naturaleza divina de Cristo. También se relaciona con el árbol de la vida, la regeneración y la resurrección.

Aunque el uso del símbolo de la cruz es anterior al cristianismo, la *crux gemmata* como tal parece haber surgido a finales del siglo IV. Se cree que su desarrollo está influenciado por la visión de Constantino antes de la batalla del Puente de Milvio, que llevó a la adopción de la cruz como estandarte. También se relaciona con la cruz conmemorativa que se colocó en el Santo Sepulcro de Jerusalén o una cruz ornamentada en Constantinopla erigida por Teodosio I, aunque no se puede confirmar cuál fue el prototipo exacto.

Las *cruces gemadas* se caracterizan por estar decoradas con joyas, incluyendo gemas facetadas y piedras redondas, con los extremos de los brazos a menudo curvados hacia afuera. Incorporan elementos del simbolismo imperial, como el uso de oro y piedras preciosas.

Se utilizaban en diversos soportes como joyas reales, mosaicos, pinturas y otros tipos de arte, y se colocaban en lugares importantes dentro de las iglesias, como el ábside, además actuaban como organizador del espacio sagrado, representando también la ascensión de Cristo y su dominio celestial. Por contra, la cruz encontrada en Oxirrincos se halla en una cámara interior de la cripta de la basílica de San Filóxeno, por lo que su significado entendemos está más vinculado a la conmemoración de Cristo y a la resurrección.

La inclusión de las letras alfa y omega en la base de la cruz simboliza la eternidad, la esencia de Dios y Jesucristo, el principio y el fin de todo. Estas letras, muy utilizadas desde los inicios del cristianismo, refuerzan la divinidad de la cruz, es por este motivo que la iglesia copta las utiliza con el significado de vida eterna, la salvación y el renacimiento y las incluyó en el arte copto a través de formas variadas, como hemos visto en los ejemplos mencionados en Egipto.

La relevancia de esta cruz radica, en primer lugar, en que constituye la primera *crux gemmata* documentada en la ciudad, lo que pone de manifiesto su significado dentro del ámbito monástico y religioso del periodo. Este hallazgo no solo evidencia la presencia y consolidación del cristianismo en la región, sino que también sugiere la posible existencia de artistas especializados en la realización de estos motivos decorativos en iglesias, basílicas y criptas.

13 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA54717

14 https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA1352

Además, los paralelos encontrados en distintos puntos de Egipto refuerzan la importancia de este tipo de cruces en el imaginario cristiano, donde las cruces gemadas eran símbolos de triunfo y gloria, evocando la victoria de Cristo sobre la muerte. Su uso en espacios eclesiásticos y monásticos sugiere que cumplían una función tanto devocional como ornamental, posiblemente vinculada a ceremonias litúrgicas o a la consagración de determinados lugares sagrados.

El hallazgo de esta cruz, por tanto, no solo amplía nuestro conocimiento sobre la iconografía cristiana en la región, sino que también ofrece nuevas perspectivas sobre las dinámicas e influencias de modelos artísticos y religiosos que se difundieron a lo largo y ancho del Egipto tardío.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, A., & Franco, N. V. (2012). *Aplicación de DStretch-ImageJ a imágenes digitales del arte rupestre de Patagonia* (Argentina). <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5145>
- Atiya, A. (Ed.). (1991). *The Coptic Encyclopedia: Vol. VII*. Macmillan Publishing Company.
- Baranov, V. (2015). Instrument of Death and Tree of Life: Visual Meanings of the Cross in Some Late Antique and Byzantine Monumental Programs. *Scrinium*, 11(1), 22-48. <https://doi.org/10.1163/18177565-00111p06>
- Bastianini, G., & Casanova, A. (2009). *100 anni di istituzioni fiorentine per la papirologia: Atti del convegno internazionale di studi, firenza, 12-13 giugno 2008*. Istituto papirologico G. Vitelli.
- Beckwith, J. (1964). *Early medieval art*. Praeger Publishers.
- Benaissa, A. (2007). New Light on the Episcopal Church of Oxyrhynchus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 161, 199-206.
- Bolman, E. (2007). Late Antique and Medieval Painted Decoration at the White Monastery (Dayr al-Abiad), Sohag. *Bulletin of the American Research Center in Egypt*, 192, 5-11.
- Bolman, E. (2011). The Tomb of St. Shenoute? More Results from the White Monastery (Dayr Anba Shenouda), Sohag. *Bulletin of the American Research Center in Egypt*, 198(98), 31-38.
- Bolman, E. S. (2007). Depicting the kingdom of heaven: Painting and monastic practice in early Byzantine Egypt. En R. S. Bagnall (Ed.), *Egypt in the Byzantine World, 300-700* (pp. 408-433). Cambridge University Press.
- Bolman, E. S., Davis, S. J., & Pyke, G. (2010). Shenoute and a Recently Discovered Tomb Chapel at the White Monastery. *Journal of Early Christian Studies*, 18(3), 453-472.
- Breccia, E. (1933). Fouilles d'Oxyrhynchus. En *Le Musée Gréco-Romain 1931-1932* (pp. 36-45). Istituto Italiano d'Arte Grafiche.
- Bustacchini, G. (with Internet Archive). (1984). *Ravenna: Mosaics, monuments, and environment*. Cartolibreria Salbaroli.
- Cannuyer, C. (2001). *Coptic Egypt: The Christians of the Nile*. Gardners Books.
- Carpio Dueñas, J. B. (2004). Torredonjimeno. Tesoro, Monarquía y Liturgia: Exposición temporal en el Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba. *Mus-A: Revista de los museos de Andalucía*, 4, 200-205.
- Castellano i Solé, N. (2008). *L'arquitectura funerària al període saïta*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Cid Priego, C. (1993). Inventario iconográfico medieval de la Cruz de los Ángeles de la Cámara Santa de la Catedral de Oviedo. *Anales de historia del arte*, 4, 731-746.
- Cózar Cuello, J. S., & Sapalski Roselló, C. (1998). Estudio de las gemas del tesoro perdido de Guarrazar. *Tulaytula: Revista de la Asociación de Amigos del Toledo Islámico*, 3, 77-90.
- Cramer, M. (1964). *Koptische Buchmalerei*. Aurel Bongers.
- Crum, W. E. (1975). *Catalogue General des Antiquités Egyptiennes du Musée du Caire: Coptic monuments*. O. Zeller.
- Davis, S. J. (2018). *Monasticism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Debais, V. (2016). From Christ's monogram to God's presence. En J. Hamburger & B. M. Bedos-Rezak (Eds.), *Sign and Design. Script as Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE)* (pp. 135-153). Dumbarton Oaks.
- Denon, D. V. (1802). *Voyage dans la Basse et la Haute Égypte*. P. Didot L'Aine.
- Dinkler, E. (1965). Das Kreuz als Siegeszeichen. *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 62(1),

1-20.

- Erroux-Morfin, M., & Padró Parcerisa, J. (2008). *Oxyrhynchos, un site de fouilles en devenir: Colloque de Cabestany, avril 2007* (Vol. 6). Publicacions de la Universitat de Barcelona.
- Fedalto, G. (1988). *Hierarchia ecclesiastica orientalis: Series episcoporum ecclesiarum christianarum orientalium* (Vol. 2). Messaggero.
- Festugière, A.-J. (1971). *Historia Monachorum in Aegypto*. Société des Bollandistes.
- Fluck, C., Helmecke, G., & O'Connell, E. R. (Eds.). (2015). *Egypt: Faith after the pharaohs*. British Museum Press.
- Garnier, V., Giuliani, G., Ohnenstetter, D., Fallick, A. E., Dubessy, J., Banks, D., Vinh, H. Q., Lhomme, T., Maluski, H., Pêcher, A., Bakhsh, K. A., Long, P. V., Trinh, P. T., & Schwarz, D. (2008). Marble-hosted ruby deposits from Central and Southeast Asia: Towards a new genetic model. *Ore Geology Reviews*, 34(1), 169-191.
- Ghica, V. (2012). Pour une histoire du christianisme dans le désert occidental d'Égypte. *Journal des Savants*, 2(1), 189-280. <https://doi.org/10.3406/jds.2012.6297>
- González Fernández, R., Fernández Matallana, F., Zapata Parra, J. A., Martínez García, J. J., & Martínez Sánchez, M. (2022). El sarcófago de la necrópolis tardorromana de Los Villaricos (Mula, Murcia). *Pyrenae: revista de prehistòria i antiguitat de la Mediterrània Occidental*, 53(1), 7-41.
- González Fernández, R., & Martínez García, J. J. (2023). A propósito del estaurograma, el signo celeste de dios. *Intus - legere: historia*, 17(1), 350-374.
- Gough, M. (with Internet Archive). (1973). *The origins of Christian art*. Thames and Hudson.
- Grenfell, B. P. (1897). Oxyrhynchus and its papyri. *Archaeological Report, 1896-1897*, 1-12.
- Grossmann, P. (2002). *Christliche Architektur in Ägypten*. Brill.
- Habib, R. (1967). *The Coptic Museum. A General Guide*. Coptic Museum.
- Hall, H. R. (1905). *Coptic and Greek Texts of the Christian Period from Ostraka, Stelae, etc. In the British Museum*. Oxford University Press.
- Hellemo, G. (1989). *Adventus Domini: Eschatological Thought in 4th-Century Apses and Catecheses*. Brill.
- Hurtado, L. W. (2006). *The Earliest Christian Artifacts: Manuscripts and Christian Origins*. Wm. B. Eerdmans Publishing Co.
- Kasser, R. (1984). *Le site monastique des Kellia (Basse-Egypte). Recherches des années 1981-1983*. Peeters.
- Kendrick, A. F. (1921). *Catalogue of Textiles From Burying-Grounds in Egypt, Vol. 2: Period of Transition and of Christian Emblems*. Forgotten Books.
- Laferrière, P.-H. (1993). Les croix murales du monastère rouge à Sohag [avec 12 planches]. *BIFAO*, 93, 299-311.
- Leclant, J. (1984). Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1982-1983. *Orientalia*, 53(3), 350-416.
- Leclant, J., & Clerc, G. (1985). Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1983-1984. *Orientalia*, 54(3), 337-415.
- Leclant, J., & Clerc, G. (1986). Fouilles et travaux en Égypte et au Soudan, 1984-1985. *Orientalia*, 55(3), 236-319.
- Ogden, J. M. (1990). *Gold jewellery in Ptolemaic, Roman and Byzantine Egypt*. [Doctoral]. Durham University.
- Martínez García, J. J. (2022). La basílica de Oxirrínco: Fuentes arqueológicas y papirológicas para su estudio. *Boletín de la Sociedad Española de Bizantinística*, 39, 92-95.
- Martínez García, J. J. (2024). La tradición oracular en Oxirrínco como hilo conductor entre Serapis y Filóxeno. En J. Gómez Marín & J. J. Martínez García (Eds.), *Magia y brujería en el Mundo Antiguo*. Archaeopress Publishing Ltd.
- Martínez García, J. J., & Mascia, L. (2023). Figural graffiti from the basilica of St. Philoxenos at Oxyrhynchus (El-Bahnasa, Egypt). *Imafronte*, 30, 34-47. <https://doi.org/10.6018/imafronte.554061>
- Martínez García, J. J., & Recasens Escardó, A. (2023a). Representaciones de crux ansata en la basílica de San Filóxeno de Oxirrínco (Minia—Egipto). *Graeco-Latina Brunensia*, 28(2), Article 2. <https://doi.org/10.5817/GLB2023-2-5>
- Martínez García, J. J., & Recasens Escardó, A. (2023b). The baptistery with ciborium and

- baptismal font of the Basilica of St. Philoxenus at Oxyrhynchus)el-Bahnasa, Egypt(. *Review of the Egyptian Heritage Society*, 2(2), 109-124. <https://doi.org/10.21608/mgtm.2023.341406>
- Mascia, L., & Martínez García, J. J. (2021). A New Christian Epitaph from Oxyrhynchus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 218, 139-141.
 - Mascort Roca, M. (2016). *L'Osireion d'Oxirrinc (El Bahnasa, Egipte). Estudi arqueològic i dels rituals del culte a Osiris entre els segles VII aC i II dC* [Ph.D. Thesis, Universitat de Barcelona]. <http://www.tdx.cat/handle/10803/399673>
 - McClanan, A. (2002). *Representations of Early Byzantine Empresses: Image and Empire*. Palgrave Macmillan.
 - Michael, A. (2005). *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe: Seine Deutung im Kontext der Liturgie*. Peter Lang.
 - Morín de Pablos, J. (2014). *Estudio Histórico-Arqueológico de los Nichos y Placas-Nicho de Época Visigoda en la Península Ibérica: Origen, funcionalidad e iconografía*. Audema.
 - Morris, R. L. B. (1994). Bishop in the Papyri. En A. Bülow-Jacobsen (Ed.), *Proceedings of the 20th International Congress of Papyrologists, Copenhagen, 23-29 August, 1992* (pp. 582-587). University of Copenhagen.
 - Mottier, Y., & Bosson, N. (1989). *Les Kellia: Ermitages coptes en Basse-Egypte Musée d'art et d'histoire, Genève, 12 octobre 1989-7 janvier 1990*. Editions du Tricorne.
 - Naldini, M. (1968). *Il cristianesimo in Egitto: Lettere private nei papiri dei secoli II-IV*. Le Monnier.
 - Olañeta Molina, J. A. (2017). De Roma a los Pirineos. Génesis, evolución y lectura del crismón. En *Enciclopedia del Románico en Aragón* (pp. 97-130). Centro de Estudios del Románico.
 - Padró i Parcerisa, J. (Ed.). (2007). *Fouilles Archéologiques à El-Bahnasa*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
 - Padró, J., Algorri, E., Amer, H., Burgaya, B., Castellano, N., Codina, D., Aguizy, O. E., Erroux-Morfin, M., Goyon, J.-C., Hamza, M., Martínez, J. J., Mascort, M., Perraud, A., Piedrafita, C., Pons, E., & Xarrié, R. (2014). *La tombe No 1 à la Nécropole Haute* (Vol. 8). Universitat de Barcelona.
 - Padró, J., Martínez García, J. J., & Piedrafita Carpena, C. (2018). Historia de un edificio religioso en Oxirrinco, desde el s. IV a.C. hasta el s. VII d.C. *Anuari de Filologia. Antiqua et Mediaevalia*, 8, 702-718.
 - Papaconstantinou, A. (1996). La liturgie stationale à Oxyrhynchus dans la première moitié du 6e siècle. Réédition et commentaire du P. Oxy XI 1357. *Revue des études byzantines*, 54, 135-159.
 - Papaconstantinou, A. (2001). *Le culte des saints en Égypte des Byzantins aux Abbassides. L'apport des inscriptions et des papyrus grecs et coptes, Le monde byzantin*.
 - Papaconstantinou, A. (2005). La reconstruction de Saint-Philoxène à Oxyrhynchus: L'inventaire dressé par Philéas le tailleur de pierres. En F. Baratte (Ed.), *Mélanges Jean-Pierre Sodini* (pp. 183-192). Association des amis du centre d'histoire et civilisation de Byzance.
 - Papaconstantinou, A. (1996). Sur les évêques byzantins d'Oxyrhynchus. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 111, 171-173. OEB.
 - Parsons, J. D. (1896). *The Non-Christian Cross*. Simpkin, Marshall, Hamilton Kent & Co.
 - Petrie, W. M. F. (with Gardiner, A., Petrie, H., & Murray, M. A.). (1925). *Tombs of the Courtiers and Oxyrhynchus*. British School of Archaeology in Egypt.
 - Pintaudi, R. (2007). The Italian excavations (L. Capponi, Trad.). En A. K. Bowman, R. A. Coles, D. Obbink, N. Gonis, & P. J. Parsons (Eds.), *Oxyrhynchus: A city and its texts* (pp. 104-108). Egypt Exploration Society.
 - Pons Mellado, E. (2020a). *Tumba monumental de época Saíta de la Necrópolis Alta* (Vol. 1). Universidad de Barcelona.
 - Pons Mellado, E. (2020b). *Tumba monumental de época Saíta de la Necrópolis Alta* (Vol. 2). Universidad de Barcelona.
 - Quesada Martínez, E. (2010). Aplicación Dstretch del software Image-J. Avance de resultados en el Arte Rupestre de la Región de Murcia. *Cuadernos de arte rupestre*, 5, 9-27.
 - Ramírez Ponce, J. A. (2002). Curvas de suspiro y barro. El ladrillo recargado. *Arquitextos*, 3.

<https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/03.028/750>

- Rassart-Debergh, M. (1987). Quelques croix Kelliotes. En *Nubia et Oriens Christianus* (pp. 372-385). Jünger Dinter.
- Rutschowskaya, M.-H. (1977). Linteaux en bois d'époque copte. *BIFAO*, 77, 181-191.
- Schlatter, F. W. (1989). The Text in the Mosaic of Santa Pudenziana. *Vigiliae Christianae*, 43(2), 155-165. <https://doi.org/10.2307/1584136>
- Snyder, G. F. (2003). *Ante Pacem: Archaeological Evidence of Church Life Before Constantine*. Mercer University Press.
- Spalding-Stracey, G. (2018). *The cross in the visual culture of Christian Egypt: Byzantine to Fatimid eras*. Macquarie University.
- Spalding-Stracey, G. (2020). *The Cross in the Visual Culture of Late Antique Egypt*. Brill.
- Strzygowski, J. (1904). *Catalogue general des antiquites égyptiennes du musée du Caire n° 7001-7394 ET 8742-9200*. *Koptische Kunst*. A. Holzhausen.
- Subías Pascual, E. (2020). Further Reflections on the Byzantine Fortress at Oxyrhynchos: Martyrial and Funerary Church, Monastery and Arab Fort. En P. Buzi (Ed.), *Coptic Literature in Context (4th-13th cent.)* (pp. 77-92).
- Subías Pascual, E. (2016). *La decoració arquitectònica de l'església de la fortalesa del nord-oest d'Oxyrhynchos (Pemdjé)* (DD 1649).
- Subías Pascual, E. (2003). *La corona immarcescible: Pintures de l'antiguitat tardana de la necròpolis alta d'Oxirinc (Mínia, Egipte)*. Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
- Subías Pascual, E. (2008). *La maison funéraire de la nécropole haute à Oxyrhynchos (el Minyâ, Égypte): Du tombeau à la diaconie* (EGI 022). Missió Arqueològica d'Oxirinc.
- Timm, S. (1993). *Das Christlich-koptische Aegypten in Arabischer Zeit: Teil 1*. Reichert Verlag.
- Torre, C. M. de la, Vicario, M. T. G., & Ruiz, A. A. (2010). *Mitología Clásica E Iconografía Cristiana*. Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Tudor, B. (2011). *Christian funerary stelae of the Byzantine and Arab periods from Egypt*. Tecum Verlag.
- Weitzmann, K. (Ed.). (1979). *Age of Spirituality: Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century: Catalogue of the Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*. Metropolitan Museum of Art.
- Wessel, K. (1963). *Koptische Kunst: Die Späetantike in Aegypten*. Aurel Bongers.
- Worp, K. A. (1994). A Checklist of Bishops in Byzantine Egypt (A.D. 325- c. 750). *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 100, 283-318.