ARTE PALEOCRISTIANO

POR

PEDRO BATLLE HUGUET

INTRODUCCIÓN

Ya en los tiempos apostólicos fué predicada la doctrina cristiana en España. Santiago, según venerables tradiciones, y San Pablo, como lo demuestran su propósito expresado en la carta a los Romanos (XV, 24-28), y otros testimonios posteriores, sembraron en nuestra península la semilla del Evangelio. San Ireneo, a mediados del siglo II, y Tertuliano, a principios del III, aluden en sus escritos a iglesias y comunidades españolas.

La epístola 67 de San Cipriano, escrita entre los años 255-257, y motivada por el episodio de la defección de los obispos de León-Astorga y Mérida, Basílides y Marcial, durante la persecución de Decio (250), nos da a conocer la existencia de varias sedes episcopales en las provincias de *Lusitania* y *Bética;* de ella se desprende, además, que los cristianos tenían cementerios propios, distintos y separados de las necrópolis paganas.

Poco más tarde, en el año 257, Valeriano prohibe las reuniones de los fieles y las visitas a los cementerios, y dirige especialmente la represión contra el elemento directivo de la Iglesia. En 259 son procesados y condenados a la hoguera Fructuoso, obispo de Tarragona, y sus diáconos Augurio y Eulogio; de las actas auténticas de este proceso se deduce que la comunidad de Tarragona era muy numerosa y estaba jerárquicamente organizada.

En la persecución de Diocleciano, a principios del siglo IV, sufren martirio, entre otros muchos, Valerio, obispo de Valencia, su primer diácono Vicente, y Félix, obispo de Gerona.

En el concilio de Elvira, celebrado quizá antes del decreto de paz de Constantino, estuvieron presentes diecinueve obispos y veinticuatro presbíteros representando a treinta y ocho diócesis, en su mayoría, de las provincias *Bética* y *Carthaginensis*.

En contraste con la abundante documentación histórica acerca del desarrollo del cristianismo en España y organización de sus comunidades durante los tres primeros siglos, no se conserva casi ningún monumento o vestigio arqueológico de la cultura cristiana de este tiempo. Es preciso adentrarse en el siglo IV para encontrar los primeros testimonios del arte cristiano español, y aun, durante este siglo y en el siguiente, son pocos los restos arquitectónicos y, en general, de escaso valor artístico.

Mucho mejor representada está la escultura con sus numerosos sarcófagos de frentes labrados con relieves historiados, y es también importante la serie de mosaicos que España posee, casi todos ellos de carácter funerario.

Al declinar el siglo V, el arte cristiano español abandona las tradiciones estilísticas romanas para entrar en otros campos de influencia artística, y se cierra en los últimos decenios de esta centuria el ciclo de nuestro arte paleocristiano o, mejor, romanocristiano, el cual queda, por consiguiente, circunscrito al breve período de los dos primeros siglos de la paz de la Iglesia.



Fig. 184. — CRIPTA DE LOS "ARCOSOLIOS". NECRÓPOLIS PALEOCRISTIANA DE TARRAGONA.



Fig. 185. — CONJUNTO MONUMENTAL DE CENTCELLAS (TARRAGONA).

MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS

Nada queda de los oratorios domésticos primitivos ni de las iglesias que debieron de tener las comunidades organizadas del siglo III, y por consiguiente ignoramos los detalles de su disposicion arquitectónica y de su decoración. Nos consta, sin embargo, que las iglesias eran adornadas con pinturas, por lo menos a principios del siglo IV, pues este uso motivó el célebre acuerdo disciplinar del concilio de Elvira prohibiendo la pintura de imágenes en las paredes de las iglesias.

Después de la paz de Constantino todos los centros cristianos de la Península tuvieron iglesias, adaptación, unas veces, de antiguos edificios, y otras, levantadas ex profeso según el tipo basilical, pero han desaparecido los vestigios de casi todas ellas. Algunas, a juzgar por las descripciones que nos da Prudencio en sus himnos, debieron de ser suntuosas y espléndidas. Así, nos dice de la basílica de Santa Eulalia en Mérida (*Peristephanon,* himno III) que el atrio estaba enlosado con mármoles preciosos, que el pavimento de mosaico parecía un prado sembrado de flores y que su techo estaba formado por casetones dorados. De este santuario, cuyo emplazamiento ha sido identificado con la iglesia de la Santa Mártir situada extramuros de Mérida, no quedan quizá más que dos capiteles corintios de mármol blanco, colocados en el arco de triunfo de la iglesia actual.

También se refiere Prudencio, en el himno IV, a la iglesia levantada en Tarragona sobre el sepulcro de San Fructuoso y sus diáconos, aludiendo a su artesonado dorado. En las excavaciones del cementerio paleocristiano de Tarragona se descubrieron notables vestigios de este edificio que permiten reconstruir substancialmente su planta. Es de tipo basilical con tres naves separadas por columnas; mide unos 30 metros de largo por 9 metros de ancho en la nave central, y cinco en las dos laterales. Fueron hallados los cimientos del ábside semicircular, al parecer precedido de un bema y exteriormente exento, que cobijaba el sepulcro de los mártires colocado debajo del altar. Su pavimento estaba cubierto por un mosaico formado de grandes teselas de mármol blanco. Como en otras basílicas cementeriales de Roma y otros lugares del mundo cristiano, la iglesia comunicaba con monumentos funerarios más o menos suntuosos adosados a ella; algo separado, hacia la parte de mediodía, estaba emplazado un baptisterio. La interesante cripta de "los arcosolios" (figura 184), situada delante de la fachada de la basílica, parece ser de época precristiana.

Los materiales de construcción, aprovechados en gran parte de las ruinas de la ciudad y de monumentos paganos más antiguos, son muy modestos así como los vestigios de su decoración pictórica conservados en algunos trozos de muros; la pobreza de sus restos contrasta fuertemente con la impresión de suntuosidad que se desprende de la alusión poética



Fig. 186. — LA *CELLA MEMORIAE* DE AMPURIAS.



Fig. 187. — ESCULTURA DEL "BUEN PASTOR". (Antes en la Casa de Pilatos, Sevilla.)



Fig. 188. — SARCÓFAGO CON ESCENAS BÍBLICAS EMPOTRADO EN LA FACHADA DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA.

de Prudencio. Tiene el interés de ser el único edificio de planta basilical de tipo romano del siglo IV o V que conocemos en España.

Son ejemplos quizá ya más tardíos de la evolución arquitectónica basilical, los vestigios de tres iglesias excavadas en las Islas Baleares, de cuyas plantas con capilla absidial cuadrangular, se encuentran paralelos en el norte de África.

Además de estos edificios de tipo basilical solemne, encontramos otros, reducidos a salas rectangulares de una sola nave con o, más raramente, sin ábside. Tal es la disposición de la llamada *cella memoriae* de Ampurias, probablemente adaptada de edificios anteriores, en el siglo IV-V. La constituye una sala de 14 metros por 5,50, con ábside semicircular no exento en la parte de Levante y precedida de un nártex cuadrado con abertura lateral (figura 186). El pavimento, muy modesto, está formado por un firme de hormigón con fragmentos de cerámica y mármol desmenuzados. En el pavimento de esta sala y en el de construcciones contiguas fueron hallados varios sepulcros de tipos diversos, que dan a esta capilla carácter funerario.

También pertenecen a un tipo parecido las dos salas de la llamada casa-basílica de Mérida. Este edificio, que invade las construcciones del teatro romano en la post-scena, tiene entre otras, dos salas paralelas absidiadas de una sola nave con pared medianera común, que comunican entre sí por una puerta lateral. Los ábsides tienen el diámetro de la anchura de las salas y en cada uno hay tres amplios ventanales que se abren a poca altura del suelo. La mayor de estas dos salas (6,27 por 5,95 m.) conserva parte de los mosaicos del pavimento con dibujos geométricos y restos de la decoración pictórica de los muros, sin ningún tema cristiano (fig. 54).

Ciertamente estas salas parecen aptas para haber sido dedicadas al culto cristiano y sin duda se refieren a este edificio los documentos del alto medioevo que hablan de dos iglesias contiguas de Santa Jerusalén y San Juan, cubiertas con el mismo tejado. Pero carecemos de datos cronológicos que nos permitan determinar cuándo se hizo tal adaptación. Lo que parece probable es que no fueron construídas ex profeso para la Liturgia, y, por consiguiente, los elementos que nos ofrecen son de limitado interés para la historia de nuestra arquitectura paleocristiana.

Son asimismo salas de una sola nave las iglesias de Elche y Játiva, pero quizá posteriores al siglo V. La de Elche, con ábside en la parte de Levante inscrito en la construcción rectangular, tenía pavimento de mosaico con labor geométrica de estrellas, trenzados y cenefa de meandros y también inscripciones griegas, indicando el sitio del clero y de los laicos.

Forma la de Játiva una nave casi cuadrangular, al parecer sin ábside, con pavimento de hormigón. Conserva un capitel del pórtico, de tipo compuesto y de ruda factura. Fué lugar de antiguos enterramientos.

El conjunto arquitectónico paleocristiano más importante de España lo constituyen el edificio y ruinas adyacentes de Centcellas, a un kilómetro de la villa de Constantí (Tarragona), y ocupan un área aproximada de 90 por 20 metros, extendiéndose de este a oeste. El núcleo central está formado por dos cuerpos unidos, exteriormente cuadrados, de unos 15 metros de lado. El cuerpo de levante, que es el mejor conservado, tiene la planta circular con cuatro nichos angulares de 2,70 metros de diámetro; cúbrele una cúpula semiesférica que mide 10,60 metros de ~~circunferencia en la base~~ diámetro, la cual se acusa exteriormente con

un cuerpo saliente octogonal sobre el macizo cúbico del edificio; la altura interna de la cúpula es de 13,50 metros (fig. 185).

La sala del cuerpo de la parte de Poniente es interiormente cuadrilobada, correspondiendo los lóbulos semicirculares a los lados de la construcción; estos grandes nichos miden 4,80 metros de diámetro por 6,20 de altura. Derrumbada completamente la parte superior de este cuerpo, es difícil determinar si el cuadrado inscrito entre los lóbulos estaba cubierto con bóveda de arista o con cúpula; los restos de arranques que hay entre los arcos de los nichos parecen indicar que tenía cúpula sobre pechinas.

La construcción se prolonga hacia Poniente con un muro formando ángulos, que termina con las ruinas de otro cuerpo de edificio; de éste sólo quedan un arco con una ventana sobrepuesta y un ábside actualmente aislado. Por la parte opuesta, el muro se curva en otro ábside y termina en ángulo.

Los muros son de mampostería con revestimiento exterior de pequeños sillares desbastados e irregulares, formando un aparejo parecido al de otras construcciones de la época imperial descubiertas en Tarragona, pero mucho menos cuidado. Los arcos de las puertas, nichos y ventanas de los cuerpos del núcleo central están formados por grandes ladrillos en una o más hileras, unidos por mortero de fuerte espesor. En cambio los arcos de los dos ábsides de Poniente y Levante y de las ventanas que se abren en éste y en el muro inmediato están formados por dovelas de piedra.

El interior de la cúpula del cuerpo mejor conservado estaba revestido de mosaicos, de los que se conservan restos notables y que se estudiarán más adelante; en los muros de la misma sala y en los nichos angulares se han descubierto pinturas, que están todavía escondidas en su mayor parte bajo el enlucido moderno.

Los detalles de la construcción revelan la técnica romana, bien que decadente, pero quizá aun del siglo IV; igual datación permite el estilo de los mosaicos. El cuerpo mejor conservado es, sin duda alguna, un monumento funerario, y sentimos fuerte tentación de darle el nombre de *Mausoleo constantiniano de Centcellas*. Mas su relación con el edificio contiguo y con el conjunto de construcciones, que a ambos lados se extienden, constituye un problema de difícil solución, la cual sería facilitada extraordinariamente por una metódica excavación y exploración de estas importantísimas ruinas.

ESCULTURA

Las esculturas religiosas exentas son escasísimas en el mundo cristiano de los primeros siglos, debido a la lógica repugnancia que la Iglesia sentía por tales obras a causa del peligro de la idolatría. Raras veces son representados personajes sagrados en esta forma y nunca como imágenes destinadas al culto, sino como figuraciones simbólicas y siempre con fines decorativos. Éstas se reducen casi exclusivamente a las representaciones del Buen Pastor de las que en España tenemos un solo ejemplo, conservado en la casa de Pilatos en Sevilla (figura 187). Es una figura en mármol blanco de un joven imberbe vestido de túnica corta y sin mangas; lleva sobre las espaldas un cordero, cuyas patas recogidas coge con su mano derecha sobre el pecho y le acaricia la cabeza con la otra mano; lleva calzado alto, pero no cubre las piernas con las polainas. El modesto artista dió a su cuerpo una curva algo apasionada, que realza notablemente su interés. Los pliegues de la túnica están tratados como en las figuras de los sarcófagos del siglo IV.

SARCÓFAGOS

Son relativamente numerosos en España los sarcófagos decorados en su frente principal con relieves historiados. Se hallan reunidos la mayor parte en algunos grupos importantes, como el de Tarragona, con catorce o quince ejemplares y fragmentos; la región de Gerona-Barcelona con nueve; la región de Valencia con cinco; la de Zaragoza con tres; la de Toledo con cinco, y diseminados los restantes en diversas provincias de España con un predominio notable para la región meridional.

Por importante que sea el estudio iconográfico de las escenas, que nos ilustra sobre el contenido ideológico de las producciones de los artistas cristianos, no son menos interesantes los puntos de vista cronológico y estilístico, que explican la evolución y desarrollo de las formas artísticas y de las posibles procedencias o dependencias de los focos extranjeros de producción o la determinación de talleres nacionales. El estudio de estos problemas ha sido apenas esbozado.

La misma labor de los relieves, en general de tipo industrializado y muy poco personal, hace que resulte empresa difícil fijar los grupos principales y reunir con seguridad alrededor de ellos los ejemplares que de los mismos puedan derivar.

Los temas iconográficos poco pueden ayudar a este intento, pues se repiten hasta lo infinito y con pocas variantes y, a lo sumo, revelan una dependencia de modelos estereotipados, que debieron circular por todos los ámbitos del Imperio Romano de Occidente y que

fueron usados, no sólo en los talleres que tuvieron una cierta importancia y se dedicaron a la producción de sarcófagos en gran escala, sino también por artistas aislados, a los que ocasionalmente se encargó semejante trabajo.

La disposición y distribución de los temas decorativos en los frentes de los sarcófagos cristianos españoles de los siglos IV y V no presentan tipos esencialmente distintos de los del restante mundo romanocristiano.

El esquema más sencillo es el de los frentes decorados con campos de estrígiles, o rara vez con estrías verticales. Ambos elementos no son exclusivos de los sarcófagos cristianos, y sólo puede determinar el carácter de tales la presencia de algún emblema o símbolo, como el monograma de Cristo, o el texto de la inscripción, si la hay. El uso de los estrígiles no constituye tampoco un criterio cronológico preciso, pues se encuentran en ejemplares cristianos del siglo IV avanzado y en muchos del siglo V, así como en sarcófagos paganos de siglos anteriores.

Un segundo tipo de esquema lo forman los frentes de sarcófagos con campos de estrígiles combinados con relieves historiados; como el tipo anterior, no es tampoco exclusivo de los sarcófagos cristianos ni de una época determinada.

Un tercer esquema más rico y complicado es el de los sarcófagos de frente enteramente labrado con relieves, cuyas escenas bíblicas o simbólicas están ordenadas en forma de frisos sin ninguna división que las limite, o separadas por columnas que sostienen arcos rebajados o ángulos de cornisas, a modo de pórticos. Casi todos los sarcófagos hispanocristianos de estos dos tipos son del siglo IV.

Como se ve, la clasificación de los esquemas decorativos no ayuda por sí sola a la datación de los ejemplares y no ofrece elementos seguros para asegurar el carácter cristiano de los mismos en los casos dudosos. El criterio más cómodo y ventajoso es el del estilo y sirve mucho también el estudio de ciertos detalles de indumentaria, cuya cronología conocemos con más o menos precisión.

Así pues, en vez de presentar la serie de los sarcófagos españoles ordenada según esta clasificación, preferimos, dada la importancia de algunos núcleos locales o regionales, estudiarlos por grupos y examinar luego los ejemplares aislados para intentar reducirlos a los grupos establecidos o notar su independencia estilística.

GRUPO DE TARRAGONA. — Entre los sistemas de enterramientos practicados en la vasta necrópolis paleocristiana de Tarragona, es muy frecuente el uso de sarcófagos. En su mayor parte están formados de un bloque de piedra del país y desprovistos de decoración, pero son también notablemente numerosos los que tienen el frente labrado. Esta abundancia revela la existencia de talleres locales de canteros dedicados a esta industria, entre los cuales pudo haber algunos escultores que ejecutaron los sarcófagos labrados, no solamente en tiempos cristianos y para cristianos, sino también en época anterior y para paganos, formándose una tradición local que explicaría, sin necesidad de acudir a importaciones, pero sin excluir posibles influencias forasteras, las interesantes particularidades estilísticas de varios sarcófagos tarraconenses.

El más antiguo de los sarcófagos cristianos de Tarragona con frente labrado es el que se conserva empotrado en la fachada de la catedral sobre la puerta lateral izquierda (figura 188). La decoración se desenvuelve en forma de friso sin división entre las diversas



Fig. 189. — SARCÓFAGO DE "SAN PEDRO Y SAN PABLO". NECRÓPOLIS PALEOCRISTIANA DE TARRAGONA.





Figs. 190 y 191. — DETALLES DEL SARCÓFAGO DE "LEOCADIUS". NECRÓPOLIS PALEOCRISTIANA DE TARRAGONA.

escenas, aunque en el fondo aparecen pórticos y muros, cuyos arcos no corresponden precisamente a cada una de las representaciones, sino que son una alusión al ambiente del hecho representado.

Contiene cinco escenas del Nuevo Testamento, en cuyas composiciones aparecen, por exigencias del espacio, figuras de diversa estatura. Comenzando por la parte izquierda, representan la curación de los dos ciegos; la súplica de la Cananea en favor de su hija endemoniada; la curación del paralítico en la piscina probática, dividida en dos momentos: en el primero Jesús, cuya figura está colocada bajo un arco, habla al enfermo que yace en su lecho, situado en el compartimiento inferior del recuadro central; en el compartimiento superior aparece el enfermo cargado con su camilla y empujado por Jesús; separa los dos compartimientos superpuestos un cuadrángulo con líneas onduladas que representa la piscina con sus aguas, figurada sin ningún intento de perspectiva; a continuación se encuentra la escena de Cristo hablando a Zaqueo encaramado en un árbol, y la entrada de Jesús en Jerusalén.

La figura de Cristo aparece en todas las escenas con aspecto juvenil, imberbe y con cabellera, repitiéndose fielmente el mismo tipo en las diversas escenas; se repite también la figura característica de San Pedro, tipo fijado desde antiguo. Las figuras de Cristo y de los apóstoles visten, como de costumbre en el arte paleocristiano, el palio sobre la túnica antigua ancha y sin mangas. El palio es llevado en una disposición característica que hallaremos en otros dos sarcófagos españoles (los de Puebla Nueva y Hellín): el borde inferior del manto desciende casi recto y en diagonal desde la rodilla izquierda hasta la mitad de la canilla de la pierna derecha. Esta disposición es muy frecuente en los sarcófagos del mediodía de Francia, hasta el punto de constituir el detalle típico de un nutrido grupo de ejemplares franceses, aunque se halla también en algunos de Roma y hasta en uno de Spalato.

Como en la mayoría de los relieves funerarios, notamos en casi todas las escenas detalles minuciosos en los que insisten los artistas cristianos con interés infantil: uno de los ciegos lleva en la mano el palo con que guiaba sus pasos; el caballo en que va montado Jesús (no es la pollina a que se refiere el Evangelio) está debidamente enjaezado, y los personajes que le reciben triunfalmente llevan en sus manos una palma y una guirnalda, mientras otros extienden al paso de Jesús sus mantos, cuyos extremos cuelgan en el friso inferior del sarcófago. Las escenas de la curación del paralítico están ambientadas de acuerdo con el relato del Evangelio de San Juan, que dice que la piscina tenía cinco pórticos; las columnas, de fuste estriado en espiral y con capiteles compuestos, y las cornisas de los arcos están decoradas según el estilo abarrocado de los relieves romanos decadentes.

Las figuras son, en su conjunto, bien proporcionadas, aunque menos en algunos detalles, como las manos que son excesivamente grandes. Los pliegues de los ropajes no carecen de modelado, y los gestos y actitudes, movidas con algo de apasionamiento, están bastante bien logrados. El detallismo con que están tratadas las cabelleras y las señales de las pupilas de los ojos no fuerzan a suponer retoques posteriores, como cree J. R. Mélida, pues se notan en otros relieves de estilo comparable al de éste, como en un sarcófago del Museo Lateranense en Roma, de esquema, disposición y escenas iguales, aunque menos íntegro, y que, a pesar de las semejanzas, es evidentemente de otra mano y probablemente de distinto taller.

Aunque el modelo del esquema pueda proceder de los talleres romanos, como quiere Wilpert, encontramos más puntos de comparación estilística e iconográfica con sarcófagos





Figs. 192 y 193. — DETALLES DE LA PLACA DE MÁRMOL BLANCO "DE LAS ORANTES" EN FORMA DE FRENTE DE SARCÓFAGO. NECRÓPOLIS PALEOCRISTIANA DE TARRAGONA.

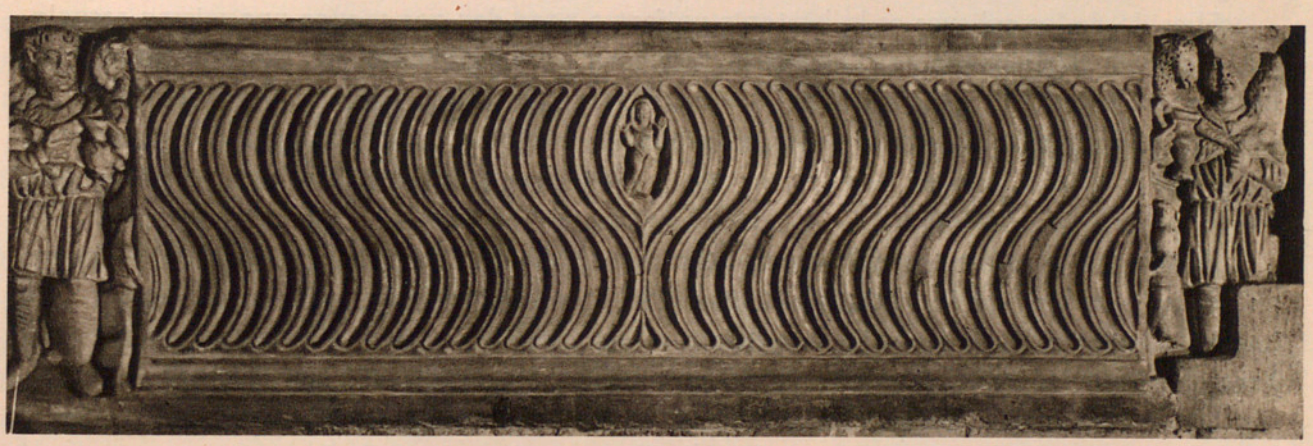


Fig. 194. — SARCÓFAGO EMPOTRADO EN EL MURO DEL PRESBITERIO DE LA IGLESIA DE SAN FÉLIX EN GERONA.

del sur de Francia, que nos inclinan a considerar este sarcófago como importado de un taller francés meridional o labrado por artistas procedentes de estos centros. Un sarcófago del Museo de Arlés, con escenas de la Pasión, parece ser no sólo del mismo taller sino hasta de las mismas manos.

Salvo este sarcófago que es de los tiempos constantinianos, y un fragmento del Museo Arqueológico Provincial, con la escena de la Cananea en idéntica disposición y de igual factura, no conserva Tarragona ninguno más del siglo IV con relieves historiados. Son de este mismo siglo el del grupo del Santo Entierro en la Catedral, con dos campos de estrígiles

y pilastras en los extremos y de esquema igual al de Valencia, pero que ha perdido, si los tuvo, los emblemas cristianos; y otro de factura más basta, con frente decorado por dos campos de estrías verticales y cartela central anepígrafa, cuyas asas forman un par de peces afrontados a un pan crucífero, evidente alusión a la Eucaristía.

Los restantes sarcófagos del grupo tarraconense pertenecen ya al siglo V y son de un estilo original que acusa una interesante evolución y revela la existencia cierta de un taller local.

Todos, excepto uno — el más reciente de esta producción —, presentan un esquema en que preponderan los campos de estrígiles, dos o, más frecuentemente, cuatro, cuya forma y disposición son características: los estrígiles son muy anchos y están distribuídos en cada campo en dos series de curvas onduladas de dirección opuesta, formando en su coincidencia un nudo central típico. En el campo central tienen casi todos una cartela cuadrada para la inscripción con asas en forma de clave, plantada sobre un pedestal con molduras parecido a la base de una pilastra. Los más ricos en decoración tienen relieves historiados en sus campos extremos.

Sarcófagos con frente decorado según un esquema igual, se encuentran también en el Norte de África (Cartago), lo cual demuestra una íntima relación estilística entre ambos centros que, por la falta de relieves historiados en los ejemplares africanos, no es posible establecer con mayor precisión. Es evidente una interdependencia, mas ignoramos en qué centro toma origen; no conocemos el material de los sarcófagos de Cartago, mientras que los de Tarragona están casi todos labrados en piedras del país y, por consiguiente, no fueron importados, aunque podría haberlo sido la losa de mármol, en forma de frente de sarcófago, con las orantes.

El estilo de los relieves es lo bastante uniforme para dar por segura una misma escuela, pero revelan distintas manos. Las figuras son bien proporcionadas, los movimientos y actitudes expresados con gran nobleza, aunque las extremidades, especialmente los pies, son grandes y poco modelados; la indumentaria bien entendida y de tradición muy romana; los pliegues de los ropajes muy minuciosos y algo convencionales, hasta el punto de presentir las formas románicas.

El director de las excavaciones de esta necrópolis Don Juan Serra Vilaró, dice haber notado indicios de que la labor escultórica estaba completada con una capa de estuco que hoy ha desaparecido totalmente. Aun así, el efecto general de la escultura no desmerece en nada, hasta el punto de no echarse de menos la necesidad de tal complemento.

En la manera de tratar las cabezas es donde encontramos las diferencias más notables: mientras en el sarcófago de "*Leocadius*" son de factura perfectamente romana, en el llamado de "*San Pedro y San Pablo*" son de un estilo menos personal y más esquemático y tienen los ojos excesivamente grandes y con la pupila en relieve; en el de "las orantes" están mucho más inhábilmente ejecutadas, y hasta difiere el estilo de los pliegues, por más que el conjunto de las figuras posee una alta fuerza emotiva.

El sarcófago que conceptuamos más primitivo de esta serie, es el que tiene la inscripción dedicada a Leocadio (figs. 190 y 191); los datos que nos brinda el epitafio, el cargo de "*Primicerius domesticorum*" que el difunto ostentaba y que ya existía en la segunda mitad del siglo IV, y la forma de cruz monogramática, permiten fecharlo en los primeros decenios del siglo V. La cartela descansa sobre un pedestal singular, formado por un marco de

molduras que encuadra un cordón de cintas en estrecha espiral. A ambos lados de esta cartela hay dos campos superpuestos de estrígiles; en el extremo izquierdo, un personaje sagrado recibe un volumen abierto, entregado por una mano que aparece entre nubes y que él toma con las manos cubiertas por el manto en señal de reverencia: es el esquema de una representación de Moisés recibiendo la Ley de mano de Dios, frecuente en la iconografía paleocristiana, transformado, al parecer, en la figura de San Pedro que recibe la Ley de Cristo, por cuanto en la superficie del volumen está grabado el monograma constantiniano. Interpretada así, sería ejemplar único en el arte cristiano. En el otro extremo, la conocida escena de Isaac, en que la mano celeste, que detiene la espada de Abraham, forma simetría con la de la otra escena.

Tenemos testimonio de otros sarcófagos del mismo artista o de mano muy próxima en tres fragmentos de ejemplares hallados en las mismas excavaciones, y otro conservado en el Museo Arqueológico Provincial.

El sarcófago llamado de "*San Pedro y San Pablo*" tiene en el campo central, en vez de la cartela, una corona de laurel atada con cintas, y flores y capullos en los ángulos, colocada sobre un montículo del que manan cuatro ríos, símbolo no raro que alude a los cuatro Evangelios (fig. 189). El interior de la corona está actualmente vacío y debió de contener una lápida circular con la inscripción, o quizá un mosaico con el monograma de Cristo. A ambos lados siguen los cuatro campos de estrígiles en igual disposición que en el sarcófago anterior. En los extremos tiene sendos personajes enmarcados por cortinas y con una caja de rollos, la "*theca*", a sus pies; el de la izquierda con un rollo entre las dos manos y el otro con el rollo en la izquierda, y la derecha con el gesto romano de hablar. En la cabeza del primero los cabellos bajan hasta cubrir su frente y tiene la barba redondeada, mientras que la del segundo es calva y con barba algo puntiaguda. Wilpert nota estos detalles, característicos de las figuras tradicionales de los Príncipes de los apóstoles, e interpreta como tales los personajes de nuestro sarcófago.

Figuras aisladas, en disposición parecida, se encuentran con frecuencia en sarcófagos franceses más tardíos.

Constituye, a nuestro parecer, un momento ulterior de la evolución del estilo de los talleres tarraconenses la losa de mármol blanco, labrada en forma de frente de sarcófago, de las "*orantes*" que debió de decorar una tumba construída en mampostería (figs. 192 y 193). Tiene dos únicos campos de estrígiles de forma y disposición parecida a los sarcófagos descritos, y en los cuadros central y extremos, tres figuras aisladas: masculina la del centro, vestida con túnica y toga, la mano derecha con el gesto de la palabra y con el rollo a la izquierda; y femeninas en los extremos, con las manos extendidas en actitud de orantes, la de la izquierda vestida con dalmática de mangas anchísimas y cubierta la cabeza con velo; la otra con un manto especial recogido sobre los hombros en pliegues simétricos y fijado sobre el pecho con un broche; la cabeza muestra un tocado de forma apiramidada, quizá con trenzas a modo de diadema, y a sus pies tiene una paloma.

El relieve de la escultura es muy bajo y plano, los pliegues apenas modelados, muchos indicados sólo con líneas incisas; en la toga de la figura central descienden sobre las rodillas con acusado convencionalismo, de modo que el último se transforma en una cinta que dibuja una amplia curva. En la orante de la izquierda el ropaje liso acusa las formas del cuerpo, dando una belleza singular y sugestiva a la figura. Las caras están tratadas con poca

habilidad y algo sumariamente, las manos y piernas son pesadas, pero aun con estos defectos la belleza de esta pieza rivaliza con la de los relieves de otros sarcófagos.

Otros cuatro sarcófagos procedentes del mismo taller carecen de relieves historiados; dos con campos sobrepuestos de estrígiles a los lados de la cartela central, otro con los costados redondeados y cartela entre estrígiles, y otro liso, que sólo tiene el encabezamiento de la inscripción, con el monograma constantiniano y las letras apocalípticas, pero con el *alfa* transformada en *delta*.

Tres fragmentos de sarcófago, descubiertos recientemente en las ruinas del convento de Santa Clara, representan la última manifestación del taller tarraconense. Pertenecen a los extremos de un mismo frente con escenas seguidas en forma de friso.

El fragmento correspondiente al extremo derecho tiene dos escenas de la historia de San Pedro: el milagro de la fuente y la captura del apóstol. En el otro fragmento mayor — el tercero es insignificante — se ve una figura entre dos ovejas, a una de las cuales acaricia con la mano derecha. Esta figura viste túnica y palio, que los pastores nunca llevan; se trata probablemente de una representación de San Pedro-Buen Pastor, más bien que la de Cristo-Buen Pastor, aunque la falta de la cabeza, que está rota, no permite asegurar la interpretación de esta singularísima escena.

El relieve está tratado con masas irregulares y poco salientes, algo más en las cabezas; éstas recuerdan todavía fuertemente el estilo romano; la indumentaria está bien entendida en su disposición aunque inhábilmente ejecutada; los pliegues son señalados por líneas incisas casi paralelas, en general sin modelación alguna. Las figuras no carecen de proporción, pero las actitudes son menos logradas que en las obras anteriores; la ejecución de las manos es particularmente defectuosa.

Todo ello nos revela el taller tarraconense en franca decadencia, por más que esta obra no parece muy alejada de la producción precedente; por la romanidad del estilo y por los esquemas de las representaciones, que conservan la tradición iconográfica del arte paleocristiano, creemos que este sarcófago puede ser datado a mediados del siglo V.

EL GRUPO DE GERONA-BARCELONA. — Por razón de las afinidades estilísticas reunimos en el mismo grupo los seis sarcófagos de Gerona, conservados en la iglesia de San Félix, uno de Ampurias con el Buen Pastor (Museo de S. Pedro de Galligans) y los dos de Barcelona.

Se encuentran los dos tipos decorativos: esquema de frente con campos de estrígiles y cuadros con relieves historiados, y esquema en friso de escenas sin separación.

El estilo, muy uniforme en todos ellos, tiene poco de personal o característico, y se podría poner en relación con el de relieves funerarios de Roma y sobre todo de Francia, de donde proceden sus modelos, si no fueron importadas las mismas piezas. Las figuras son de corta talla y de miembros poco proporcionados, las actitudes estereotipadas, los pliegues de los ropajes poco modelados, revelando todo ello una labor industrializada.

Todos son aproximadamente contemporáneos y pueden situarse hacia la mitad del siglo IV.

Gerona tuvo, sin duda, un importante cementerio, formado en torno del santuario sepulcral de sus mártires locales, quizá en el mismo lugar del actual emplazamiento de la iglesia de San Félix, situada fuera del recinto antiguo. De esta necrópolis deben proceder los

seis sarcófagos cristianos, que fueron empotrados en los muros del presbiterio del templo medieval.

Dos de ellos son del tipo de frente con estrígiles. El más sencillo tiene un solo y ancho campo central, que la dirección opuesta de los estrígiles divide en dos mitades (fig. 194); en la confluencia de las curvas superiores, dentro del óvalo que se forma por ellas, hay una pequeña figura orante con la cabeza velada. En los cuadros de los extremos, dos figuras del Buen Pastor, iguales y dispuestas simétricamente; visten túnica corta ceñida y esclavina, llevan sobre la espalda el cordero, cuyas cuatro patas reunidas cogen con una mano, y con la otra sostienen un jarro; a los pies tienen un can que levanta la cabeza hacia ellos.

El frente del otro está decorado con dos campos de estrígiles a los lados del cuadro central (fig. 195); en éste hay una orante con la cabeza cubierta, figura simbólica del alma del difunto, con dos apóstoles a sus lados. En el cuadro de la izquierda está la escena de la captura de San Pedro; los dos soldados que lo prenden visten túnica corta y manto militar con la cabeza cubierta por el típico casquete redondo, que se encuentra en los relieves desde los tiempos de Constantino. El cuadro del otro extremo reproduce la escena de la curación de un ciego que un apóstol presenta a Cristo.

De los otros cuatro sarcófagos con decoración historiada en forma de friso tiene un valor iconográfico especial el de la historia de Susana, por ser, en el vasto repertorio de sarcófagos cristianos, un caso único de esta historia narrada en varias escenas (figs. 196 y 197). Está distribuída en cinco momentos que se desarrollan cronológicamente de derecha a izquierda. En la primera escena, Susana con una cajita en su mano izquierda, es espiada por los dos ancianos apostados detrás de sendos árboles; sigue un grupo de figuras pequeñas representando el momento en que los ancianos, tras la negativa de Susana a sus impuras proposiciones, levantan el grito acusándola del falso crimen de adulterio; en el fondo se ve la casa de Susana, y otras dos figuritas, una de ellas femenina llevando una anforita, deben de representar personas de su servicio. En la tercera, Daniel sentado en silla curul y con los pies encima de un escabel, juzga a la acusada rodeado de los ancianos y del pueblo. Sigue la declaración de la inocencia de Susana por Daniel, que impone su mano derecha sobre la cabeza de ella, y la conducción al suplicio de los calumniadores.

Los sarcófagos restantes tienen varias representaciones distribuídas sin orden cronológico, pero con un intento de composición lógica o por lo menos simétrica. En el primero se desarrollan las siguientes escenas (fig. 198): captura de San Pedro; curación del paralítico, llevando éste la cama sobre su cabeza; milagro de la conversión del agua en vino, en la que Jesucristo toca con la varita mágica, símbolo del poder sobrenatural, una de las tres ánforas que están a sus pies. Ocupa el centro la figura de Jesús en la multiplicación de los panes y peces, que impone las manos extendidas sobre un cesto de pan y un plato con peces que le presentan a sus lados dos apóstoles, ante los pies de los cuales están los restantes cestos; curación de un ciego, en composición parecida a la misma escena del sarcófago de la fachada de la catedral de Tarragona; predicción de las negaciones de San Pedro, cuya identificación facilitan los artistas cristianos con la presencia del gallo; y, en último lugar, la fuente milagrosa de San Pedro.

Sólo se nota un intento de distribución lógica en las escenas extremas: San Pedro es apresado, sosteniendo con la mano el palo con que golpea la roca en la otra escena; en ambas los soldados llevan el casquete característico. La escena central forma una cierta



Fig. 195. — ORANTE Y APÓSTOLES. DETALLE DE UNO DE LOS SARCÓFAGOS DE SAN FÉLIX, GERONA.



Fig. 196. — SUSANA. DETALLE DEL SARCÓFAGO DE LA FIGURA 195.



Fig. 197. — SARCÓFAGO CON LA HISTORIA DE SUSANA, EMPOTRADO EN EL MURO DEL PRESBITERIO DE LA IGLESIA DE SAN FÉLIX EN GERONA.

relación de simetría con las dos escenas de cada uno de sus lados: en el centro, Cristo está de frente, en las dos inmediatas, vuelto hacia los extremos del sarcófago, y en las otras dos mirando hacia el centro.

Semejante intento de simetría se nota en otro de estos sarcófagos; que hasta hace poco estuvo colocado encima del altar mayor de la iglesia; tiene las mismas escenas que el anterior, más una nueva, bien que colocadas en orden diverso. A la escena del milagro de San Pedro en la fuente, corresponde, en el extremo opuesto, la resurrección de Lázaro, en la cual Jesús obra el milagro con la varita, como San Pedro en la fuente. A ésta sigue inmediatamente la captura de San Pedro, de acuerdo con la sucesión histórica de los hechos.

El último ejemplar de la serie de la iglesia de San Félix nos ofrece otras tres escenas

nuevas que se encuentran a la derecha de la orante central (fig. 199). Inmediata a ésta se ve a Cristo resucitando a un muerto que está extendido ante sus pies y al que toca con la varita; otra figurita desnuda de pie ante Jesús puede quizá representar un segundo momento de la misma escena con el muerto ya resucitado. El penúltimo grupo representa a Jesús de pie sobre un león echado, tema desacostumbrado en la iconografía funeraria antigua, que alude a las palabras del Salmista "*andarás sobre el león y el dragón*". Y, en el extremo, el sacrificio de Isaac, al que no faltan los detalles de la mano celeste que detiene la espada del patriarca, y del cordero que substituirá la víctima humana, colocado en inverosímil posición.

El sarcófago de Ampurias (figs. 200 y 201), cuyo carácter cristiano puede parecer discutible por la presencia de temas profanos, es contemporáneo de los relieves de Gerona, con la misma desproporción en la talla de las figuras y el mismo modo de tratar los ropajes; hasta el esquema de los pliegues de la túnica del Buen Pastor es igual al de las túnicas de los pastores, de los soldados y de Abraham, en los sarcófagos estudiados. La coincidencia cronológica refuerza la identificación cristiana de la figura del Buen Pastor, que podría parecer el antiguo crióforo de los paganos. Los otros temas: genios alados y figuras de las cuatro estaciones, en el frente del vaso, y las escenas de la vendimia y la recolección de las olivas, en la tapa, no son inauditos en la iconografía cristiana. Es más difícil de explicar la inclusión de la escena abiertamente pagana de Selene y Endimión, colocada debajo del clipeo central que contiene el busto togado del difunto, la cual parece insinuar, por lo menos, tendencias heterodoxas.

De la datación de este sarcófago resulta evidente que la presencia de temas paganos o profanos en ejemplares tenidos por cristianos y ortodoxos no es criterio de mayor antigüedad en los mismos, como se ha venido diciendo al estudiar este sarcófago y otros semejantes. Por otra parte, hay que considerar que en pleno siglo IV pudieron también los gentiles adquirir sarcófagos labrados en talleres cristianos, a los que repugnaba ejecutar temas abiertamente paganos.

Descartamos conscientemente otro sarcófago de Ampurias, encontrado en la necrópolis de la "*cella memoriae*" por considerarlo pagano, ya que no presenta ningún asunto religioso y parece más antiguo.

Es en cambio ciertamente cristiano un gran fragmento de frente con raros estrígiles de forma parecida a un yugo, dispuestos a ambos lados de un monograma con *alfa* y *omega*, inscrito dentro de una triple corona de laurel, el cual ya es quizá del siglo V.

El sarcófago del Museo Arqueológico de Barcelona presenta el mismo esquema que uno de los de San Félix en Gerona; dos campos de estrígiles y tres cuadros con escenas: en el central, la orante velada, flanqueada por dos apóstoles; en los extremos, la captura de San Pedro y la curación del paralítico. Es del mismo tiempo y estilo que los gerundenses y procede del mismo taller.

El sarcófago de la Colección Amatller, depositado actualmente en el mismo Museo, no difiere esencialmente del estilo de este grupo; pero en el relieve, a través de las mutilaciones y del desgaste sufrido, se nota una factura más cuidada. Las escenas que contiene, a modo de friso, son la resurrección de Lázaro, la captura de San Pedro, la curación de un ciego, la orante femenina, la Cananea, la predicción de las negaciones de San Pedro y la conversión del agua en vino (fig. 202).



Fig. 198. — MILAGRO DE CANÁ Y MULTIPLICACIÓN DE LOS PANES Y PECES. DETALLE DE UNO DE LOS SARCÓFAGOS DE LA IGLESIA DE SAN FÉLIX EN GERONA.



Fig. 199. — PREDICCIÓN DE LAS NEGACIONES DE SAN PEDRO, CRISTO PISANDO EL ÁSPID Y EL LEÓN, Y SACRIFICIO DE ISAAC. DETALLE DE UNO DE LOS SARCÓFAGOS DE LA IGLESIA DE SAN FÉLIX EN GERONA.

GRUPO DE VALENCIA. — De la región de Valencia se conocen tres ejemplares completos en la capital, un fragmento procedente de Denia, y otro sarcófago entero de Hellín (Albacete).

El primer sarcófago de Valencia (fig. 203) está decorado por dos campos de estrígiles enmarcados por molduras, y pilastras estriadas de capitel compuesto, en los extremos. El campo central contiene una cruz adornada de gemas, sobre la cual está colocado el monograma constantiniano, igualmente adornado y rodeado de una corona triunfal de laureles, rellenando los ángulos superiores dos capullos de loto. Dos palomas están posadas en los brazos de la cruz, y debajo, dos corderos ocupan el lugar en que suelen estar los dos soldados romanos, que aluden a la resurrección de Cristo y que es un símbolo del triunfo del Cristianismo.

El segundo tiene un monograma formado por las letras I X esculpido en un frente liso enmarcado de molduras. Por más que este tipo de monograma se considera anterior al clásico constantiniano, formado por las letras X P, la labra de estos dos sarcófagos no parece anterior a la mitad del siglo IV.

El esquema del último de los sarcófagos valencianos es igual al primero, pero en el cuadro central hay solamente el crismón constantiniano dentro de un ancho círculo.

El fragmento de Denia perteneció a un sarcófago con escenas separadas por pilastras; sus figuras, muy incompletas, parecen ser una orante entre apóstoles. Es también del siglo IV.

En el sarcófago de Hellín (Albacete) (fig. 204) tenemos un ejemplar completo del esquema a que parece haber pertenecido el fragmento de Denia. Las escenas están distribuídas dentro de pórticos con los arcos sostenidos por pilastras surcadas de estrías verticales, rellenas en su mitad inferior; dos de los temas son nuevos en la serie iconográfica española. La escena central consta de la figura de Cristo rodeado de cuatro apóstoles que lo aclaman; a la derecha de este grupo está el bautismo de Jesús en el Jordán. Las escenas primera, segunda y última nos son ya conocidas: la fuente milagrosa de San Pedro, la curación de un ciego y el sacrificio de Isaac. Su estilo es comparable al del sarcófago de la fachada de la catedral de Tarragona y tiene también el detalle de la caída en diagonal del borde de los palios.

EL GRUPO DE ZARAGOZA. — Lo formamos con los dos sarcófagos de la cripta de Santa Engracia, cuyo notable valor artístico ha sido debidamente señalado, y el de Castiliscar, de la misma provincia, el cual, bien que no es de igual estilo, coincide con los de Zaragoza por lo cuidado de su labra.

El más importante de los tres tiene relieves no sólo en el frente, sino también en los costados (fig. 205); dos telamones desnudos sostienen el entablamento de la caja en los ángulos de la misma; en el costado de la izquierda está representado el castigo de los primeros padres después del pecado, al ser expulsados del Paraíso; el Verbo, en la figura de Cristo, entrega a Adán un manojo de espigas y un cordero a Eva, símbolos del respectivo trabajo: la agricultura y el hilado de la lana. En el otro costado está el sacrificio de Isaac.

En el friso frontal, además de las conocidas escenas de la Cananea, de la orante, de la curación del ciego y del milagro de Caná, encontramos una escena singular que ha dado celebridad a esta pieza. Una figura femenina, entre dos apóstoles, es levantada hacia el cielo por una mano divina que la coge por la muñeca de su brazo derecho. Ha sido inter-

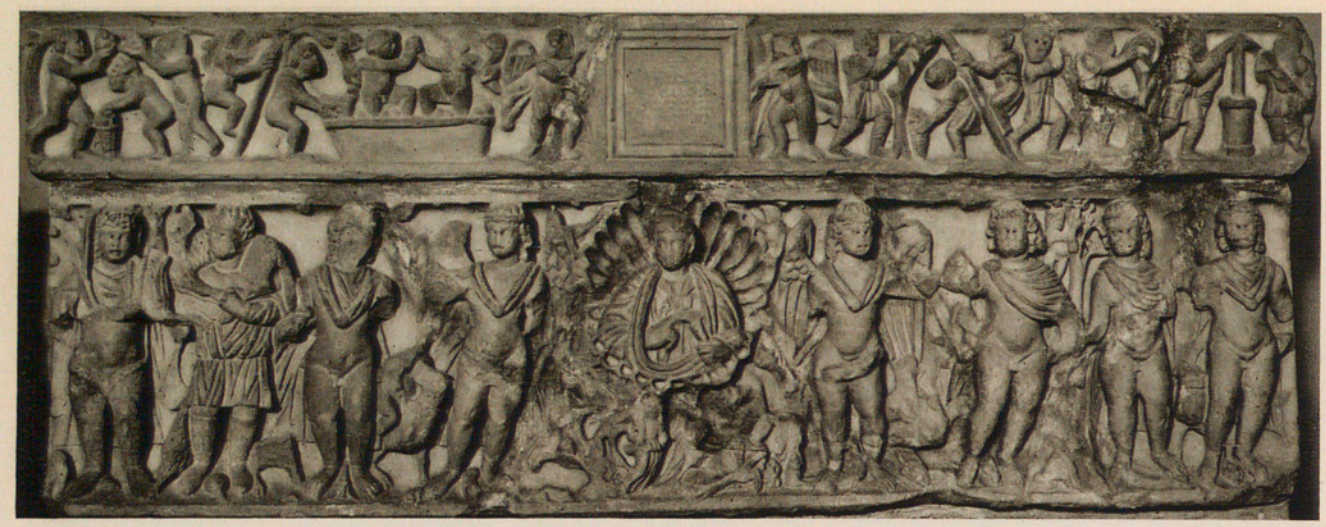


Fig. 200. — SARCÓFAGO HALLADO EN AMPURIAS. (Museo Arqueológico de Gerona.)

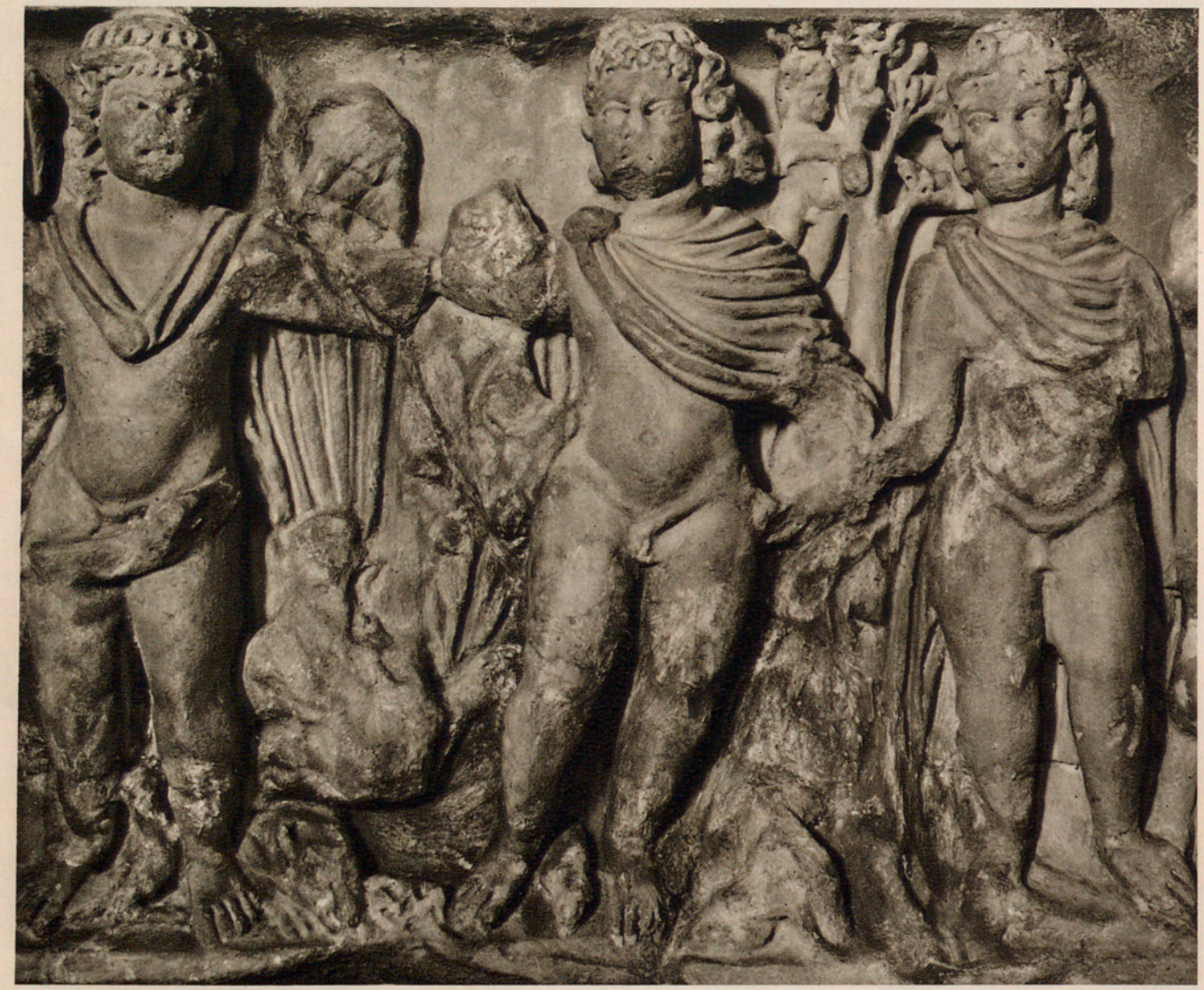


Fig. 201. — SÍMBOLOS DE LAS ESTACIONES DEL AÑO. DETALLE DEL SARCÓFAGO DE LA FIGURA 200.



Fig. 202. — SARCÓFAGO DE LA COLECCIÓN AMATLLER. (Museo Arqueológico de Barcelona.)



Fig. 203. — SARCÓFAGO CON EL SÍMBOLO DEL TRIUNFO DE CRISTO. (Museo de Valencia.)



Fig. 204. — CRISTO ACLAMADO POR LOS APÓSTOLES. DETALLE DEL SARCÓFAGO HALLADO EN HELLÍN (ALBACETE). (Real Academia de la Historia, Madrid.)

pretada como la Asunción de la Virgen, y sería un ejemplar único en el arte paleocristiano y la más antigua representación de este Misterio, aunque no está probado que tal interpretación sea segura y podría ser la recepción del alma de la difunta en el cielo. En los bordes del sarcófago hay inscripciones para identificar las figuras, pero algunas son arbitrarias y quizá posteriores.

A pesar de las muchas mutilaciones, pueden apreciarse en el otro sarcófago, que sirve de altar en la cripta de Santa Engracia, los caracteres de una buena ejecución, especialmente en los pliegues y disposición de los ropajes y en algunas cabezas; es quizá el más antiguo de los sarcófagos cristianos españoles, siempre dentro de los tiempos constantinianos (fig. 206). Las escenas que contiene son: el milagro de la fuente; la captura de San Pedro; una tercera escena poco clara a causa de las mutilaciones, representa quizá la predicción de las negaciones del apóstol; la difunta orante; la curación de un ciego; el milagro de Caná, multiplicación de los panes y peces y la resurrección de Lázaro. Es lástima que el mal estado de conservación del relieve impida el estudio detallado de su ejecución y la interpretación de algunos pormenores, que parecen tener un singular interés iconográfico.

El sarcófago de Castiliscar (fig. 207) constituye un ejemplar estilísticamente aislado y muy original. Bastante proporcionadas las figuras, bien estudiadas las actitudes y la indumentaria, tratados los pliegues con relieve bien modelado; hasta en algunos detalles de las escenas revela una independencia de los modelos conocidos. Los tres grupos primeros, empezando por la izquierda, corresponden a los esquemas tradicionales representados: resurrección de Lázaro, la Cananea, y la orante. En la escena siguiente se confunden los dos milagros de la conversión del agua en vino y de la multiplicación de los panes; en efecto, las hidrias no son seis, como refiere el Evangelio, o menos, como se acostumbra en los relieves, sino siete, que es el número de los cestos de panes, y el apóstol que está al lado de Jesús presenta el plato con peces a su bendición, escena propia del milagro de la multiplicación. En la última escena, con la Adoración de los Magos, no faltan los detalles acostumbrados: los tres reyes de aspecto juvenil, con indumentaria oriental y con los dones respectivos en las manos; en el fondo aparecen las cabezas de los camellos y la figura de un hombre, quizá San José, o un profeta. La Virgen tiene en sus brazos al Niño envuelto en pañales.

GRUPO DE TOLEDO. — Apenas hay razones para agrupar los tres sarcófagos completos y dos fragmentos procedentes de esta provincia. Son de cuatro localidades distintas y nada cercanas, y no tienen entre sí afinidades de estilo, ni siquiera los dos encontrados en Layos.

De Erustes procede un gran fragmento de frente, con campos de estrígiles y cuadro central con la predicción de las negaciones de San Pedro, colocado bajo un arco que sostienen dos columnas con estrías helicoidales. El relieve, muy desgastado, recuerda el estilo del sarcófago de Martos (Jaén). Se conserva en el Museo Arqueológico de Madrid.

El fragmento de Toledo, empotrado en la puerta del Sol, tiene el mismo tema. El estilo de las figuras, achatadas y movidas, podría ponerse en relación con el grupo de Gerona.

De los dos sarcófagos encontrados en Layos, uno se conserva en Toledo, en el convento de Santo Domingo el Real (fig. 208). Las grandes figuras que integran sus escenas, dispuestas en forma de friso, son de proporciones bastante correctas, y sus actitudes de mo-



Fig. 205. — SARCÓFAGO CONSERVADO EN LA CRIPTA DE SANTA ENGRACIA (ZARAGOZA).



Fig. 206. — SARCÓFAGO UTILIZADO COMO ALTAR EN LA CRIPTA DE SANTA ENGRACIA (ZARAGOZA).



Fig. 207. — SARCÓFAGO DE CASTILISCAR (ZARAGOZA).

vimientos un poco dramáticos y grandilocuentes. En las cabezas, más que en el modo de tratar los pliegues de los ropajes, se nota un estilo diferente de los otros relieves españoles, bien que tampoco muy personal, excepto quizá en la figura orante central, que parece un intento de retrato.

Las escenas representadas, muy bien conservadas en sus detalles, son, de izquierda a derecha: la resurrección de Lázaro, con la hermana del difunto postrada a los pies de Jesús, que toca a Lázaro con la verga milagrosa, pero vuelta la cabeza hacia la escena siguiente, la cual contiene el sacrificio de Isaac, en la disposición y detalles conocidos. A continuación la multiplicación de los panes, la orante y Adán y Eva después del pecado original cubriendo sus desnudeces, a los lados del Árbol de la Vida; y por último, la Adoración de los Magos, con sus acostumbrados indumentaria y dones, que ofrecen a la Virgen sentada en sillón de mimbres, los pies sobre escabel y con el Niño fajado en los brazos; en el fondo apenas se distinguen las siluetas de los camellos.

El otro sarcófago de Layos (figs. 209 y 212), que forma parte de la colección de la Academia de la Historia en Madrid, es de estilo poco parecido al anterior, pero coincide con él por el tipo de esquema en friso seguido y por la presencia de la escena del pecado original, que no volveremos a encontrar más que en el sarcófago de Astorga. Los tres son contemporáneos, probablemente anteriores a la mitad del siglo IV, y pueden muy bien proceder del mismo taller, como se ha supuesto, aunque los detalles estilísticos no alcancen a establecer una afinidad de escuela; la coincidencia del tema de Adán y Eva puede ser un argumento favorable, pero no de mucha fuerza.

Tiene las escenas de la resurrección de Lázaro; curación de un ciego; Adán y Eva después del pecado; milagro del paralítico; orante sola; conversión del agua en vino, con la confusión ya notada en el sarcófago de Castiliscar; siguen el sacrificio de Isaac y la fuente milagrosa de San Pedro.

El último sarcófago de este grupo fué hallado en Puebla Nueva, cerca de Talavera de la Reina, y lo conserva actualmente el Museo Arqueológico Nacional (fig. 210). Es un ejemplar original y aislado así por su estilo como por su iconografía. Contiene las figuras de los apóstoles en varias actitudes, colocados de pie, seis a cada lado, y en el centro, sentada en alto trono, la figura de Cristo. En el fondo, trece arcos de molduras lisas, sostenidos por columnas de fuste también liso y con capiteles de tradición corintia, sumariamente tratados, enmarcan cada una de las figuras. Desgraciadamente están rotas las cabezas de los apóstoles y muy mutilada la de Cristo, que debió de ser barbada, como se acostumbraba a representar en estas escenas; falta que es de lamentar, pues el trabajo de las cabezas permitiría precisar mejor el estilo del relieve. Todas las figuras tienen una marcada inclinación de su eje hacia la derecha, que les da un carácter singular. Los pliegues son modelados, estrechos y verticales; el borde de los palios cae formando la diagonal característica de los sarcófagos de la Galia meridional.

Como en el sarcófago de la cripta de Santa Engracia, en el borde superior liso que limita el relieve, hay inscripciones que identifican las figuras; sólo se conservan las cuatro primeras de la izquierda y fragmento de un nombre hacia el otro extremo; los nombres que da son: SIMON CKANANEVS, IACOBVS ALFEI, THOMAS y PHILIPPVS, gramaticalmente correctos y con carácter de letra que coincide con los datos estilísticos en dar al sarcófago una datación de mediados del siglo IV.



Fig. 208. — SARCÓFAGO HALLADO EN LAYOS (TOLEDO). (Conservado en el Convento de Santo Domingo el Real, Toledo.)
Museo Marés, Barcelona



Fig. 209. — SARCÓFAGO HALLADO EN LAYOS (TOLEDO). (Real Academia de la Historia, Madrid.)



Fig. 210. — SARCÓFAGO HALLADO EN PUEBLA NUEVA (TOLEDO). (Museo Arqueológico Nacional, Madrid.)

REGIÓN NORTE-OCCIDENTAL. — En la región norte-occidental de la Península encontramos dos ejemplares. Uno, el sarcófago de Astorga, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, que tiene algunas semejanzas comunes de estilo con los relieves de Layos; es de frente con esquema en friso, y contiene seis escenas (fig. 211): la resurrección de Lázaro; la captura de San Pedro, en la que el apóstol lleva en su mano derecha un volumen

desplegado en vez de la varita; el milagro de la fuente; los primeros padres después del pecado, roto el árbol que los separaba; la multiplicación de los panes y peces, y el sacrificio de Isaac. Abraham en este ejemplar viste túnica y palio y no túnica corta, como en los demás casos estudiados; aparece la mano divina, pero detiene su brazo armado un personaje sagrado que está a su derecha.

El otro sarcófago de esta región procede de Villanueva de Lorenzana (Lugo), y es notable por la singularidad de los estrígiles que cubren su frente, los cuales no son ondulados en forma de S, sino de forma parecida a un 3; tiene en el centro un crismón dentro de una corona. Debe ser datado en el siglo V.

REGIÓN DE MÉRIDA. — Esta región, en la que tanto abundan las inscripciones cristianas, no tiene otra manifestación escultórica que un fragmento de relieve muy desgastado, probablemente parte de una cubierta de sarcófago. Es interesante por las escenas en él figuradas, que son nuevas y únicas en el repertorio de la iconografía cristiana de España. En el extremo izquierdo vemos a Noé en el arca, representado en la forma esquemática en que aparece en las pinturas de las catacumbas y en contados sarcófagos: el patriarca, extendidos sus brazos en actitud de oración, surge del arca, figurada sumariamente como un cajón. La escena principal de este relieve representa un festín, de carácter quizá funerario: tres figuras, recostadas en el lecho de forma semilunar, toman los manjares de la mesa central; dos figuras de pie, una de ellas con una fuente llena de viandas en las manos, sirven a la mesa.

Es imposible observar los detalles de las figuras por su mal estado; apenas se notan los pliegues de los vestidos; pero por los contornos de las siluetas y por las actitudes bien expresadas puede colocarse este relieve en el siglo IV.

Otro sarcófago de Mérida (Museo de Badajoz) es completamente liso y no tiene más adorno que un monograma inciso rodeado de una corona pintada, en la superficie de la tapa.

REGIÓN BÉTICA. — Tampoco son lo abundantes que podría esperarse del número y antigüedad de los centros cristianos de la Bética, los sarcófagos conservados en esta región. Quedan reducidos a cuatro ejemplares, dos de ellos fragmentarios, esparcidos en puntos muy distantes entre sí, a saber: Martos (Jaén), Berja (Almería), Córdoba y Los Palacios (Sevilla). Excepto el de Berja, son del tipo con escenas bajo arcos sostenidos por columnas estriadas en espiral, que no hemos encontrado sino en el muy desgastado fragmento de Erustes (Toledo), y que puede ser considerado como una particularidad característica de esta región.

En el sarcófago de Martos (Molino del Rey, provincia de Jaén) el frente está ocupado por un pórtico de ocho columnas, de fuste con estrías helicoidales y capitel compuesto; tres arcos alternan con cuatro frontones de cornisas en ángulo (fig. 213). Los huecos angulares, encima de los capiteles, están rellenos por una corona; el entablamento del pórtico acaba en los extremos con acróteras. Las escenas cobijadas en los arcos del pórtico son conocidas y frecuentes, excepto la primera a la izquierda, que ha perdido algún detalle y no puede determinarse con seguridad su contenido; las dos figuras son Cristo y un apóstol; Cristo con la varita de su mano derecha tocaba algo que se ha roto, quizá una pequeña momia, en cuyo caso se trataría de la resurrección de un muerto. Las otras son la curación de un

ciego, la Cananea, la predicción a Pedro de sus negaciones, la curación de un paralítico, la multiplicación de los panes y la conversión del agua en vino.

Conserva la cubierta que también tuvo relieves historiados, de los que queda solamente su parte inferior, además de la cartela central para la inscripción sostenida por dos geniecillos; son visibles, en la mitad izquierda, tres arcos, que sin duda son las tres bocas del horno de Babilonia al que fueron echados Daniel y sus compañeros.

El estilo de este relieve, que recuerda algo el de los sarcófagos de Gerona, es también comparable a algunos ejemplares del Mediodía de Francia. Es contemporáneo del grupo gerundense.

El fragmento de Los Palacios (Sevilla) es parte de un sarcófago igual al anterior. Queda tan poco de sus escenas, que es difícil identificar con seguridad su iconografía; parecen ser episodios de la historia de San Pedro.

Córdoba posee gran parte de un frente de sarcófago, cuyo esquema estaba compuesto de dos cuadros extremos con relieves, de los cuales se conserva el de la parte derecha, dos campos de estrígiles y escena central, bajo arco sostenido por columnitas. El tema central, poco claro por la mala conservación del relieve, se refiere probablemente a la predicción de las negaciones de San Pedro; la escena del cuadro extremo representa la fuente milagrosa de San Pedro, en la que el apóstol es apresado por los soldados en el mismo momento de hacer brotar el agua; están reunidos, por consiguiente, en un solo grupo los dos hechos, que en los demás casos hemos hallado siempre separados y a veces incluso distanciados.

El ejemplar más importante de esta región es el sarcófago de Berja (Almería) (fig. 214), cuyo frente, decorado con escenas en friso, presenta un tema nuevo y único en toda la iconografía paleocristiana. Por el estilo se relaciona con los del grupo de Gerona, aunque es de labra superior, cualidad que se nota especialmente en la más acertada proporción de las figuras y en las actitudes y pliegues del ropaje, mejor estudiados.

Contiene las escenas de la resurrección de Lázaro, con el edículo funerario decorado minuciosamente; la entrada de Cristo en Jerusalén, con una figura que extiende su manto al paso del jumento, y otra subida a un árbol para arrancar ramos; la difunta, con la cabeza velada, entre dos apóstoles; la predicción de las negaciones de San Pedro; y los Príncipes de los apóstoles ante el tribunal de Nerón, según la interpretación propuesta por Wilpert; los apóstoles están figurados con sus tipos tradicionales: cabello ensortijado y abundante San Pedro, y con la frente calva San Pablo; dos soldados, aquí con la cabeza descubierta, los vigilan a sus lados; Nerón está representado con el mismo tipo que suelen tener Herodes y Nabucodonosor en las escenas relativas a ellos, es decir, cara barbada y melena atada con una diadema; está sentado en silla curul y apoya sus pies en un bajo escabel (fig. 215).

Aunque los soldados de esta escena no llevan puesto el tradicional casquete redondo, este detalle no indica mayor antigüedad para el sarcófago de Berja, que es del siglo IV, quizá todavía de la primera mitad.

SARCÓFAGOS DESPROVISTOS DE TEMAS CRISTIANOS. — Quedan algunos sarcófagos que carecen de representaciones paganas, pero que tampoco tienen símbolos o indicios claros de cristianismo. Junto con el Buen Pastor de Ampurias han sido considerados anteriores a la Paz de Constantino, viendo en sus relieves ideas cristianas veladas por miedo a la persecución. Son ciertamente del siglo III los sarcófagos llamados "*de los leones*" y "*del*

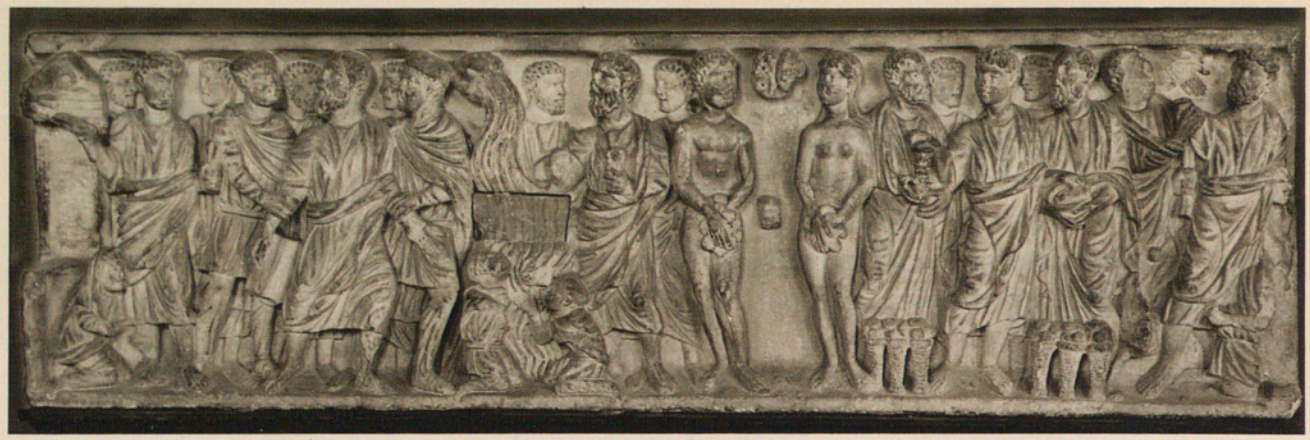


Fig. 211. — SARCÓFAGO PROCEDENTE DE ASTORGA, DONDE SIRVIÓ DE SEPULCRO AL REY ALFONSO III EL MAGNO. (Museo Arqueológico Nacional, Madrid.)



Fig. 212. — ADÁN Y EVA. DETALLE DEL SARCÓFAGO HALLADO EN LAYOS (TOLEDO). (Real Academia de la Historia, Madrid.)

lector", procedentes de la necrópolis paleocristiana de Tarragona y podrían ser tomados como de carácter disimulado; como tales han sido publicados, y el segundo incluído en la obra de Wilpert, pero clasificado como herético o gnóstico (figs. 216 y 217).

Otros tres, el de Covarrubias (Burgos) y los de Carteya (Cádiz) y Ermita del Prado (Sevilla), son ya del siglo IV, y el argumento del temor de las persecuciones para explicar la ausencia de temas cristianos tiene menos valor. No es imposible, naturalmente, que algún cristiano hubiese echado mano de un sarcófago decorado con temas indiferentes, pero tales sarcófagos pudieron también haber sido usados por los gentiles del siglo IV.

El sarcófago de Covarrubias es evidentemente postconstantiniano (fig. 218). El modo de tratar los pliegues de los vestidos, el estilo de las figuras y, sobre todo, el peinado de las cabezas en los retratos de los difuntos, nos llevan por lo menos hacia la mitad del siglo IV. El tocado de la mujer se compone de una trenza que rodea la cabeza como una diadema; en el hombre, los cabellos caen en mechones largos y rectos que cubren gran parte de la frente; semejante tocado usan los personajes retratados en sarcófagos cristianos del siglo IV, por ejemplo en los de Adelfia (Siracusa) y de San Nicolás de Tolentino; y la disposición de los cabellos en el hombre es la misma que en las cabezas de los emperadores desde Constantino en adelante. El frente de este sarcófago está decorado por un campo de estrígiles dispuestos a los lados de un clipeo circular, que contiene los bustos de los difuntos; el esposo viste la toga y tiene el volumen en sus manos. El clipeo está sostenido por una figurita de Urano con el velo extendido sobre la cabeza, símbolo del cielo, que parece aludir a una glorificación de los difuntos; en los cuadros laterales hay dos escenas pastorales compuestas simétricamente; el pastor vigila al rebaño, de pie y recostado sobre el tronco de una parra; en el cuadro de la derecha aparece, además, una figurita, quizá una sirvienta, con un cesto de comida en las manos, a la que el can del pastor recibe ladrando. Aunque los temas no sean abiertamente cristianos, no son tampoco inusitados en sarcófagos de cristianismo seguro: las escenas pastorales son frecuentes y aluden al símbolo del Buen Pastor, y en el célebre sarcófago de Junio Baso, conservado en la cripta de San Pedro del Vaticano, está también la figurita de Urano, con el velo extendido, sirviendo de escabel a los pies de Jesucristo.

Por su estilo debe ser igualmente datado en el siglo IV, bien que anterior al precedente, el sarcófago de la Ermita del Prado (Sevilla), publicado como ejemplar protocristiano. En su frente tiene tres cuadros con figuras y dos campos de estrígiles; en el cuadro central está representada una mujer, la difunta sin duda, pero no en actitud orante; a sus pies hay un cesto de flores. En cada uno de los cuadros de los extremos hay un genio desnudo con una liebre en las manos y un cesto a los pies.

Es más difícil fijar la datación del sarcófago de Carteya (ha sido clasificado como de hacia el año 300), por la simplicidad de su decoración. Ésta se reduce a un campo de estrígiles, limitado en los extremos por dos pilastritas con capitel de tipo corintio; la confluencia central de las curvas superiores de los estrígiles forman un medallón ovalado en el que se ve un árbol y, detrás del tronco, un cordero, alusión a un tema pastoral, que podría contener un simbolismo cristiano.



Fig. 213. — SARCÓFAGO DE MARTOS (JAÉN). (Propiedad particular.)

PINTURAS Y MOSAICOS

PINTURAS

El célebre canon 36 del concilio de Elvira, que prohibe las pinturas sagradas, cualquiera que sea la explicación que se le dé, demuestra que a principios del siglo IV las iglesias españolas eran a veces decoradas con pinturas murales. Quizá este decreto motivó la destrucción de muchas de las existentes y la restricción de su uso en lo sucesivo. Esta restricción estaría, no obstante, en contradicción con las representaciones sagradas tan abundantes en los sarcófagos, las cuales podían también entrañar el peligro de apariencia de idolatría que quiso evitar el concilio. Por otra parte, una de las obras poéticas de Prudencio, el *Dittochaeum,* contiene una serie de inscripciones en verso compuestas para ilustrar las pinturas de una basílica, probablemente española. Comprenden veinticuatro temas del Antiguo Testamento y otros tantos del Nuevo, que decorarían los muros de la nave central, más una escena del Apocalipsis destinada al arco triunfal. La lista es interesante por contener varias representaciones raras y algunas desconocidas en el repertorio iconográfico de la antigüedad cristiana. De todos modos, no es necesario recurrir a la prohibición del concilio de Elvira para explicar la falta de pinturas, dado el pésimo estado de conservación en que han llegado a nuestros tiempos las contadas iglesias que se conservan de aquella época.

Los restos de pinturas descubiertos en la parte inferior de los muros de la casa basilical de Mérida, no está probado que formaran parte de la decoración del tiempo en que estuvo dedicada al culto, y podrían ser anteriores a la adaptación. Además, no contienen ningún elemento cristiano: caballos y panteras marinos, genio sobre un delfín, columnas salomónicas, etc., temas exclusivamente decorativos. En los cuatro espacios que quedan entre las ventanas del ábside, hay sendas figuras humanas de tamaño natural, conservadas en su mitad inferior; están de pie, visten túnicas blancas con adornos de púrpura y oro, y una de ellas lleva las sandalias adornadas con gemas.

Fuera de éstas no se conocen en España otras pinturas en monumentos cristianos que las recientemente descubiertas en el mausoleo de Centcellas (Tarragona), debajo de la zona de mosaicos. Han sido libradas sólo pequeñas extensiones del enlucido que las cubre, por lo cual poco se puede decir de ellas; han aparecido unas casas semejantes a la que describiremos más adelante al estudiar la franja inferior de la decoración musiva de la cúpula, lo que induce a suponer que contiene iguales o parecidos temas.

MOSAICOS

MOSAICOS PAVIMENTALES. — Son más numerosos los mosaicos sepulcrales y en pavimentos de algunas iglesias que hemos estudiado. La basílica de Santa Eulalia en Mérida los tenía hermosísimos, según los describe Prudencio, figurando un prado sembrado de flores. Se conservan en parte los de la casa-basílica emeritense con dibujos geométricos.

El mosaico pavimental de la basílica de Elche, conservado en toda la extensión de la nave, tiene también temas geométricos diversos, distribuídos en grandes cuadriláteros: franjas de trenzados, meandros, estrellas, nudos, etc. La basílica de Son Peretó, en Manacor (Mallorca), conserva asimismo parte del pavimento musivo, con dibujos geométricos y temas vegetales estilizados, algunos de trazado muy correcto.

Más variados aún eran los dibujos del mosaico de la basílica de Santa María de Palma (Mallorca), ejecutados con teselas de colores azul, encarnado, amarillo y negro, sobre fondo blanco, y con varios cuadros, cuyas figuras, de escenas históricas del Antiguo Testamento, en la nave central, estaban acompañadas de leyendas explicativas (fig. 219). Los dos cuadros primeros contenían escenas del Paraíso, con animales y los primeros padres tentados por la serpiente; el tercero representaba la venta de José por sus hermanos a los ismaelitas; los siguientes, muy deteriorados ya cuando fueron descubiertos, continuaban, al parecer, la misma historia de José en Egipto. Sólo conocemos este mosaico por un dibujo publicado en el siglo XIX, que no permite estudiar con seguridad su cronología. Como los de Elche, Manacor y también los de Tarrasa (éstos con temas geométricos y el símbolo de los panes y peces), traspasan ya probablemente las lindes del siglo V.

En cambio, parece de los buenos tiempos del siglo IV el mosaico de una villa romana excavada en Fraga. Ocupa el pavimento de una estancia de unos doce metros cuadrados y forma un cuadrilátero central de fondo blanco con flores, guirnaldas, racimos, paloma con ramo en el pico, pavo, faisán, pato y otras aves, un conejo, un lagarto, un cesto con flores, una crátera con racimos y dos genios desnudos; conjunto que recuerda uno de los compartimientos de mosaico de la bóveda anular del mausoleo de Santa Constanza, en Roma. Enmarcan el cuadro central una franja imitando una mediacaña, otra más ancha con greca de vegetales estilizados, y un último borde ajedrezado, en uno de cuyos lados tiene una inscripción con el nombre de *Fortunatus,* separado en dos mitades por un crismón con *Alfa* y *Omega* traspuestas.

Ha sido publicado como cristiano otro mosaico de Aragón, descubierto en 1891 en Estada (Huesca), y conservado actualmente en el Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza. Es de rudísima factura y muy irregular e inhábil en sus dibujos. En la mitad superior contiene una figura masculina con un disco (pan ?) en una mano y un pez (?) en la otra, y



Fig. 214. — SARCÓFAGO DE BERJA (ALMERÍA). (Real Academia de la Historia, Madrid.)



Fig. 215. — LOS PRÍNCIPES DE LOS APÓSTOLES ANTE NERÓN. DETALLE DEL SARCÓFAGO DE BERJA (ALMERÍA).

alrededor de ella hay una palma, una adormidera y un arbolillo; el personaje está delante de un edículo con frontón, en cuyo tímpano hay dos palomas afrontadas. Al lado se ve un busto femenino y, esparcidos por el resto del campo, discos diversos, una swástica, adormideras y una palma. En el cuadro inferior, separado por una franja ajedrezada, hay varios discos decorados y otra pequeña swástica. Enmarcan el conjunto cenefas con raras grecas y ajedrezados. El cuadro superior tiene una inscripción, no completamente interpretada, que empieza por un verso de la Eneida (canto II): *Dividimus muros et moenia pandimus urbis.*



Fig. 216. –ESCENA CENTRAL DEL SARCÓFAGO "DEL LECTOR". (Museo paleocristiano de Tarragona.)



Fig. 217.—RETRATO DE LA DIFUNTA DEL SARCÓFAGO DE "LOS LEONES". (M. paleocristiano de Tarragona.)



Fig. 218. — SARCÓFAGO DE LA COLEGIATA DE COVARRUBIAS (BURGOS). (Procede del monasterio de Arlanza, donde sirvió de sepultura a doña Sancha de Navarra, esposa de Fernán González.)

LOS MOSAICOS DE LA CÚPULA DE CENTCELLAS. — Entre los mosaicos funerarios destacan por su importancia los de la cúpula de Centcellas (Tarragona), que es indiscutiblemente el monumento más insigne de nuestra antigüedad cristiana.

A pesar del estado en que se encuentran, destruídos en más de sus tres cuartas partes, permiten la identificación segura de varios de sus temas, que son evidentemente cristianos y pertenecen al ciclo funerario.

La composición musiva se desarrolla ordenada en cuatro zonas concéntricas, tres anulares y circular la central (fig. 220).

La zona inferior contiene varios episodios de una cacería, sin solución alguna de continuidad. En uno de los fragmentos más extensos se puede ver un grupo de tres ciervos acosados hacia las redes que cuelgan de unos árboles o estacas; uno de los animales tiene larga cornamenta ramificada y el último del grupo vuelve vivazmente la cabeza hacia atrás; entre estos ciervos y las redes hay un jinete que empuja a otro grupo de ciervos hacia la trampa. Encima corre una cuerda tensa, sostenida en alto por palos verticales, de la que cuelgan varias hojas alargadas, y que debe de formar parte del dispositivo de la trampa.

Inmediatamente detrás de las redes hay una figura de cazador, como apostado para atontar a los ciervos que caigan en ellas, golpeándoles con el palo que tiene levantado en su mano izquierda. El buen estado de conservación de la misma permite observar bien su actitud y los detalles de la indumentaria, que es la misma en las demás figuras de cazadores. Viste túnica de mangas estrechas, corta y ceñida, adornada con franjas verticales y círculos en la parte baja; también las bocamangas están rodeadas de franjas semejantes; cubre sus hombros una esclavina y lleva colgado un bulto en su espalda (fig. 221).

Siguen otros tres cazadores, con bultos de redes y bastones, y dos caballos enjaezados puestos de lado, que parecen formar parte del grupo que espera el resultado del ojeo. Después de un extenso espacio muy destruído se ven otras figuras, una de ellas en actitud de esfuerzo, tirando de una cuerda con la que lleva atado un perro, que corre siguiendo a otros dos personajes que conducen sendos caballos o mulos cargados con fardos de redes y llevan sobre el hombro, respectivamente, una fusta y un palo; son los monteros de retorno de la cacería que se dirigen a la villa, que está situada más allá de la franja, después de un gran trecho de mosaico perdido. La villa está formada por dos cuerpos — que quizá son de dos casas y no de una sola —, uno bajo y alargado, con dos ventanas en la fachada lateral y frontón triangular con adornos en la fachada delantera; y el otro en forma de torre cuadrangular, también con ventanas y, al parecer, una puerta en una de sus caras.

Es interesante notar que algunos de los caballos tienen marcada la grupa con las letras L y C.

Esta zona exterior viene separada de la zona media por una doble franja, formando un trenzado y una ancha cinta rizada en ondas.

La composición de la zona media forma un pórtico con columnas de fuste con estrías helicoidales y con capiteles jónicos, que sostienen una cubierta, compuesta de tejuelas en forma de escamas circulares; composición que da al conjunto de la zona un aspecto comparable al frente de un sarcófago con escenas bajo pórticos. Los espacios entre las columnas son desiguales y contienen restos de escenas muy mal conservadas.

Aunque muy fragmentarios los asuntos representados en los intercolumnios, se puede reconocer con seguridad el tema bíblico de algunos de ellos: se identifican las escenas de

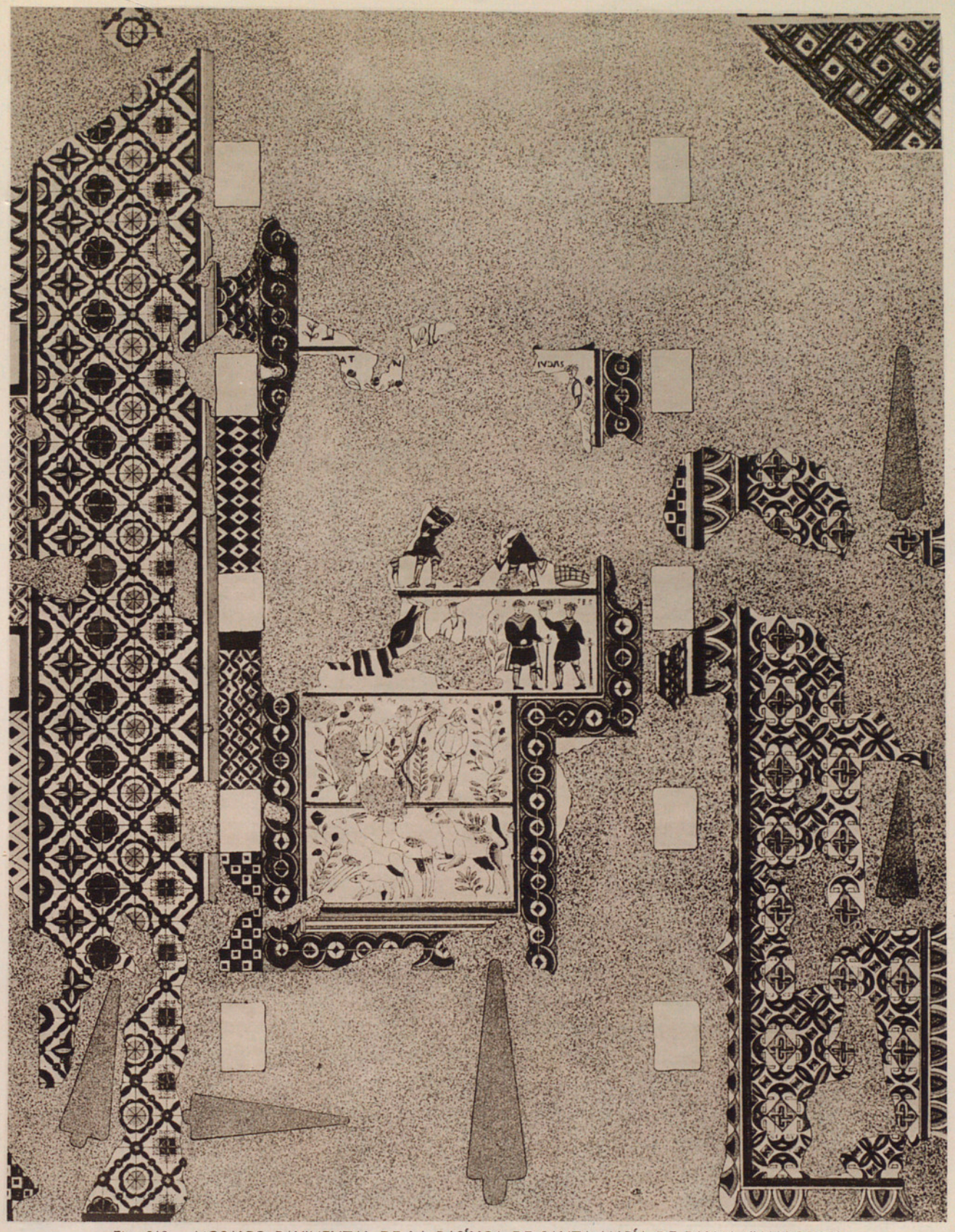


Fig. 219. — MOSAICO PAVIMENTAL DE LA BASÍLICA DE SANTA MARÍA DE PALMA (MALLORCA).



Fig. 220.— ESQUEMA DE UN FRAGMENTO DE LOS MOSAICOS DE LA CÚPULA DE CENTCELLAS (TARRAGONA).

Daniel entre los leones, la nave de Jonás y los tres jóvenes en el horno de Babilonia. De la primera escena indicada, queda parte del cuerpo de la figura desnuda de Daniel en actitud orante, y uno de los leones a sus pies, de espaldas al profeta y vuelta la cabeza hacia él.

Siguiendo hacia la derecha, hay un intercolumnio muy estrecho que ha perdido todo el mosaico, y el cuadro siguiente tiene solamente un busto femenino colocado muy alto, como si fuera de una mujer sentada en un trono, y ante ella está de pie una figura masculina en actitud de acercársele. Se ha querido adivinar en estos fragmentos la escena de la Adoración de los Reyes, pero se oponen a esta interpretación los detalles que pueden ser estudiados en la figura masculina que tiene la espalda y las piernas desnudas y no parece que tenga cubierta la cabeza; podría ser la adoración de los pastores, o quizá una escena parecida a una pintura de la catacumba de Santa Priscila, en Roma, con la Virgen y un profeta.

En el cuadro siguiente, muy ancho hasta la otra columna conservada, no se ven más que las piernas desnudas de una figura recostada, que podría ser Jonás debajo de la pérgola después de haber sido escupido por el cetáceo.



Fig. 221. — CAZADOR AL ACECHO. DETALLE DE LOS MOSAICOS DE LA CÚPULA DE CENTCELLAS (TARRAGONA).

De la escena de Jonás echado de la barca y engullido por el cetáceo, queda una buena parte de la nave con su palo, velamen y cordaje, y las figuras de sus tripulantes desnudos, uno de pie y sentado el segundo; en la parte inferior, que falta por completo, debió de estar figurado el monstruo marino, frecuente en el arte romano y que nunca falta en las representaciones cristianas de esta escena.

Por comparación con la representación de Noé en el arca, que sólo hemos visto una vez en los relieves españoles (fragmento de cubierta procedente de Mérida), pero que es frecuente en el mundo romano-cristiano, se puede sospechar que en el intercolumnio siguiente se hallaba este tema; se ve, en efecto, una caja cuadrangular con recuadros en una de sus caras; de esta caja flotando sobre las aguas, emergería la figura de Noé en actitud orante.

En el cuadro siguiente no se ven más que fragmentos de una o dos figuras humanas.

Aunque muy fragmentario el mosaico del último intercolumnio, puede identificarse la escena de los tres jóvenes en el horno de Babilonia. Se distinguen bien, empezando desde el ángulo izquierdo, una cabeza de aspecto afeminado: el ángel que preserva de la acción del fuego a los jóvenes, y parte de éstos en actitud orante y cubierta la cabeza con el gorro frigio; se ve una mano del primero, la porción superior de la cabeza y una mano del segundo, y la cabeza entera y un brazo del último. Estarían envueltos en llamas y sobre el horno, cuya plataforma se puede apreciar en la parte inferior de la composición.

La tercera zona, junto con el círculo central, es la peor conservada a causa, sin duda, de abundantes filtraciones de aguas. Quedan trozos de la cenefa que la limitaba y separaba sus paneles, con un tema geométrico muy bello, formando curvas reentrantes opuestas. El fragmento mayor de estos compartimientos contiene una figura de niño casi íntegra, con el cuerpo semidesnudo, cubierto solamente en la espalda por un manto atado bajo la barbilla, el cual desciende hasta la mitad de las piernas; con su mano derecha sostiene un palo horizontal del que penden tres racimos de uvas. En otros fragmentos se pueden ver una cabeza también infantil con parte del hombro derecho, y temas florales. Todo induce a creer que esta zona contenía temas alusivos a las cuatro estaciones del año.

Tan importante como la composición es el valor artístico de esta obra. Rica y armoniosa la gama de colores que componen los diversos temas sobre el fondo verdoso y blanco, característico de los mosaicos romanos antiguos; correcto el dibujo de las figuras, que son bien proporcionadas y modeladas; su estilo, principalmente en las caras e indumentaria, es perfectamente clásico y no se notan las influencias bizantinas que se introdujeron en los mosaicos romanos desde fines del siglo IV. Todo ello da la impresión de una obra no posterior a la mitad de la cuarta centuria, y quizá de los mismos tiempos constantinianos.

Claramente cristianos los temas de la segunda zona, no desdicen de este carácter los asuntos restantes; aunque raras, no faltan escenas de cacería en algún sarcófago cristiano, y hasta se las encuentra en una pintura de las catacumbas; y el símbolo de las cuatro estaciones es muy frecuente, e incluso viene comentado en la literatura patrística.

Todas estas escenas pertenecen al ciclo funerario; algunas las hemos visto ya en los relieves de los sarcófagos y se repiten abundantemente en las pinturas de las catacumbas romanas; ninguna, excepto la Adoración de los Magos, se encuentra en los ciclos basilicales o en la decoración de los baptisterios. Por esto las clasificamos como funerarias y tenemos a este monumento como un mausoleo, seguros de que la excavación y mejor estudio de las ruinas no hará más que confirmar nuestra tesis.



LÁMINA II

LAUDA SEPULCRAL DE MOSAICO DEDICADA A ÓPTIMO, HALLADA EN LA NECRÓPOLIS DE TARRAGONA. (Museo Paleocristiano de Tarragona.)



DETALLE DE LA LAUDA SEPULCRAL DE MOSAICO DEDICADA A ÓPTIMO, HALLADA EN LA NECRÓPOLIS DE TARRAGONA. (Museo Paleocristiano de Tarragona.)

LAUDAS SEPULCRALES DE MOSAICO. — Son bastante numerosas en España las laudas de mosaicos, cuyo uso es también frecuente en el norte de África, y casi desconocido en las otras provincias del Imperio Romano. El área española se reduce a la zona levantina y se extiende desde Huesca y Logroño hasta las Islas Baleares, lo cual añade una relación geográfica a las relaciones de estilo que se observan entre las laudas españolas y las africanas.

La necrópolis de Tarragona ha dado tres mosaicos sepulcrales casi completos y fragmentos de otros. El mosaico llamado de *Optimo* es el mejor y más bello, no sólo entre los españoles, sino hasta entre los africanos (lám. II). Se encontró enmarcado con molduras de mármol y mutilado en su trozo inferior; forma su composición una greca ondulante de dos cintas; en la parte superior del cuadrilátero hay una inscripción métrica, separada de la figura del difunto por una cornisa con ovas que forma un arco irregular. La figura se dibuja sobre un fondo obscuro sembrado de flores de loto; su indumentaria es la túnica de mangas largas y estrechas, adornada en el pecho y en las bocamangas con franjas de púrpura, y la toga en la disposición llamada "*contabulata*"; ambas piezas son de color blanco. En la mano izquierda tiene el volumen y con la derecha hace el acostumbrado gesto oratorio, no de bendición; su cara, más bien juvenil, está obscurecida por un ligero bozo y los cabellos están peinados cubriendo la frente; rodean la cabeza tres líneas de teselas claras que parecen un nimbo, pero que no fueron puestas más que para destacar el color de los cabellos en el fondo obscuro.

No se trata de un santo o de un personaje sagrado u obispo, como se ha fantaseado por algunos, basándose en el falso nimbo y el supuesto gesto de bendición; debió de ser un personaje importante de la cristiandad tarraconense, de nombre Optimo, como parece deducirse de la inscripción, que mereció un sepulcro honorífico en el recinto de la basílica cementerial. Por el estilo y por la forma de las letras puede este mosaico ser del siglo IV.

Un segundo mosaico de Tarragona, con inscripción de fórmula muy simple dedicada a *Ampelio*, tiene en su cuadro, rodeado de una guirnalda de laurel con gemas, una crátera con ramos de flores, un cordero y probablemente un crismón dentro de un círculo, que está en gran parte destruído (fig. 222). Ya más decadente el carácter de las letras, debe de ser considerado algo posterior al de Optimo.

Además de otro gran fragmento con una cruz monogramática dentro del círculo, y restos muy pequeños de otras laudas, se encontró en la misma necrópolis otro mosaico con una figura humana, entre ramajes o plantas, de ruda factura, quizá un Buen Pastor; sobre su cabeza campea un crismón entre dos palomas, a semejanza de algunos ejemplares del norte de África; rodea toda la composición una orla con grecas. La incorrección de su dibujo delata una mano poco experta más que una época avanzada por lo que lo conceptuamos cronológicamente próximo a los ya descritos.

Otro grupo de mosaicos sepulcrales fué descubierto en la necrópolis de Montecillas, en Coscojuela de Fantova (Huesca), todos ellos con la figura del difunto y muy parecidos a los mosaicos africanos.

El que cubría el sepulcro de *Rufo* (fig. 223) tiene en la parte superior la inscripción en azul sobre fondo blanco, con líneas de separación en negro; en el espacio de la última línea hay un crismón entre dos rosetas y una hoja de hiedra. En el campo central sembrado de rosetas y ramos está la figura del difunto en actitud orante; viste dalmática con discos decorativos, y de su cuello cuelga un *orarium*, igual que en los mosaicos de Tabarka (Túnez).



Fig. 222. — DETALLE DEL MOSAICO SEPULCRAL DE "AMPELIUS". NECRÓPOLIS PALEOCRISTIANA DE TARRAGONA.

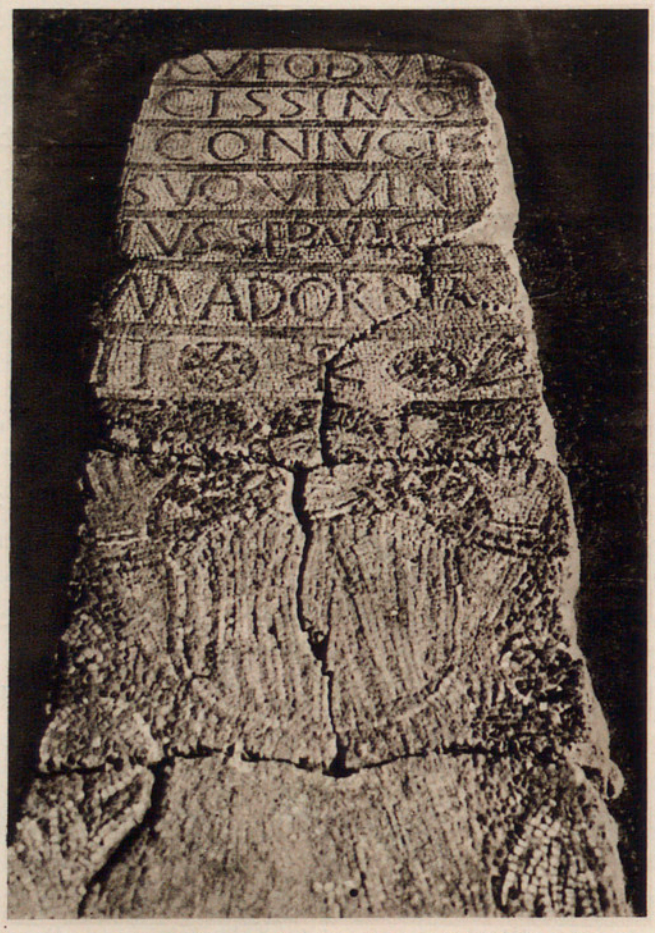


Fig. 223. — MOSAICO SEPULCRAL DE "RUFO". NECRÓPOLIS DE MONTECILLAS, COSCOJUELA DE FANTOVA (HUESCA).



Fig. 224. — MOSAICO SEPULCRAL DE ALFARO (LOGROÑO). (M. Arq. Nacional, Madrid.)

En la zona inferior hay dos panes y dos palomas. La orla exterior formaba una trenza.

En otro de igual esquema, que apareció muy mutilado en su parte derecha, la figura está vestida con túnica blanca adornada de líneas azules que cruzan el pecho; está también como orante, y su cabeza, de acusado realismo, tiene una barbilla pesada y prominente.

En el sepulcro de *Macedonio,* dispuesto también en bandas horizontales, bajo la inscripción y sobre campo azul y verde relleno de flores de colores azul, rojo y amarillo, está la figura, vestida con túnica corta, ceñida con cinturón y con doble galón azulado en las mangas; a diferencia de las anteriores, tiene las manos sobre el pecho. La franja exterior forma una greca de colores blanco, rojo, amarillo y verde.

Un cuarto ejemplar fragmentario conserva sólo la cabeza del difunto, flanqueada de una paloma y de un ramo.

La composición del mosaico sepulcral de Alfaro (Logroño) (fig. 224), conservado en el Museo Arqueológico Nacional, difiere mucho de los de Montecillas. La encuadra una trenza y no tiene más que el busto del difunto, colocado debajo de una concha; sigue la inscripción dividida en dos horizontalmente por un círculo con crismón, y completan la decoración una franja horizontal con greca y un ramo. El fondo está formado por cubitos de terra-cotta, y los dibujos son de teselas amarillas, azules, verdes y negras; algunas, muy pocas, son de mármol blanco.

El mosaico de Denia (Valencia), el primero descubierto en España, es de esquema más sencillo con dibujos rudimentarios y poco correctos. Los temas ornamentales se reducen a grecas ondulantes, ajedrezados y estrella de seis puntas, que contiene una roseta de otros tantos pétalos inscrita en un círculo.

Junto a la basílica de Manacor (Mallorca), se descubrieron sepulcros con mosaicos, de los que uno solamente se conserva casi entero. Forma el marco una cenefa con círculos y losanges imitando gemas; el campo interior está dividido en tres cuadros, el primero con una cruz de Malta dentro de un triple círculo, en los lados del cual hay dos palomas colocadas simétricamente de espaldas y con la cabeza vuelta hacia la cruz; en el cuadro central hay la inscripción, cuyas letras, con *eles* características y *des* triangulares, son muy parecidas a las de mosaicos de África. El cuadro inferior contiene una crátera y dos hojas de hiedra en los ángulos. Su dibujo es vacilante e inhábil, pero no impide datarlo en el siglo V.

ARTES MENORES

Muy pocos y poco característicos son los objetos de artes menores del período paleocristiano. En algunas tumbas de la necrópolis tarraconense fueron halladas botellas fusiformes, pero estos vidrios no tienen ninguna señal o adorno característicamente cristiano. De la misma necrópolis y de la de Manacor proceden algunas lucernas de barro con el crismón, de escaso valor artístico.

De igual categoría son algunos símbolos grabados en inscripciones, como palomas y monogramas de diversas formas. En una lápida de Tarragona hay, además, un monstruo marino, que quizá alude a la historia de Jonás. Otras inscripciones más ornamentadas, así como algunos ladrillos con crismones, pertenecen ya a un período posterior al que nos ocupa.

ARTE VISIGODO

POR

HELMUT SCHLUNCK

POSICIÓN ARTÍSTICA DE ESPAÑA EN LOS SIGLOS V AL VII

El arte español de la época paleocristiana y visigoda forma, en su conjunto, la última fase del arte antiguo en la Península. Entre el siglo IV, momento del máximo esplendor del arte paleocristiano y los siglos siguientes no se produce, en realidad, ningún cambio brusco. Las transformaciones que tienen lugar obedecen, más bien, a un proceso continuo, que se observa en todo el Mediterráneo occidental. En el siglo IV, sin embargo, el arte paleocristiano de Roma, que bajo la protección del Estado y de la Iglesia había llegado a un verdadero apogeo, había dominado en vastas partes de la Península, especialmente en la costa mediterránea. En el siglo V, por el contrario, esta influencia del arte de Roma había desaparecido por completo, al cesar toda exportación de obras de arte. Así, las antiguas tradiciones indígenas, que durante siglos se habían circunscrito a obras de importancia meramente local, ocupan de repente un puesto muy destacado y al mismo tiempo se intensifican las influencias orientales, procedentes en parte del norte de África y en parte de países mediterráneos más lejanos; estas influencias, que no habían dejado de existir durante los siglos anteriores, adquieren ahora, junto con el renacer de la tradición indígena, una importancia que no habían tenido nunca antes.

Diferenciamos fácilmente dos corrientes artísticas norteafricanas: una que en los siglos IV y V se dirige hacia las Baleares, Levante mediterráneo y se dirige desde allí por el valle del Ebro hasta las estribaciones del Pirineo, que se manifiesta en la escultura de algunos sarcófagos tarraconenses y ante todo en los mosaicos tumbales, y otra que domina en la Bética durante los siglos IV al VI. A esta influencia hay que atribuir los ladrillos de barro cocido y la cerámica del sur de España. Acusan una influencia norteafricana, además, casi todas las iglesias de los siglos IV al VI que conocemos. A una corriente del este del Imperio corresponden, por el contrario, varios capiteles de los siglos IV y V como asimismo una serie de sarcófagos en dependencia más o menos directa de prototipos del Oriente cristiano. Estas relaciones se acentuaron desde la segunda mitad del siglo VI y, sobre todo, en el VII, plasmando finalmente en un arte netamente nacional que se extiende por casi toda la Península.

La conversión de los visigodos al catolicismo (589 d. J. C.) y la expulsión de los últimos bizantinos del territorio nacional (624 d. J. C.), habían preparado en España el terreno para una nueva era de paz y una nueva cultura nacional. Las iglesias y esculturas del siglo VII y los grandes tesoros de Guarrazar y Torredonjimeno nos ofrecen un arte representativo, de marcada fisonomía propia. El siglo VII, uno de los más obscuros en la historia de Europa, ha sido en España una época de cierto apogeo, uniendo en un arte netamente español la fuerza propia del genio nacional y la suntuosidad del Oriente cristiano.

LA INVASIÓN VISIGODA Y LA POBLACIÓN HISPANORROMANA. — Cuando los godos llegan a España por primera vez a comienzos del siglo V (415), como aliados del Imperio, para combatir a los bagaudas y a los suevos, y cuando empiezan a asentarse en gran escala en el país a partir del año 500 aproximadamente, constituían todavía un pueblo unitario, esencialmente germánico. Se instalaron en terrenos propios, conservando su religión arriana y sus leyes. Su indumentaria y objetos de adorno siguieron siendo los tradicionales. En algunos hallazgos sueltos y en las primeras y grandes necrópolis excavadas, Carpio del Tajo, Castiltierra y Herrera de Pisuerga, por ejemplo, se reconoce un arte puramente godo, sobre todo en las grandes fíbulas aquiliformes y en los broches de cinturón, muy semejantes a los de los ostrogodos, el gran pueblo hermano de Italia, al que estaban unidos los visigodos por estrechas relaciones políticas y artísticas.

Pero si la llegada de los godos ha tenido importancia para la evolución de las artes menores, especialmente en lo que se refiere al adorno personal, esta influencia no se manifiesta en la arquitectura y la escultura del país. Esto se hace bien patente si comparamos las creaciones artísticas que surgieron durante el reino visigodo de Tolosa en el sur de Francia con las de este lado de los Pirineos. Apenas hay monumento alguno, de uno y otro lado, que pudiera acusar relación o incluso continuidad. El arte de la Francia visigoda del siglo V y el de la España visigoda del VI son distintos. La evolución de ambos se basa en antecedentes diferentes y se debe no a los godos sino a la población gala e hispanorromana.

En el siglo V se inicia en el mundo antiguo un cambio profundo y de consecuencias incalculables. En todo el Imperio occidental observamos el abandono y la destrucción de los grandes monumentos romanos, el cese de las relaciones entre las distintas provincias, el cierre de los grandes talleres, que produce por primera vez una interrupción en la tradición artística vigente. Las invasiones de alanos, suevos y vándalos y las nuevas destrucciones causadas por los godos a su llegada debieron agravar la situación en España. En este momento las comunidades cristianas son la vanguardia de la cultura, las defensoras de la tradición antigua y los núcleos donde penetraron nuevas influencias tanto occidentales como orientales.

El arte español del siglo V presenta los aspectos más variados como expresión de los numerosos focos que se habían mantenido como islotes. Queda aún patente la posición privilegiada que había desempeñado la costa del Mediterráneo en la antigüedad. No puede ser casual que casi todas las iglesias excavadas y la mayoría de las esculturas cristianas se hallen precisamente en la zona costera, mediterránea y atlántica. Desde allí las relaciones artísticas se dirigieron al interior siguiendo las grandes carreteras, cuya importancia queda visible al estudiar la distribución geográfica de los pocos hallazgos de la Meseta.

Con la creación del nuevo estado godo y la desmembración del Imperio, la importancia de las costas debió sufrir mucho, aunque las relaciones marítimas no debieron interrumpirse por completo. La costa mediterránea perdió la posición privilegiada que gozaba y su pobreza en los siglos VI y VII es evidente. Fueron las provincias meridionales, Bética y Lusitania, las que recobraron primero cierta vida. Las relaciones con el norte de África, en el siglo VI, son allí evidentes, ante todo en las grandes ciudades del interior, Sevilla, Córdoba y Mérida. Es en esta región donde se forma el arte propiamente "visigodo", que hacia finales del siglo VI se extendió hacia Toledo, la nueva capital del país, y de allí a la mayor parte de la Península. Este arte no tiene nada de germánico, sino que es de puro abolengo hispanorromano, aunque con numerosos elementos norteafricanos y bizantinos.

ARQUITECTURA VISIGODA DE LOS SIGLOS V Y VI

El estudio de las iglesias excavadas, casi todas de la región costera y del sur, nos prueba que la evolución de la arquitectura estudiada en el capítulo anterior, prosigue sin solución de continuidad en los siglos V y VI y acaso todavía en el VII. Estas iglesias permiten observar varias fases distintas. La primera está representada por la gran basílica de Cabeza del Griego. A una segunda fase pertenece la basílica de Algezares. Una tercera representan una serie de iglesias del sur de España, San Pedro de Alcántara, Alcaracejos y Casa Herrera, todas ellas de doble ábside, disposición de origen norteafricano. Por último, trataremos de unas iglesias de Cataluña y de Aragón, recientemente excavadas, en Tarrasa, San Cugat y Fraga (Huesca), muy distintas entre sí y con influencias todavía no claramente definidas.

CABEZA DEL GRIEGO. — La basílica de Cabeza del Griego, cerca de Saelices (Cuenca), fué descubierta y excavada en la segunda mitad del siglo XVIII. Era una de las basílicas españolas mayores que conocemos (48 por 26 metros), con tres naves, separadas por diez columnas en cada lado, y brazos estrechos en su parte oriental, que servían para enterramientos. El ábside que dibuja Cornide (fig. 225) en forma de arco de herradura muy pronunciado y el "crucero" ante él, con muros muy espesos, parece que formaron una cripta sepulcral abovedada. El ábside verdadero del templo, cuya forma desconocemos, estuvo, en cambio, a un nivel más alto que el de las naves, precedido posiblemente por una nave transversal, y a él conducían dos escaleras laterales.

La iglesia parece haber sido construída cuidadosamente con grandes sillares. Sólo los brazos laterales, que servían para enterramientos y cuyo nivel es intermedio entre el de las naves y el del ábside, fueron de construcción más modesta y constituyen la característica más acusada de esta iglesia. Esta disposición, única en España, la conocemos, en cambio, en varias iglesias norteafricanas, por ejemplo en la de Henchir de la Mechta si Salah, en Argelia, que reproduce toda la planta de nuestro templo con bastante exactitud. Que la corriente norteafricana pueda seguirse tan al interior del país, es prueba evidente de la enorme influencia que el norte de África ha ejercido sobre la Península en estos siglos. Pero hay características en la basílica española que no encontramos en la norteafricana y que atestiguan la continuidad de una tradición propia, a la que hay que atribuir, probablemente, el arco de herradura, tanto en la planta como en el alzado de la cripta, conforme indican los dibujos de Cornide, si bien en una forma muy pronunciada, casi elíptica; las analogías mayores las presentan la villa romana de Leiria (Portugal) y unas ruinas todavía inéditas en Marialba (León), donde se repite un ábside semejante.

Puesto que la basílica norteafricana que hemos comparado con la nuestra, lo mismo

que algunas otras análogas, parecen datar de finales del siglo IV o de la primera mitad del V, es probable que también la de Cabeza del Griego date aproximadamente de esta época. Sus esculturas, de las que se tratará más adelante, enlazan a su vez con otras al parecer de la primera mitad del siglo V. Poseemos, además, la inscripción funeraria de un obispo Sefronio, muerto en el año 550, hallada en una pequeña cámara del lado norte, y que nos proporciona, a su vez, un seguro *terminus ante quem*.

LA BASÍLICA DE ALGEZARES. — Mucho más tarde, acaso dentro de la segunda mitad del siglo VI, hubo de ser construída la basílica de Algezares, cerca de Murcia. Es de proporciones distintas, no sólo más pequeñas, sino que falta la preponderancia del eje longitudinal, propia de las iglesias paleocristianas, que se podía observar en Cabeza del Griego.

La forma de su planta, de unos 16 por 13 metros, se acerca ya al cuadrado, como lo encontraremos en las basílicas posteriores. La nave central forma, en el este, un saliente de unos dos metros, estrechándose luego el arranque del presbiterio, que termina en forma semicircular. En el sur se añadió un baptisterio, gran construcción circular, con una piscina ovalada en el centro, a la que se baja de dos lados por cuatro peldaños. En el oeste, finalmente, hay cinco basas de columnas, que deben corresponder a un antiguo pórtico.

Según Mergelina, esta iglesia había sido construída en la segunda mitad del siglo VI, o sea cuando la región estaba ocupada por tropas bizantinas. Su forma, sin embargo, no acusa estas influencias, sino que pertenece a otro tipo norteafricano cuyas características son el ábside semicircular que se proyecta más allá de las naves laterales y las proporciones cortas y rechonchas. Comparable es, por ejemplo, la iglesia de *Setafis* (Perigotville), que repite su trazado con bastante fidelidad. Sólo la forma de la piscina se repite también en el este del Imperio y parece pertenecer a un tipo común a toda el área del Mediterráneo.

De la decoración de esta basílica se encontraron varias basas de columnas, en forma de macizos bloques cuadrados (fig. 278), y algunos grandes canceles, calados, con sus respectivas pilastras, en las que encajaban, y que se coronaron con grandes piñas. Las basas, por su forma, recuerdan prototipos bizantinos como los de Salónica o de San Apolinar el Nuevo, en Rávena, de la primera mitad del siglo VI, y nos proporcionan un ligero indicio para la cronología. Las formas ornamentales, de las que se tratará más adelante, se apartan sin embargo de las que conocemos en otras partes de la Península, probándonos que existió un cierto foco provinciano en esta región, que hasta hace poco apenas conocíamos.

IGLESIAS CON DOBLE BASÍLICA: SAN PEDRO DE ALCÁNTARA, ALCARACEJOS, CASA HERRERA. — Otro tipo de iglesia, de planta característicamente norteafricana, o sea con dos ábsides opuestos, en el este y oeste, parece típico del sur de España, donde se han excavado ya cuatro ejemplos: la basílica de San Pedro de Alcántara (Málaga), la de Alcaracejos (Córdoba), la de Casa Herrera (junto a Mérida) y otra a unos pocos kilómetros de Badajoz. Esta disposición de dos ábsides, que conocemos con frecuencia en el norte de África, cambia por completo el aspecto de la primitiva basílica paleocristiana, en la que predomina el eje longitudinal, ya que la entrada hubo de trasladarse ahora a los lados mayores, o sea al norte y sur. En San Pedro de Alcántara (única de las iglesias de este grupo que ha sido publicada hasta la fecha) el trazado general es, además, casi un cuadrado perfecto, de unos 13 por 13 metros, con ábsides al oeste y este y entradas al norte y sur (esta puerta

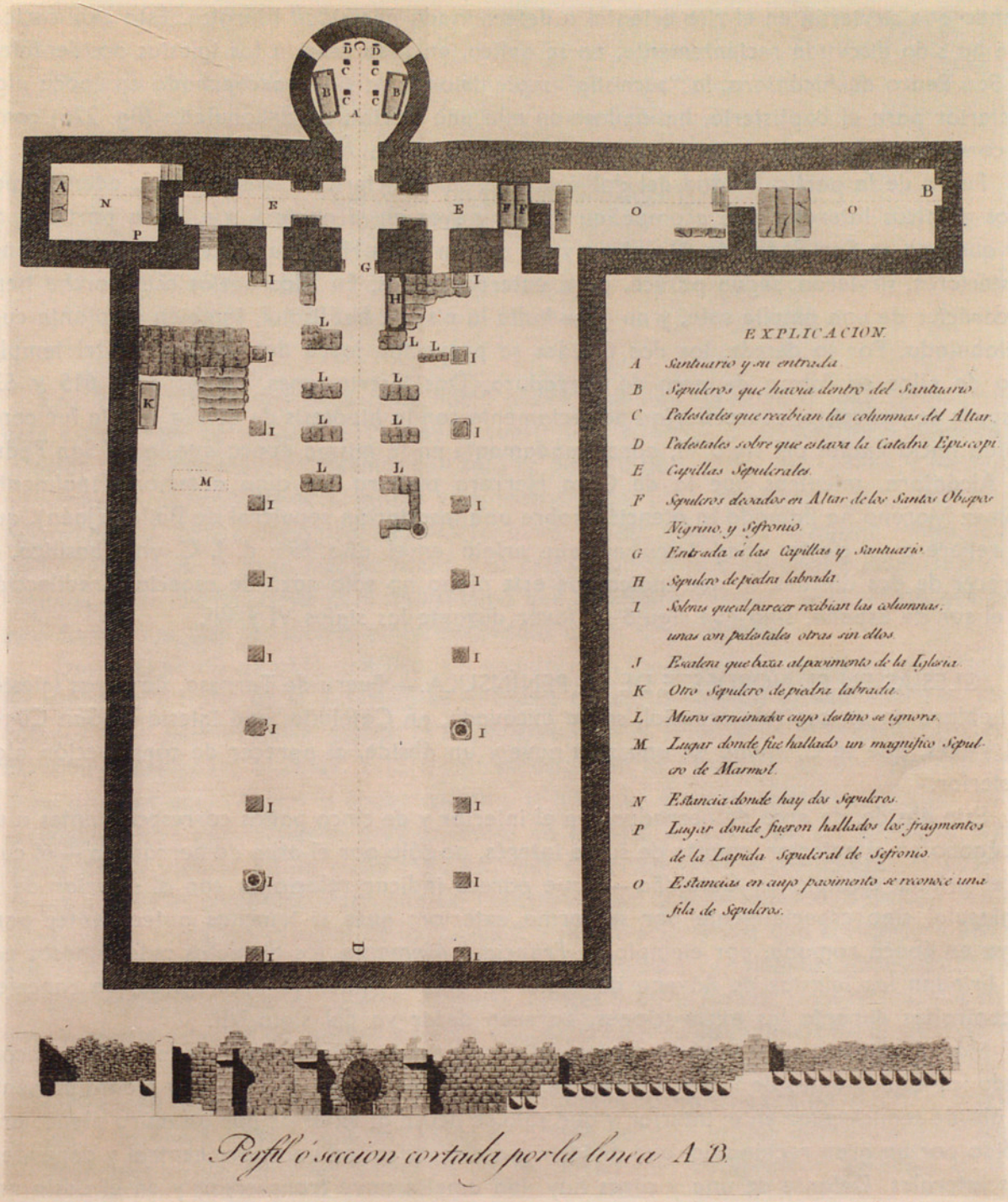


Fig. 225. — PLANTA DE LA BASÍLICA DE CABEZA DEL GRIEGO, CERCA DE SAELICES (CUENCA). (Según Cornide.)

ha sido cerrada posteriormente). Esta disposición indica una fecha tardía, probablemente de la segunda mitad del siglo VI. Con esta conclusión coincide el examen del ábside occidental, que está incluído dentro de un gran rectángulo, formándose a sus lados dos sacristías con entradas desde las naves laterales. Dos iglesias con disposición muy semejante, la de Toumna cerca de Salónica y la de Santa María de Grado están fechadas en la segunda mitad del siglo VI. Sacristías así dispuestas suelen denominarse "protesis" y "diaconicon", supo-

niendo que sirvieron en el rito oriental a determinada necesidad litúrgica. Esta explicación, que ha sido discutida recientemente, no se aplica, en todo caso, a las iglesias occidentales; en San Pedro de Alcántara, la "sacristía" septentrional ha sido aprovechada en época algo posterior para el baptisterio, hallándose en ella una piscina cuadrilobulada (fig. 226) como la conocemos en varias iglesias españolas y del norte de África.

Fuera de la particularidad del doble ábside, se caracterizan estas iglesias, además, por unos pórticos laterales que acompañan ambas naves en el norte y sur. Estos pórticos, de los que uno en San Pedro de Alcántara y los dos en Casa Herrera se deben a ampliaciones posteriores, sirvieron, según parece, para enterramientos. En Alcaracejos este porche tiene el carácter de una amplia sala, y en él se halla la piscina bautismal, también de planta cuadrilobulada. Por lo demás, los dos ábsides se proyectan fuera del rectángulo del templo, uno de ellos en forma de arco de herradura. Dos inscripciones, de los años 615 y 632 después de Jesucristo, concordarían perfectamente con la hipótesis de que la iglesia fué construída hacia finales del siglo VI, aproximadamente en la misma época que la de San Pedro de Alcántara, mientras que la de Casa Herrera pudiera ser algo anterior. Finalmente, Gómez Moreno ha llamado la atención sobre una inscripción sepulcral de Bailén (Jaén), que se refiere a un cierto abad *Locuber,* que erigió en el año 691 d. J. C. una basílica, al parecer de dos ábsides, lo que indica que este plano no sólo gozó de especial predilección en el sur de España, sino que siguió en favor durante los siglos VI y VII.

IGLESIAS EN EL NORDESTE DE LA PENÍNSULA. — Fuera de Tarrasa, de cuyas iglesias se hablará en un capítulo especial, se ha excavado, en Cataluña, una iglesia en San Cugat del Vallés, que se compone de una sola nave y un ábside, al parecer de construcción algo posterior.

Este ábside, de arco de herradura en el interior y de cinco paños correspondientes a un decágono en el exterior, resulta de sumo interés, no sólo por el arco de herradura — el cual es el primer ejemplo en Cataluña —, que parece indicar relaciones con el interior de la Península, sino especialmente por su forma exterior; pues si tenemos antecedentes para él ya en época romana, por ejemplo en Francia y Alemania, los ejemplos más famosos nos los brindan las iglesias de Rávena del siglo VI. Tres fragmentos decorativos, de canceles, encontrados durante las excavaciones, parecen datar ya del siglo VII.

Más al interior, pero todavía dentro del área primeramente romanizada, se han encontrado los fundamentos de una iglesia en las cercanías de Fraga (Huesca). Su planta presenta un ábside semicircular en el interior y que sólo se acusa al exterior por un muro plano, precedido por un gran rectángulo, que dividen grandes muros en una nave central y dependencias laterales. Delante de una y otras hay una amplia nave transversal, y en el oeste una cámara sepulcral, que corresponde a la nave central, y otras cámaras laterales. Así, el plano de esta iglesia viene a ser cruciforme, aunque el brazo occidental de la cruz sirvió únicamente para dependencias, y la nave central no se prolongó más allá del crucero. Resulta interesantísima la nave transversal, dividida por medio de columnas y pilares laterales en una parte central y brazos laterales, y la existencia de habitaciones a los lados en el oeste y este que encontramos también en las iglesias castellanas de la segunda mitad del siglo VII. Parece probable que se trata, como en aquéllas, de una iglesia monacal y que las habitaciones respectivas sirvieron de celdas para monjes y otras dependencias.

LA ESCULTURA VISIGODA

Las iglesias visigodas excavadas hasta ahora, nos dan un cuadro muy incompleto del arte español de los siglos V y VI y se circunscriben, además, a un territorio limitado. Del interior de la Península conocemos tan sólo la basílica de Cabeza del Griego y ningún monumento en las regiones occidentales y septentrionales. La romanización de la Meseta y, en mayor grado, de las provincias del Norte, nunca había adquirido la misma intensidad que en la Bética y en la zona mediterránea. Los restos escultóricos hallados pueden suplir estas lagunas hasta cierto punto, al mismo tiempo que amplían y corrigen el concepto que podíamos formarnos por los monumentos excavados de la arquitectura.

Desde el punto de vista artístico, sin embargo, la función de la escultura en estos siglos ha sido muy distinta de la que tuvo en la época clásica romana o griega; fuera de los sarcófagos y de muy contadas piezas, está por completo al servicio de la arquitectura, con un carácter meramente auxiliar. Esta transformación de la escultura en un arte meramente decorativo se acusa ya en la época romana, si bien con grandes diferencias en las distintas provincias, que siguen siendo muy acusadas en el siglo V, mientras que desde la segunda mitad del VI y en el VII un estilo cada vez más uniforme viene a reemplazar el estilo local de las diferentes comarcas. Pero aun así notamos desde el Bajo Imperio, e incluso dentro de la escultura romanoprovincial de los siglos II y III, características que volvemos a ver en la época visigoda, especialmente la talla a bisel, con sencillos ornamentos geométricos: círculos entrelazados, pequeñas rosetas, estrellas, hélices y otras formas semejantes, que se repiten en el arte popular de muchos países y épocas, si bien su abundancia en la visigoda es tal, que imprime a esta ornamentación su sello peculiar. El origen, o más bien el motivo, de la súbita fortuna de estas formas ornamentales durante la época visigoda no es fácil averiguarlo. El hecho de que ciertos rasgos estilísticos de origen popular broten durante el Bajo Imperio en monumentos de carácter oficial es un fenómeno que observamos en todo el mundo romano.

Una dificultad consiste además en que los relieves en talla a bisel son muy difíciles de fechar, puesto que estos motivos ornamentales, en sí, no son susceptibles de verdadera evolución estilística. Nos limitamos aquí a señalar algunas piezas notables de esta técnica, como un bloque rectangular de fecha incierta, procedente de Montefrío (fig. 227) (Museo de Granada); un zócalo (pie de altar) en la mezquita de Córdoba (fig. 228) (siglo VI ?); los frisos de las iglesias de San Juan de Baños (fig. 294) (661), San Pedro de Nave (fig. 315) y Quintanilla de las Viñas (fig. 318), de la segunda mitad del siglo VII, y, finalmente, el cancel que fué aprovechado en el iconóstasis de la iglesia de Santa Cristina de Lena (fig. 229).

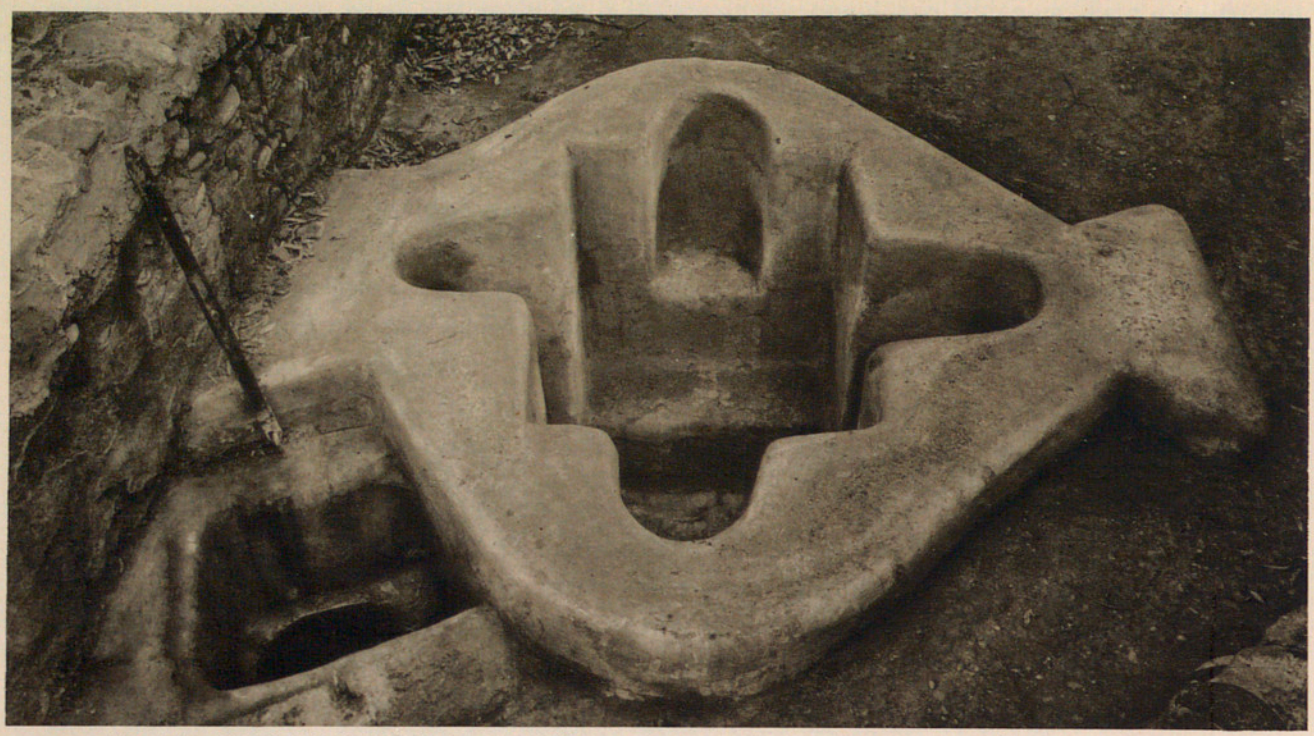


Fig. 226. — PISCINA BAUTISMAL DE LA BASÍLICA VISIGODA DE SAN PEDRO DE ALCÁNTARA (MÁLAGA).



Fig. 227. — RELIEVE VISIGODO PROCEDENTE DE MONTEFRÍO. (Museo Arqueológico de Granada.)

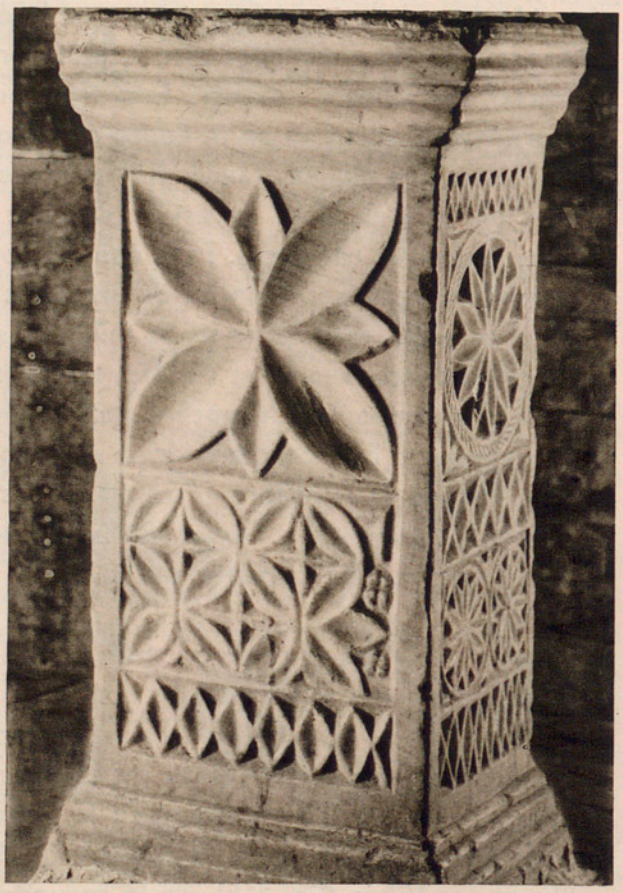


Fig. 228. — ZÓCALO VISIGODO APROVECHADO EN LA MEZQUITA DE CÓRDOBA.

LADRILLOS ESTAMPADOS. — Muchos motivos de la decoración en talla a bisel nos suministran los ladrillos estampados. Su forma suele ser cuadrada o ligeramente rectangular, midiendo sus lados entre 20 y 40 centímetros, con decoración de relieve a molde en una de sus caras. No se ha podido establecer con seguridad hasta ahora para qué sirvieron, si fueron utilizados para el revestimiento de las sepulturas o acaso, sencillamente, como "exvotos".

La difusión y formas de estos ladrillos acusan claramente que fueron usados primeramente en el norte de África, al parecer en la región tunecina, y que después se fabricaron en cantidades apreciables en Andalucía. Hallazgos sueltos proceden, además, de Tarragona, Baleares y unos pocos ejemplares de Francia y Bélgica. En cuanto a su decoración, predominan en el norte de África los ejemplares con animales o figuras humanas e incluso escenas religiosas, mientras que en España prevalecen los decorados con dibujos geométricos, el crismón y símbolos cristianos como palomas o pavos reales al lado de un cáliz (figuras 230, 231 y 234).

Algunos detalles estilísticos, únicos que hasta ahora permiten dar una cronología aproximada, aconsejan fechar la mayoría de estos ladrillos en los siglos IV y V. Es, sin embargo, difícil fijar con alguna exactitud hasta qué época siguieron en uso, y hay dibujos, como el de dos pavos reales a los lados de un cáliz, en un ladrillo de Córdoba, que parecen difícilmente anteriores al siglo VI. Y existe, además, una losa sepulcral en Sevilla, perteneciente al obispo Honorato, muerto en 641, donde se copian en los lados todavía motivos análogos a los que aparecen en nuestros ladrillos.

ESCULTURA DEL SIGLO V

Entre los numerosos relieves de carácter decorativo que existen en la Península puede destacarse un pequeño grupo que debe datar de finales del siglo IV o del V. Una de las piezas principales de este grupo es un hermoso sarcófago, labrado en piedra del país, que ha sido descubierto en 1932 en la catedral de Braga. Su frente principal, desgraciadamente muy borroso, muestra una gran crátera, de la que salen tallos ondulantes, mientras que los lados, que se conservan bien, se decoran con un crismón dentro de una corona de laurel y una crátera, respectivamente (fig. 235). Por el carácter de sus ornamentos y la forma del crismón, este sarcófago habrá de fecharse probablemente hacia finales del siglo IV. Con esta pieza pueden compararse a su vez los relieves que proceden de la gran basílica de Cabeza del Griego; dos piezas que conocemos sólo a través de dibujos de Cornide — una pilastra y un cancel (?) con dos pavos reales colocados simétricamente a los lados de un crismón (figura 232) — y otras dos, de carácter análogo, hoy en Uclés (fig. 233) y en el Museo Arqueológico de Madrid, respectivamente. Estos relieves de Cabeza del Griego hallan analogías, además, tanto en mosaicos de la época como en labores decorativas regionales. Otra pieza, de calidad muy superior, es una gran placa circular de mármol, decorada con un crismón y una inscripción métrica, procedente de la iglesia de Quiroga, que se conserva en el Museo Diocesano de Lugo, cuya finalidad no ha sido aclarada hasta la fecha (fig. 236). Otras esculturas de esta misma época, pero de un estilo marcadamente oriental, son unos relieves procedentes de una construcción subterránea en Gabia la Grande (Granada), que se ha

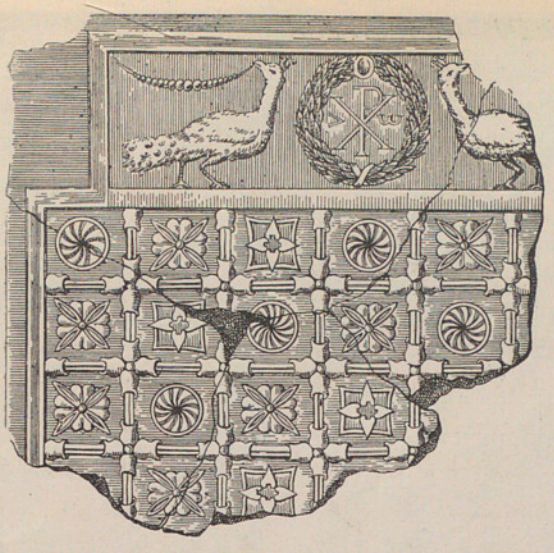


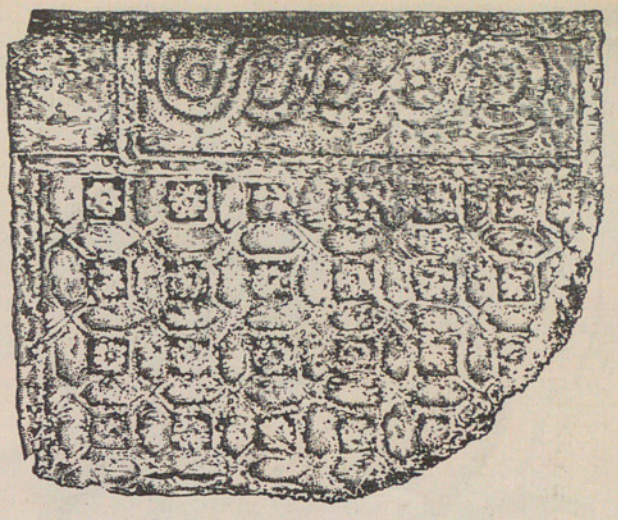
Fig. 229. — CANCEL VISIGODO APROVECHADO EN EL "ICONÓSTASIS" DE LA ERMITA DE SANTA CRISTINA EN POLA DE LENA (ASTURIAS).





Figs. 230 y 231. — LADRILLOS ESTAMPADOS CON MOTIVOS GEOMÉTRICOS Y SÍMBOLOS CRISTIANOS. (Museo Arqueológico de Córdoba y Museo Arqueológico Nacional.)





Figs. 232 y 233. — RELIEVE DECORATIVO DE CABEZA DEL GRIEGO. (Según Cornide.) — RELIEVE DECORATIVO EMPOTRADO EN LAS CABALLERIZAS DEL CONVENTO DE SANTIAGO (UCLÉS), PROCEDENTE DE LA BASÍLICA DE CABEZA DEL GRIEGO.

descrito como un baptisterio, aunque esto no parece absolutamente seguro. Los muros de esta estancia cuadrada, provista de un ábside y un pasillo de entrada de más de treinta metros, estaban cubiertos con mosaico y con mármoles diversos en *opus sectile*. Además, existe un capitel de pilastra (fig. 244), con hojas de acanto espinoso y fondo simplemente esbozado, cuyas hojas coinciden con fragmentos de otras que servían para el revestimiento de las paredes. Entre estos mármoles (fig. 237) se cuentan una cabeza y varios animales fantásticos, que tienen el cuerpo recubierto de círculos pequeños y cuyas piernas y cabezas fueron trabajadas por separado, grandes letras romanas e infinidad de piezas cuadradas, redondas o rectangulares, de los materiales más costosos. La fecha de la decoración y de toda la construcción, cuyo destino pudieran aclarar más amplias excavaciones, no parece, sin embargo, tardía y pudiera ser del siglo V.

SARCÓFAGOS DE ESTILO ORIENTAL. — De importancia capital para el estudio de las relaciones entre España y el Mediterráneo oriental en los siglos IV y V son, además, tres grupos de sarcófagos de factura evidentemente local que proceden de regiones muy distintas. Son los sarcófagos burgaleses de Briviesca, Cameno y Poza de la Sal, los andaluces de Écija y Alcaudete y la tapa del sarcófago de Itacio, de Oviedo.

El grupo al parecer más temprano y al mismo tiempo más bárbaro y provincial lo representan los sarcófagos burgaleses (fig. 238). Indudablemente pertenecen a un mismo taller, como lo acusan claramente tanto la forma de la caja como el estilo de las figuras. Están decorados en sus cuatro lados, como los sarcófagos griegos y los de Rávena, con una triple moldura en sus bordes inferior y superior. Las tapas, como nos lo prueba la de Poza de la Sal, son a dos vertientes, con un frente triangular en sus extremos. Aunque la interpretación de la iconografía de estos sarcófagos ofrece grandes dificultades, parece que los temas representados proceden del Antiguo Testamento, si exceptuamos la figura del Buen Pastor. Éste, en el sarcófago de Briviesca, ocupa el centro de uno de sus lados mayores, figurando a los extremos la escena del sacrificio de Isaac y la de Moisés recibiendo la ley



Fig. 234. — LADRILLO ESTAMPADO PROCEDENTE DE CÓRDOBA. (Museo Arqueológico de Córdoba.)



Fig. 235. — DECORACIÓN DE UNA DE LAS CARAS LATERALES DE UN SARCÓFAGO VISIGODO. (Catedral de Braga.)



Fig. 236. — PLACA DE MÁRMOL PROCEDENTE DE LA IGLESIA DE QUIROGA. (Museo Diocesano de Lugo.)



Fig. 237. — FRAGMENTOS DECORATIVOS DE MÁRMOL PROCEDENTES DE GABIA LA GRANDE (GRANADA).

en el monte Sinaí. Aunque las escenas del frente opuesto quedan sin interpretar, es notabilísimo que éstas, como las mencionadas, se desarrollan dentro de un paisaje, como los conocemos en sarcófagos de tipo griego del siglo III, mientras que en los lados menores hay figuras sobre pedestales, que también aparecen en sarcófagos del Proconeso. El estilo de las figuras, con el cabello peinado hacia adelante y la forma del crismón, permitirían,



Fig. 238. — SARCÓFAGO VISIGODO DE BRIVIESCA. (Museo Arqueológico de Burgos.)



Fig. 239. — FRENTE DEL SARCÓFAGO VISIGODO DE MÁRMOL CONSERVADO EN LA IGLESIA DE LA SANTA CRUZ EN ÉCIJA (SEVILLA).



Fig. 240. — FRAGMENTO DE UN FRENTE DE SARCÓFAGO PROCEDENTE DE ALCAUDETE (JAÉN). (Museo Arqueológico Nacional.)

sin embargo, difícilmente fechar estos sarcófagos antes de la segunda mitad del siglo IV.

Otro foco local y de calidad superior lo encontramos en el sur de España. Su mejor exponente es el sarcófago de fina piedra caliza conservado en la iglesia de la Santa Cruz

de Écija, con la representación del sacrificio de Isaac, del Buen Pastor y de Daniel en la fosa de los leones, con leyendas griegas, en pequeñas cartelas encima de las figuras respectivas (fig. 239). Iconográficamente, las escenas se diferencian completamente de las que encontramos en los sarcófagos romanos del siglo IV; no son escenas dramáticas de acción sino imágenes solemnes, y tanto ciertas características de la indumentaria y elementos de paisaje como el estilo delicado de su talla recuerdan prototipos orientales. Lo más parecido son unos relieves procedentes de la basílica de Hagios Stoudios, en Constantinopla, que datan de hacia 400 aproximadamente, y que permiten fechar nuestro sarcófago en la primera mitad del siglo V. Únicamente el hecho de que parezca haber tenido un solo frente decorado recuerda los sarcófagos occidentales. De otro sarcófago, procedente de Alcaudete (Jaén), no se conserva más que parte de su frente (fig. 240). Las representaciones que se dan en dos registros superpuestos, la resurrección de Lázaro, Daniel en la fosa de los leones y David degollando a Goliat, se narran aquí con una prolijidad nunca vista en sarcófagos occidentales, y su semejanza con otras conservadas en manuscritos orientales, acreditan que éstos debieron servir de prototipo. Por su estilo, el sarcófago de Alcaudete puede compararse con el de Écija, aunque es de factura más bárbara y provincial. Ambos, sin embargo, acreditan claramente la existencia de talleres de tipo oriental en el sur de España en la primera mitad del siglo V.

La tapa del sarcófago de *Ithacius* en el Panteón de los Reyes de la catedral de Oviedo se compone de una estrecha faja central y dos vertientes laterales (figs. 241 y 242). La faja contiene en resalto una inscripción métrica que nos indica fué labrada para un joven Itacio, y, aunque desconocemos quién fuera éste, acredita que la pieza se labró en España. Como decoración tiene en el frente un crismón dentro de una corona formada de entrelazos, y, a los dos lados, palomas a los lados de un cáliz, mientras que las vertientes están adornadas con grandes roleos exuberantes. La decoración del sarcófago, que halla ciertas analogías en sarcófagos de Rávena, como el del obispo *Theodorus* y el de los Apóstoles, permite suponer que fuese labrado en el segundo cuarto del siglo V, aproximadamente bajo la directa influencia de piezas procedentes de aquella ciudad. Debemos insistir, sin embargo, en que las analogías no son tan grandes como para suponer que el maestro hubiera venido de allí, ni conocemos en Rávena analogías exactas para la forma de la tapa. Ésta, a dos vertientes, se repite en algunos sarcófagos franceses posteriores de mediana calidad, como el de *Chaletricus,* en Chartres († 573 d. J. C.) y, sobre todo, en otros españoles, como el de Varelánicas (siglos IX a X), el de Covarrubias (siglo X) y otros posteriores de Sahagún (siglo XI) y Oviedo (siglos XII-XIII).

Si consideramos la distribución geográfica de estos sarcófagos, no puede sorprendernos la existencia de talleres de estilo oriental en Andalucía, donde estas relaciones se acusan ya en la época romana. Mucho más extraño nos parece el encontrarlas en las provincias del Norte; pero hemos de recordar que los sarcófagos burgaleses, encontrados en localidades entre sí muy próximas, están a su vez al borde de la vía de Barcelona o Tarragona a Astorga, mientras que el de Itacio, que no fué llevado a Oviedo sino en siglos posteriores, pudiera proceder de otro punto de este mismo camino; pero también pudiera haber llegado desde Galicia, donde ya hemos encontrado piezas de calidad sobresaliente en el siglo V.



Fig. 241. — SARCÓFAGO VISIGODO DE *ITHACIUS*. (Panteón de los Reyes, catedral de Oviedo.)



Fig. 242. — DETALLE DE LA COMPOSICIÓN LATERAL DEL SARCÓFAGO DE *ITHACIUS*. (Panteón de los Reyes, catedral de Oviedo.)



Fig. 243. — CAPITEL VISIGODO DE LA IGLESIA DE BAMBA (VALLADOLID).



Fig. 244. — PLACA VISIGODA PROCEDENTE DE GABIA LA GRANDE (GRANADA).

CAPITELES DE LOS SIGLOS V AL VII

No existe en España, como tampoco en el resto del occidente cristiano, una evolución definida y fija del capitel en los llamados siglos "obscuros", a diferencia de lo que sucede en el este del Imperio, y sobre todo en Bizancio. Por el contrario, ya en la época romana se forman escuelas locales a base de prototipos clásicos, que cuajaron en las diferentes comarcas, y algunas de éstas sobrevivieron en la época visigoda, sobre todo las de Córdoba, Sevilla y Toledo. Aunque estas escuelas, con sus características propias, no permiten establecer criterios estilísticos fijos que pudieran aplicarse sin más a todo el país, pueden, sí, señalarse algunas tendencias fundamentales. Lo que cambia, sobre todo, es la forma del capitel. El clásico corintio — y a este orden se circunscriben casi todos los capiteles españoles de los siglos V al VII — sufre las siguientes alteraciones: cambian, sobre todo, las proporciones, que a veces se alargan (con frecuencia en la Bética), pero generalmente se retraen, con tendencia hacia la forma cúbica; el ábaco tiende a simplificarse, formando un gran bloque, ligeramente cóncavo primero, más tarde con frecuencia completamente cuadrado; las volutas ya no están exentas y las hojas del caulículo se simplifican, convirtiéndose en formas sencillas o caprichosas, si no desaparecen por completo. En lo que se refiere a los tallos de los caulículos, observamos frecuentemente en Occidente, sobre todo en el norte de África y en España, que tienden a crecer, mientras que desaparecen en los capiteles orientales.

Pero al lado de estos capiteles de tipo occidental no debemos perder de vista los de origen oriental, que aunque poco numerosos son de una gran variedad e importancia. No sólo constituyen documentos de valor para el estudio de las relaciones artísticas de España con el Oriente, sino que son los únicos que permiten en estos siglos una cierta cronología, a la par que influyeron considerablemente en la evolución de los tipos occidentales. A su estudio dedicamos, por lo tanto, los primeros párrafos de este capítulo.

CAPITELES DE TIPO ORIENTAL. — **Capiteles corintios con acanto espinoso.** — Un capitel de tipo oriental, con acanto espinoso, aparece en dos focos importantes de la Península: uno, en Cataluña, que se forma ya en el siglo I antes de Jesucristo, originado en prototipos italianos y que desaparece ya en época imperial, y otro, en Andalucía, cuyos primeros ejemplos se encuentran en el llamado templo de Diana, de Itálica, en el siglo II, pero del que hay numerosas muestras de los siglos III y IV, especialmente en Córdoba y Sevilla. Estos capiteles, que sin duda han sido labrados por artistas extranjeros, se distinguen de los de tipo occidental tanto por el carácter del tallo del caulículo como por la forma de las hojas, destacándose entre ellas el cesto como un fondo obscuro, mientras que los tallos de los caulículos se atrofian para desaparecer finalmente por completo.

A este tipo, probablemente dentro de la segunda mitad del siglo V, pertenecen tres capiteles en el centro de la Península, uno de Santa Leocadia en Toledo, otro de la iglesia de Bamba (Valladolid) (fig. 243) y un tercero del Hospital de Santa Cruz, en Toledo. Mientras que esta última pieza parece ser un trabajo local, las otras dos coinciden tan exactamente con otros capiteles de Constantinopla, que debemos suponer que fueron labrados por artistas extranjeros, siendo, por tanto, piezas de alto interés para las relaciones artísticas del arte español en este siglo.



Fig. 245. — CAPITEL VISIGODO APROVECHADO EN LA MEZQUITA DE CÓRDOBA.



Fig. 246. — CAPITEL DE TIPO BIZANTINO. (Museo Diocesano de Palma de Mallorca.)

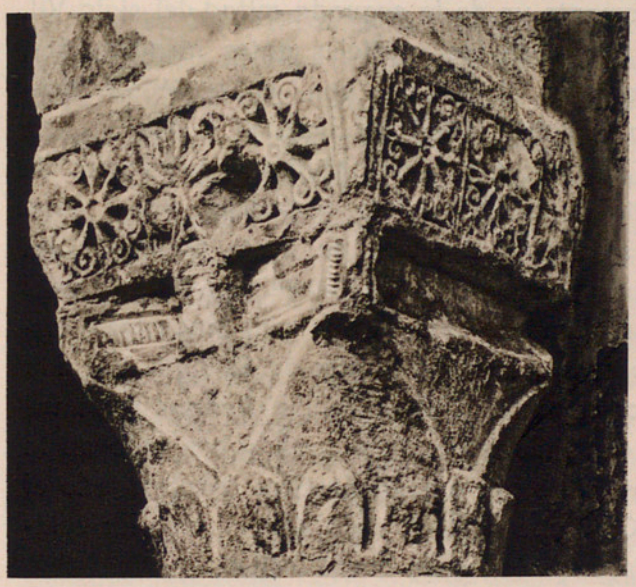


Fig. 247. — CAPITEL VISIGODO DE LA CRIPTA DE SAN ANTOLÍN. (Catedral de Palencia.)



Fig. 248. — CAPITEL DE TIPO BIZANTINO, PROCEDENTE DE LA IGLESIA DE LA MERCED. (M. A. Barcelona.)



Fig. 249. — CAPITEL VISIGODO DE LA COLECCIÓN ROMERO DE TORRES (CÓRDOBA).



Fig. 250. — CAPITEL VISIGODO FIRMADO PROCEDENTE DE TOLEDO. (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.)

Fuera del capitel de Gabia (fig. 244), también del siglo V, pero que representa una variante provinciana, conocemos en la Península todavía otro grupo con acanto espinoso, simplificación del corintio oriental, que se impuso desde el siglo IV en todo el ámbito del Imperio: el capitel con sólo cuatro hojas angulares y volutas exteriores, del que conocemos numerosos ejemplares sobre todo en el sur de España, como Córdoba, Sevilla, Jerez y Lisboa. Este capitel fué copiado con frecuencia en la Península y experimentó una cierta evolución local. Observamos cómo las hojas del acanto pierden su rigidez y la forma general tiende hacia el cubo, como sucede en el mencionado capitel de Lisboa, adornado con una cruz, y en otro de la mezquita de Córdoba, que datará ya de la segunda mitad del siglo VI o del VII (fig. 245). A este mismo tipo pertenece, además, la mayoría de los diminutos capiteles de transenas, sarcófagos, etc., también ellos con características locales, como puede verse en numerosas esculturas paleocristianas y visigodas. De otra variante de este tipo, con una pequeña fila de hojas lisas en su parte inferior, otras cuatro angulares análogas en la superior y un ábaco decorado con un ancho sogueado citamos solamente los ejemplares tardíos de la cripta de Palencia (fig. 247), seguramente ya de la segunda mitad del siglo VII.

Capiteles troncocónicos bizantinos. — Fuera de los capiteles antes mencionados, conocemos tres capiteles troncocónicos propiamente bizantinos: uno, en el Museo Diocesano de Palma de Mallorca (fig. 246), de la segunda mitad del siglo VI o del VII, con un motivo floral estilizado en el centro de sus bordes; otro, en el Museo Arqueológico de Barcelona, procedente de la iglesia de San Miguel, con riquísima decoración floral completamente exenta del cesto (fig. 248), muy semejante a otros, de hacia mediados del siglo VII, en la iglesia de Santa Sofía, de Salónica, y un tercero, que sirve de pila bautismal en la iglesia de los Santos Justo y Pastor, de Barcelona, de dimensiones más modestas e inscripción monogramática griega en sus cuatro lados, tampoco anterior al siglo VII. No consta, desgraciadamente, cuándo llegaron estos capiteles a la Península. Aunque debemos contar, tanto en Mallorca como en Cataluña, con influencias bizantinas, sobre todo en la segunda mitad del siglo VI y en el VII, es muy posible que alguno de ellos, y sobre todo el de la iglesia de San Miguel, no haya llegado a Cataluña hasta el siglo XIII, cuando los catalanes se llevaron muchas esculturas como botín, especialmente desde Sicilia.

De prototipos bizantinos se derivan, además, los pequeños capiteles prismáticos de San Pedro de Nave, mientras que los capiteles impostas del crucero de aquella iglesia parecen tener sus precedentes en grandes cimacios bizantinizantes, como los conocemos por ejemplo en Mérida e Itálica.

CAPITELES DE TIPO OCCIDENTAL. — El capitel compuesto, muy en favor en la época romana, degenera rápidamente en los siglos III al V — los ejemplos tardíos más importantes están en la Bética y en Toledo (fig. 251) — y sólo asoma ocasionalmente en los siglos posteriores, por ejemplo en algunas grandes pilastras emeritenses, cuyos capiteles son copias de prototipos locales. El único orden, que sigue teniendo verdadera importancia en los siglos V al VII, es el corintio. Debemos distinguir, en su estudio, los llamados capiteles "normales", o sea los que conservan todo el "aparato" que tuvo este capitel en la época clásica, según ha sido definido por Vitrubio, y los numerosos tipos derivados del mismo orden, que se constituyeron en su mayoría ya en la época romana y que persisten en la visigoda. De éstos destacamos aquí uno, que pudiéramos llamar el capitel corintio "sin caulículos".

Capiteles corintios sin caulículos. — Esta variante del capitel corintio, que se encuentra tanto en la Bética (Córdoba) como en la Lusitania (Mérida), tiene ocho hojas de acanto en la fila inferior y sólo cuatro en la superior, en la cual las hojas se enrollan para formar volutas angulares, faltando los caulículos. El cesto del capitel, en cambio, se decora con un tallo central que sustenta la flor del ábaco, mientras que pequeños tallos a su lado se enrollan para encerrar una roseta o una flor. Los primeros capiteles de este tipo en la Península datan de la época augústea; otros, con frecuencia con una palmeta en el centro de la fila inferior, de la de Trajano y Adriano.

De este tipo hay algunas copias tardías interesantes, que se tienen generalmente como visigodas, entre las que se destaca un ejemplar emeritense, de formas muy vigorosas, donde los tallos y flores resaltan sobre el cesto, tratados en un relieve completamente plano. Este mismo tipo se repite en Mérida todavía en el siglo VII en alguna pilastra de la ciudad, y obedece sin duda a prototipos locales.

También en el foco andaluz hay capiteles sin caulículos, tanto de la época romana tardía como posteriores. Es originalísimo uno, de la colección Romero de Torres (fig. 249), con hojas en la fila superior que ya no forman volutas, mientras que el motivo central, que adorna el cesto, se convierte en un endeble tronco doble del que salen dos líneas espirales, todo ello enmarcado por dos boceles.

Capiteles corintios del tipo "normal". — La mayoría de los capiteles de la época visigoda siguen, naturalmente, el tipo "normal" del corintio occidental, tal como lo describe Vitrubio. La serie más interesante la ofrece, sin duda, la Bética, especialmente Córdoba y Sevilla. Dentro de esta serie de capiteles andaluces hay numerosas variantes. Mientras que en las que consideramos relativamente tempranas la silueta general conserva el recuerdo de tipos clásicos, por la forma del capitel fuertemente ensanchada en su parte superior, en las posteriores las volutas angulares de los lados opuestos y las hojas del caulículo se juntan en un macizo. Reproducimos como ejemplos característicos un capitel de la mezquita de Córdoba (fig. 253) y otro del Hospital de Mendicidad de Sevilla (fig. 252), inspirados probablemente en algún prototipo extranjero, posiblemente del norte de África. Resulta imposible, hasta ahora, asignar una fecha a estos capiteles, aunque parecen anteriores a la segunda mitad del siglo VII, en la que se acusa una reacción frente a estos ejemplos de una fantasía exuberante. Las proporciones se retraen considerablemente, la división entre las dos filas de hojas y la zona de las volutas se acentúa, mientras que las volutas están en una superficie completamente plana. Analogías para estos capiteles proporcionan los de San Juan de Baños (fig. 295), lo que hace suponer que corresponden a un mismo momento aproximadamente, o sea hacia 660.

EL FOCO TOLEDANO. — Fuera de los capiteles ya mencionados de este foco — los romanos tardíos de orden compuesto y otros bizantinos de la segunda mitad del siglo V —, debemos llamar la atención sobre otros de Cabeza del Griego (Cuenca) y Recópolis (Guadalajara), de formas bastas que parecen haber influído en la formación del capitel toledano del siglo VII. Éste, de todos modos, es menos refinado que el andaluz, con formas macizas muy simplificadas y dibujos rudimentarios; las hojas se tratan con frecuencia con técnica sumaria, dibujando sólo el contorno e indicando interiormente el nervio central y los lóbulos. Esta técnica obedece a un proceso degenerativo característico de estos siglos y que se



Fig. 251. — CAPITEL VISIGODO APROVECHADO EN EL HOSPITAL DE LA SANTA CRUZ (TOLEDO).



Fig. 252. — CAPITEL VISIGODO APROVECHADO EN EL HOSPITAL DE LA MENDICIDAD DE SEVILLA.



Fig. 253. — CAPITEL VISIGODO APROVECHADO EN LA MEZQUITA DE CÓRDOBA.



Fig. 254. — CAPITEL VISIGODO. (Museo lapidario de Pontevedra.)

repite también en otras esculturas. Entre los capiteles toledanos figura uno, único hasta la fecha, con firma del artista, ...LICIUS FECIT, en que probablemente hay que restituir *Simplicius* (fig. 250).

CASTILLA Y EL NORTE. — Fuera de los capiteles de San Juan de Baños, ya mencionados, debemos citar, sobre todo, los de Santa Comba de Bande, muy bastos, con caulículo rudimentario, y un ábaco derivado del capitel compuesto, de técnica idéntica a la de las

grandes impostas que hay sobre estos mismos capiteles, y que datarán, seguramente, de la segunda mitad del siglo VII (figs. 307 y 308). Otra serie, notabilísima, se halla en Galicia, procedente de la iglesia de Sietecoros (Pontevedra) (fig. 254). Sus formas ornamentales y los grandes caulículos recuerdan algo piezas andaluzas, diferenciándolos, sin embargo, su silueta y el rígido escalonamiento de las filas de hojas, tallos y hojas de caulículo, filete del cesto y ábaco. Queda, como posible explicación, la posibilidad de relaciones por mar, muy normal en esta región.

LA ESCULTURA VISIGODA DE LOS SIGLOS VI Y VII

RELACIONES CON BIZANCIO EN EL SIGLO VI. — La primera mitad del siglo VI ha sido para la Península una época de grandes trastornos políticos. Hacia el año 500 aproximadamente comienza el asentamiento de los visigodos. Desde Tolosa, la nueva capital se traslada primero a Barcelona (531-49), más tarde a Mérida (549-54), Toledo (554-67), Narbona (567-73) y sólo desde 573 definitivamente a Toledo. En 554 se produjo otro acontecimiento político de gran trascendencia. Durante las luchas interiores entre los miembros de la Corte, Atanagildo invoca la ayuda bizantina contra Agila. Justiniano, que en pocos decenios se había apoderado de grandes territorios en el centro y oeste del Mediterráneo, se apodera de una ancha faja de la Península desde un poco más arriba de Denia hasta Cádiz aproximadamente, como también de una zona meridional en el Algarve. Además, por medio de la ocupación de Ceuta *(Septem)*, se hace dueño del estrecho de Gibraltar, transformando el Mediterráneo de nuevo en un mar del Imperio.

La ocupación de una parte del suelo nacional por las tropas bizantinas no ha tenido, sin embargo, tanta importancia como se ha creído a veces. Las iglesias enclavadas en ésta, Algezares y San Pedro de Alcántara, no acusan formas bizantinas, sino norteafricanas, como hemos visto. Del estudio del arte de la Península, y de los datos que nos proporcionan tanto las fuentes como las inscripciones, se deduce, por el contrario, que las influencias bizantinas, en la arquitectura y escultura, llegan a España independientemente de la ocupación. El número elevado de eclesiásticos y de otros personajes de nombre griego, especialmente en la baja Lusitania, en Mérida y Sevilla, desde la segunda mitad del siglo V, y las estrechas relaciones, en época algo posterior, de la Corte con Bizancio, acusan este hecho con toda claridad. La adopción del ceremonial bizantino por Leovigildo, la emisión de monedas a imitación de las imperiales, la introducción de tejidos orientales tanto para la Corte como para los eclesiásticos y, no en último término, los grandes tesoros, como el de Guarrazar, producto sin duda de talleres "oficiales", son elocuentes pruebas de estas relaciones.

LOS RELIEVES DE LUGO Y SAAMASAS. — Iniciamos nuestra exposición del arte "visigodo" de los siglos VI y VII con la descripción de un grupo de relieves que se conservan en Lugo y Saamasas. Uno de éstos, el más claro representante del estilo de Rávena en la segunda mitad del siglo VI, permite fijar la cronología de toda la serie con bastante exactitud. Mide unos 98 por 60 centímetros y se divide en dos rectángulos, cada uno con un marco de tallos ondulantes y otros adornos. En uno de los rectángulos hay una liebre mirando hacia atrás, en el otro un oso (?). Ambos animales están bastante desgastados; su estilo es plano,





Figs. 255 y 256. — RELIEVES DECORATIVOS CONSERVADOS EN LA IGLESIA DE SAAMASAS (LUGO).





Figs. 257 y 258. — FRAGMENTOS DE CANCELES VISIGODOS HALLADOS EN MÉRIDA. (Museo de Mérida.)

sin incisiones, apareciendo su silueta como recortada (fig. 255). Este relieve se relaciona íntimamente, no sólo por el estilo de los animales, sino también por los tallos ondulantes y otros ornamentos, con los ambones del arzobispo *Agnellus* (556-69) y otro de San Giovanni e Paolo (597) en Rávena, y permite fijar la cronología de todo el grupo entre 560 y 600 d. J. C. Las demás piezas tienen tallos bastante toscos, rosetas, hojas cordiformes, etc., de un estilo análogo (fig. 256). Si comparamos este estilo, de finales del siglo VI, con el del sarcófago

de Braga o de los relieves ornamentales de Cabeza del Griego, observamos claramente que tanto en la técnica como en la concepción general se han producido cambios decisivos.

EL FOCO EMERITENSE Y EL ARTE BIZANTINO EN EL SIGLO VI. — Con más intensidad que en ningún otro sitio de la Península, observamos las influencias bizantinas de la segunda mitad del siglo VI en Mérida. Estas observaciones las confirman, además, inscripciones y noticias literarias, especialmente del supuesto diácono Paulo. Hacia mediados del siglo VI había en Mérida dos obispos de sangre griega, de relevante personalidad, Paulo (530 ?-560 d. J. C.) y Fidel (560-71). Si del primero consta solamente que erigió iglesias y monasterios, sabemos de Fidel que reconstruyó la catedral de Santa Jerusalén y que amplió la iglesia de Santa Eulalia, añadiéndole torres. A base del texto aludido se ha deducido que debió tratarse de dos torres en el oeste del atrio, como las que conocemos en iglesias bizantinas de Grecia excavadas recientemente. Además, la restauración y ampliación de los dos más importantes monumentos de la ciudad presupone la existencia de grandes talleres artísticos; y aunque no es posible atribuir a estas construcciones ninguna pieza determinada, hay abundantes datos estilísticos que permiten relacionar con esta época toda una serie de esculturas. Son éstas un conjunto de canceles, unos grandes nichos y algunas pilastras emeritenses.

Canceles. — Entre los fragmentos decorativos conservados en el sur de España, tanto en Mérida y Córdoba como en Lisboa, se destaca un grupo de canceles rectangulares, con columnas laterales soportando arcos. La serie de Mérida, la más rica de todas, permite diferenciar tres grupos. El primero está representado por un gran número de piezas (figuras 257 y 258) y en él los arcos enmarcan generalmente grandes veneras, y debajo, entre las columnas, semicírculos imbricados o motivos florales estilizados, todo en fuerte relieve modelado. En el segundo, del que se conserva una pieza entera (fig. 259) y un fragmento (en Madrid), alternan de tres en tres arcos y ángulos, observándose, debajo de las veneras, en el centro un ornamento de retícula, en uno de los lados aves en pequeños cuadrados y en el otro hojas de parra y racimos en círculos enlazados, todo ello ejecutado en un relieve a dos planos, con cierto efecto de clarobscuro. El tercer grupo, finalmente, de idéntica disposición que el anterior pero ya sin veneras, tiene como decoración de los intercolumnios grandes crismones con el Alfa y Omega y el cordero divino en el centro del crismón central, mientras que sobre los arcos se asientan pavos reales afrontados (fig. 260). Las columnas laterales con sus basas y capiteles, han sido substituídas en este grupo por pilastras con capiteles-impostas, que se decoran indistintamente con un mismo friso de pequeñas hojas. Parece característica, además, la representación de los animales, de una silueta estilizada y rellena de débiles incisiones.

Para la cronología del primer grupo faltan analogías concretas; parece, sin embargo, más o menos contemporáneo con el segundo, y éste puede relacionarse con varios relieves de Rávena, por ejemplo un ambón de la iglesia de San Francisco, de la segunda mitad del siglo VI, donde se encuentra el motivo de los arcos y ángulos alternados, y con los capiteles de San Vitale (548), donde hallamos analogías para las hojas dentro de círculos enlazados, mientras que las aves en pequeños cuadrados son semejantes a las de los ambones raveneses de la segunda mitad del siglo VI. El grupo datará, por lo tanto, de la segunda mitad o fines de este siglo, mientras que el estilo del tercero es comparable al de un cancel en Ve-



Fig. 259. — FRAGMENTO DE UN CANCEL PROCEDENTE DE MÉRIDA. (Museo de Mérida.)



Fig. 260. — FRAGMENTO DE UN CANCEL PROCEDENTE DE MÉRIDA. (Museo de Mérida.)



Fig. 261. — PIEZA DECORATIVA VISIGODA. (Museo de Badajoz. Foto Schlunck.)



Fig. 262. — NICHO PROCEDENTE DE MÉRIDA. (Museo de Mérida.)



Fig. 263. — RELIEVE PROCEDENTE DE SALAMANCA. (Museo Arqueológico Nacional.)

necia, que se atribuye tradicionalmente al siglo VII. Pero el mayor parentesco lo tiene este grupo con ciertos nichos emeritenses de fines del siglo VI o del VII y su estilo se extiende, además, a relieves de otra índole, seguramente del siglo VII, como una gran pieza rectangular en Salvatierra de Tormes, en el sur de la provincia de Salamanca, donde están afrontadas dos parejas de pavos reales, grandes y pequeños, y otra en Badajoz (fig. 261) con un crismón, una palmera y tallos ondulados con hojas de vid, muy interesante por tener una pequeña concavidad en el reverso que parece sirvió para contener un relicario. Los canceles de Córdoba y Lisboa, a los que hemos aludido, se mencionarán en páginas posteriores.

Nichos. — Los nichos u hornacinas constituyen otro de los elementos característicos de la escultura visigoda. Aunque su finalidad no ha sido comprobada con seguridad, es probable que sirvieran como soporte central a la mesa de altar, pues conocemos piezas semejantes que tuvieron este destino en varias iglesias de Rávena del siglo VI como en la basílica de Parenzo.

Pueden distinguirse dos grupos: en el primero el cuerpo está profundamente excavado y decorado con columnas laterales y un gran crismón del que cuelgan el Alfa y Omega; el crismón está adornado con pequeños círculos y rectángulos, que representan perlas y piedras incrustadas, como lo encontramos con frecuencia en mosaicos y esculturas de la época. La mejor pieza, de la que derivan las demás, es seguramente la de Mérida (fig. 262). Otros ejemplos hay en Badajoz, Toledo y Córdoba.

En el segundo grupo ya no hay ninguna concavidad, y están adornados además con motivos distintos, siendo frecuente la división del "cuerpo" en dos mitades, por una columna o pilastra. Las piezas de este grupo proceden de Puebla de la Reina (Badajoz), Baños de la Cava (Toledo), Talamanca (Madrid) y Salamanca (fig. 263).

Mientras que el primer grupo se deriva, probablemente, de las piezas antes mencionadas de Rávena del siglo VI, podemos relacionar el nicho de Salamanca, del segundo, por los tallos con hojas y racimos que lo decoran, con los frisos correspondientes de San Pedro de la Mata (672-81), Arisgotas y Guarrazar. El primer grupo datará, por tanto, de finales del siglo VI y principios del VII, mientras que el segundo pertenece plenamente al VII.

Pilastras. — De las grandes pilastras de la época visigoda, ninguna pieza ha sido hallada *in situ*. Pero por su decoración podemos distinguir las que tienen adornos en cuatro, tres o sólo en dos lados, y esto nos permite deducir que se emplearon en esquinas de puertas, adosadas contra la pared, y, en algunos casos, completamente exentas. Debemos suponer, por consiguiente, que sirvieron, sobre todo, en grandes pórticos. Esta interpretación halla su confirmación por el hallazgo de pilastras semejantes en el sur de Italia, que pertenecieron a pórticos de esta clase.

El mayor lote de pilastras visigodas que conocemos se halla aprovechado en el Aljibe del Conventual de Mérida (fig. 265). Se trata de diez piezas excelentes, que estilísticamente forman un grupo sin diferencias notables. Se componen de basa, cuerpo propiamente dicho y la zona del capitel. En la decoración del cuerpo se distinguen tres tipos: grandes tallos, que se cruzan en forma de ocho, y de los que cuelgan palmetas, hojas y racimos (fig. 266); una media columna incrustada, con su basa y capitel, y fajas laterales con tallos o diferentes ornamentos en recuadros independientes; un gran baquetón incrustado en el centro y fajas laterales como en el caso anterior.

Algunos de estos adornos vienen de fuentes orientales. Para los grandes tallos con hojas



Fig. 264. — PILASTRA VISIGODA. (Museo de Mérida.)



Fig. 265. — PILASTRAS VISIGODAS APROVECHADAS COMO JAMBAS DE UNA PUERTA EN EL ALJIBE DEL CONVENTUAL O ALCAZABA DE MÉRIDA. (Foto Schlunck.)

de vid y palmetas hay estrechos paralelos en pilastras del sur de Italia, y otros, no tan inmediatos, en Rávena. Su estilo tiene como base la escultura de la época de Justiniano. Las pilastras con un baquetón en el centro las conocemos también en varias partes del Imperio, como Constantinopla y Arabia. El motivo recuerda fuertemente los de algunos grandes

sofitos romanos que en Mérida sirvieron directamente de modelo, y en un caso uno de ellos fué simplemente aprovechado y transformado en pilastra. El motivo de las medias columnas incrustadas es menos "clásico". Nos chocaría en construcciones genuinamente bizantinas. Entre los frisos laterales, finalmente, hay algunos decorados con tallos y grandes hojas que parecen de cincel griego, y otros, con pequeñas hojas trifolias en recuadros rectangulares superpuestos, de un aire más provincial. Este último motivo es típico tanto en la Bética y la Lusitania como en la escuela toledana que lo transmite, en el siglo VII, a las regiones septentrionales. Reaparece, en el siglo X, en la decoración de miniaturas.

La impresión que da el conjunto de estas pilastras, lo mismo que las demás esculturas emeritenses, es la de una mezcla de motivos bizantinos y de otros provinciales, mezcla que se explicaría satisfactoriamente si suponemos un taller de maestros de formación griega trabajando asociados con varios escultores nacionales, ya que la existencia de estas piezas supone un taller de cierta consideración.

La cronología de las pilastras del Conventual es difícil fijarla con exactitud. Su estilo no es homogéneo y se deriva tanto de modelos nacionales como de otros bizantinos. Si comparamos estos últimos motivos, ante todo los hojas y palmetas de los grandes tallos con las que están sobre el cancel con círculos enlazados (fig. 259), o con las placas de Saamasas (figura 256), tenemos la impresión de que no son posteriores, sino más o menos contemporáneos. Lo mismo confirma la comparación de las basas y capiteles. El primer lote de las pilastras emeritenses pertenece todavía al siglo VI, sin que podamos precisar si la fecha puede retraerse a mediados de este siglo o si pertenece ya a sus últimos decenios.

El estilo de este primer grupo de pilastras puede observarse todavía en otras ciudades de la Península. Fuera de ejemplos en Mérida mismo y en Badajoz y Casas de Millán (Cáceres) que se relacionan directamente con la escuela emeritense, hay otras en el castillo de Sines, en Lisboa, en Toledo, Córdoba y Tortosa (fig. 280). Las de Sines, Toledo y Córdoba parecen copias de maestros que se habían formado en el taller de Mérida, mientras la de Tortosa corresponde tan exactamente a una pieza de Badajoz, que parece labrada por otros del mismo taller.

La "evolución" de las pilastras en el siglo VII nos permite observar el proceso artístico de la época con toda claridad. Son especialmente los motivos "bizantinos", que se transforman en las manos de los artistas indígenas en algo completamente distinto. En una pilastra del Museo de Badajoz, las hojas y palmetas ya no "cuelgan" de los tallos, como es lo natural, sino son referidas a los centros de los tallos; este mismo motivo aparece también en dos pilastras algo posteriores de Mérida, donde también los tallos han perdido el último recuerdo naturalista, formando una serie de círculos superpuestos, sin cruzarse realmente; y en los lados menores de estas mismas pilastras hay ornamentos vegetales y cruces dentro de recuadros superpuestos. Ya nos hemos referido al capitel de estas últimas piezas, que imita directamente un modelo clásico emeritense.

Un tercer grupo, finalmente, puede formarse a base de pilastras con decoraciones de tallos con hojas y palmetas completamente fantásticas en su frente principal, y otros motivos vegetales, en recuadros, en los lados menores (fig. 264). Muy típico de esta fase tardía son las hojas muy alargadas — características del arte bizantino del VII — y los capiteles, con las hojas tan apretadas entre sí que se parecen a una serie de pequeños arquillos; así lo interpretan a menudo los maestros que copian estos motivos, en Córdoba, Badajoz o Beja







Fig. 266. — DETALLE DE UNA PILASTRA VISIGODA DEL CONVENTUAL (MÉRIDA). Fig. 267. — PILASTRA VISIGODA DE BEJA (PORTUGAL). Fig. 268. — TENANTE DE ALTAR VISIGODO. (Iglesia de Santa María, Mérida.)



Fig. 269. — QUICIALERA VISIGODA. (Museo Arqueológico de Córdoba.)

(figura 267). Estas últimas pilastras de Mérida nos muestran una interpretación realmente notable de los prototipos bizantinos. La completa desnaturalización de los motivos vegetales es amplia prueba de que estas pilastras se deben a maestros nacionales, para los cuales la ornamentación vegetal, bizantina, era algo extraño, ajeno a su propia concepción.

En las provincias, donde no existieron tales prototipos, los adornos son, por lo general, mucho más sencillos, como en Beja, Elvas y Badajoz. Allí, las pilastras se dividen por medio de un listón en dos mitades, subdivididas en recuadros, que se rellenan con motivos geométricos. También en Toledo hallamos varias pilastras idénticas.

Tenantes de altar. — Finalmente, hay pilastras más pequeñas, decoradas con grandes cruces, que sirvieron de tenantes de altar. Llevan en la parte superior una pequeña oquedad rectangular, destinada a recibir la caja de las reliquias. La mesa de altar, en forma de placa rectangular, estaba puesta directamente encima de ellas, como lo conocemos también en el sur de Italia y en Francia. Aunque son muy sencillas, se acusan ciertas diferencias, ante todo en la forma de sus basas y capiteles, que permiten fecharlas desde finales del siglo VI hasta finales del VII. Hay piezas tanto en la Bética (Alcaracejos), Lusitania (Puebla de la Reina, Badajoz), región de Toledo (Mallongay y Toledo) y el Norte (Bamba, Quintanilla de las Viñas). No hay duda que las últimas se derivan de prototipos meridionales. Otras piezas, achaflanadas, tienen la basa y parte superior en forma de media naranja. Llevan decoración más variada, semejante a la de ciertas pilastras. La pieza más sugestiva se halla en la iglesia de Santa María de Mérida (fig. 268), otra en el Museo de dicha ciudad y una tercera, lo que es interesante, en Santas Creus, en Cataluña.

IMPORTANCIA DE LA ESCUELA EMERITENSE DENTRO DE LA EVOLUCIÓN DE LA ESCULTURA VISIGODA. — De los datos reunidos dedúcese fácilmente la importancia de la escuela emeritense dentro de la evolución de la escultura visigoda. El estilo emeritense influyó, en efecto, en vastas regiones de la Península, tanto en la baja Lusitania y en la Bética (Córdoba) como en regiones más al norte, o sea en las actuales provincias de Cáceres y Salamanca, y, ante todo, en Toledo. Tanto el grupo de los nichos toledanos como el de las pilastras procede de la escuela emeritense y con estos tipos vinieron numerosos motivos decorativos transmitidos en el siglo VII desde Toledo a regiones más septentrionales.

LA BÉTICA. — La importancia de la Bética — Córdoba, Sevilla, Málaga, Granada — no fué, sin embargo, inferior a la de la escuela emeritense. Pero allí, las piezas parecen haber sido transformadas con frecuencia, mientras que Mérida, en época árabe, perdió pronto su posición dominante. Así existen en Córdoba numerosas esculturas visigodas — fuera de los capiteles — no fácilmente visibles. En algunas queda a lo menos parte de la decoración primitiva, fuera de los signos cristianos, casi siempre destruídos; pero las grandes placas decorativas se recortaron o perforaron, usándolas como ventanas o como simples piedras de construcción. Su estudio detenido revela, no obstante, que allí existieron canceles algo distintos de los emeritenses, también con soportes y arcos semicirculares y ángulos, pero con decoración geométrica en círculos entre las columnas. Canceles de esta clase, perforados por los árabes, hay dos en la mezquita encima de la antigua puerta de Chocolate, y otro debajo de la cúpula al oeste del mihrab, que parecen como la versión andaluza del mismo tema. Difícil de determinar es el destino primitivo de dos piezas interesantes del Museo de Cór-

doba, una quicialera (fig. 269) y una pilastra con remate triangular con conchas, ambas transformadas en los siglos IX o X, y que proceden acaso de la misma construcción. Lo que queda de su decoración visigoda son círculos con rosetas y cruces, incluso una cruz con Alfa y Omega, indicio de que sirvieron quizá en algún monumento mozárabe. El estilo de estas piezas tiene analogías en una pilastra de Mérida, hoy en Berlín, con otra de Puebla de la Reina y con cimacios cordobeses y toledanos. Formas algo semejantes las encontramos ya en una placa de Saamasas (fig. 256), mientras que los últimos representantes de este estilo parecen los cimacios de la cripta de Palencia. Su cronología queda así fijada dentro del siglo VII.

Cimacios. — La mayor riqueza en ornamentos visigodos nos la ofrecen, en Córdoba, los cimacios de la mezquita, que procederán, en su mayoría, de los mismos edificios que los capiteles antes descritos. Muchos se decoraron simplemente con molduras, otros, en cambio, con adornos geométricos y vegetales. Ambos tipos se usaron, al parecer, conjuntamente, como lo observamos todavía en San Juan de Baños.

El cimacio aparece por primera vez en la Constantinopla de comienzos del siglo V. Su forma fué al principio la de un simple bloque rectangular, pero ya en el mismo siglo observamos el perfil en forma de S, tan típico de los cimacios posteriores, como también sencillos adornos vegetales, por ejemplo en los del baptisterio de San Giovanni in Fonte, en Rávena (456). Algún cimacio de la mezquita con alternancia de hojas trifolias y otras de acanto, recuerda estos prototipos, aunque sea sin duda alguna posterior. Los cimacios bizantinos del siglo VI se decoran preferentemente con grandes cruces, a veces con hojas a sus lados, adorno que se repite en los ejemplos españoles de Córdoba y Toledo (figs. 270 y 271); las hojas se colocan, sin embargo, en pequeñas cajas, como las que observamos en los grandes pilastras. La mayoría de los cimacios españoles se llenan, de esta forma, con los mismos motivos geométricos o florales que presentan las pilastras, canceles, etc., motivos que tomaron los escultores del acervo ornamental de la época, y no directamente de cimacios bizantinos.

Además existen, lo mismo que en Bizancio, capiteles labrados de una pieza con su cimacio y grandes capiteles-impostas con decoración de animales, como los observamos por primera vez en San Vitale, en Rávena (547). Los animales en un cimacio procedente de Itálica (fig. 272) más simplificados que los que hemos visto en Saamasas y Mérida, pueden compararse con representaciones análogas sobre sarcófagos raveneses, ya del siglo VII. Otros cimacios semejantes, pero con motivos geométricos sencillos, conocemos de Mérida. Pudieron servir como prototipos para los capiteles en forma de cimacio, que hallamos en la entrada del ábside de San Pedro de Nave.

Elementos arquitectónicos diversos. — El uso de decorar las columnas con los motivos más diversos se practicó ya en la época romana. Debemos diferenciar las columnas salomónicas y estriadas, de las que hay, entre otros, dos magníficos ejemplos visigodos aprovechados en la mezquita de Córdoba, y las que tienen una decoración puramente ornamental. En éstas es frecuente el adorno con grandes tallos, hojas de parra y racimos, como los conocemos en los sarcófagos paleocristianos del siglo IV; un ejemplar de esta decoración, con una gran crátera en el reverso, seguramente romana, se conserva en el Museo de Beja (fig. 273), mientras que otros, acaso del siglo VI y procedentes de la Alberca (Murcia), están decorados con grandes rosetas. Mucho más tardías son unas pequeñas columnas



Fig. 270. — CIMACIO VISIGODO PROCEDENTE DE CÓRDOBA. (Museo Arqueológico Nacional.)

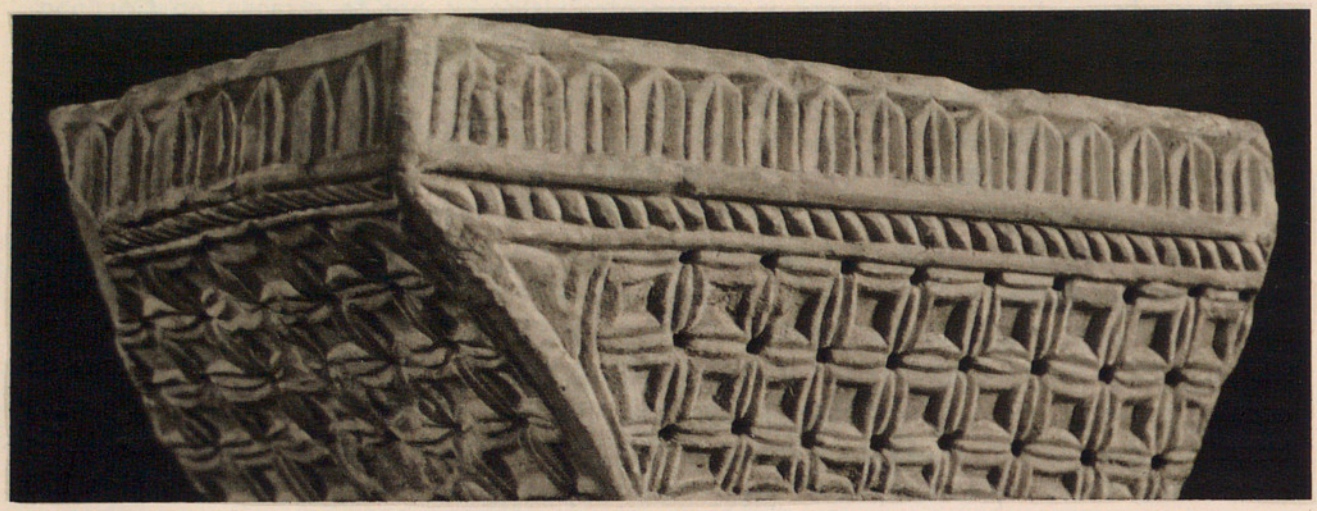


Fig. 271. — CIMACIO VISIGODO PROCEDENTE DE CÓRDOBA. (Museo Arqueológico Nacional.)



Fig. 272. — CIMACIO VISIGODO PROCEDENTE DE ITÁLICA. (Museo Arqueológico de Sevilla. Foto Schlunck.)

de Niebla (Huelva) y Faro, con decoración semejante a la de las pilastras, de semicírculos sobrepuestos, pequeñas cruces y hojas trifolias, que representan aparentemente un tipo local del siglo VII. Al mismo siglo hay que adscribir otras de Toledo, hoy en el Instituto Valencia de Don Juan (fig. 274), que quedan revestidas de un modo desconcertante por follajes y líneas entre los cuales se descubre una liebre y una serpiente.

En las iglesias visigodas, como por ejemplo en San Pedro de Nave, observamos con frecuencia que los arcos encima de las ventanas están tallados de una pieza. Había también arquivoltas de dos arcos gemelos, como prueba una pieza, decorada con cruces y follajes, recientemente descubierta en Córdoba, y otra, procedente de San Ginés en Toledo, que debe ser también visigoda. Pero había además ventanas enteras, con sus arcos, recuadros y pilastras labrados de una pieza, de las que existe un curioso ejemplar en el Museo de Mérida (fig. 276). Ventanas algo semejantes existen en el norte de África.

Debemos mencionar también unas pequeñas cruces, caladas, una en Sevilla y otra procedente de Toledo, que probablemente fueron utilizadas como remate del hastial en las iglesias visigodas (fig. 275).

En Málaga, en el Museo de la Alcazaba, se conserva una gárgola muy curiosa (fig. 277) y otra parecida en Mérida (fig. 286). Ésta tiene en uno de sus lados una escena acuática, de la que hablaremos más adelante.

HALLAZGOS EN LA COSTA ORIENTAL. — La antigua provincia Cartaginense, creada en 332 por Constantino por la desmembración de la Tarraconense, con Cartagena como cabeza, llegaba por el oeste hasta *Toletum* y por el norte hasta *Pallantia* y *Clunia,* sede de su segundo convento jurídico. En Cartagena, que fué silla metropolitana en la época paleocristiana, apenas quedan restos que atestigüen la gloria de esta época. Ya nos hemos referido a las vicisitudes de esta región; la pérdida de su posición privilegiada con el cese del comercio, la incorporación pasajera al imperio bizantino (554-624) y la destrucción de la capital por Suintila (625) marcan las etapas más importantes en este camino. Geográficamente, la zona del litoral estaba separada de la región toledana — región de Recópolis, Cabeza del Griego, Oretum (Granátula) — por una ancha zona de la Meseta, que debió ser pobre en construcciones artísticas; hasta ahora no conocemos restos visigodos procedentes de ella. Las inmensas distancias y los hechos históricos explican por qué la zona costera, devastada en el siglo V, no contribuye a la evolución artística del resto de la Península en los siglos VI y VII, constituyéndose en cambio un modesto núcleo artístico propio, al margen del arte que reina en las demás partes. El *martyrion* cristiano de la Alberca, la sinagoga (?) de Elche y la basílica de Játiva encuentran su continuación en la de Algezares, antes descrita, que pertenece acaso a la época "bizantina" y nos proporciona el lote más numeroso de esculturas que ha sido hallado hasta ahora en la costa oriental.

Semejantes debieron ser las condiciones en la parte septentrional de la costa mediterránea, que pertenecieron a la antigua provincia Tarraconense. No queda definitivamente resuelta la cuestión referente al tiempo de duración y subsistencia de la gran necrópolis de Tarragona. Pero lo que no puede ser dudoso es que el famoso taller de sarcófagos cesó su actividad antes de mediados del siglo V, aunque algunas inscripciones nos prueban que el cementerio continuó en uso hasta el primer tercio del siglo VI. Los pocos restos de época visigoda hallados hasta ahora parecen indicar que esta fué la suerte de toda la costa sep-







Fig. 273. — FRAGMENTO DE COLUMNA. (Museo de Beja.) Fig. 274. — FUSTE DE COLUMNA VISIGODA. (Instituto Valencia de Don Juan.) Fig. 275. — CRUZ VISIGODA CALADA. (Museo Arqueológico Nacional.)



Fig. 276. — DOBLE VENTANA VISIGODA LABRADA EN UN SOLO BLOQUE. (Museo de Mérida.)

tentrional, que lo mismo que la meridional perdió su posición privilegiada con la fuerte reducción del comercio. En el siglo VII, sin embargo, notamos un cierto resurgimiento, debido, en parte, a influencias que vinieron desde el interior, pero también a nuevas relaciones con otros países del Mediterráneo.

En la basílica de Algezares se encontraron una serie de fragmentos de canceles de forma diferente, pequeñas pilastras para encajarlas y algún remate en forma de piña; las reconstrucciones de Mergelina nos dan una idea de su conjunto. Se trata de pilastras alargadas, decoradas por fajas estrechas de triángulos y "espigas", altos canceles rectangulares, con un ancho borde superior e inferior y la celosía propiamente dicha en el centro. Los dibujos de las celosías se limitan a sencillas formas geométricas y en los bordes observamos tallos que forman líneas espirales, motivos en talla a bisel y "espigas". Además, existen basas de columnas rectangulares con idéntica decoración (fig. 278). La forma cuadrada y las proporciones excepcionales de estas basas recuerdan las de las iglesias bizantinas de la primera mitad y mediados del siglo VI, y allí, como en todo el Mediterráneo, hallamos pilastras coronadas por "piñas". Pero los motivos decorativos se diferencian radicalmente de estos prototipos. Algún parecido tiene una pilastra del norte de África, en el Museo de Alaoui (Túnez); pero parece más probable que estos motivos se deben a prototipos regionales, hasta ahora desconocidos.

Que en Tarragona, una de las cinco iglesias metropolitanas de la Península, la actividad artística no cesó por completo en los siglos VI y VII, nos lo prueban algunos fragmentos de transenas y dos placas rectangulares, con remate triangular, adornadas con motivos en talla a bisel y otros florales (fig. 279). Existen piezas de forma semejante en Francia, pero no tienen la finura de sus ornamentos, por lo que no parece que sus prototipos hayan venido de allí.

Ya hemos mencionado otras esculturas del siglo VII: la pilastra de Tortosa, íntimamente relacionada con otras piezas emeritenses (fig. 280); el tenante de altar de Santas Creus, de idéntica forma que otros de Mérida y con decoración semejante al de Quintanilla de las Viñas, y algunas esculturas en talla a bisel, en San Cugat, Barcelona y Gerona. Estas piezas atestiguan claramente influencias visigodas que llegan del interior, en el siglo VII. Algo distinta es, sin embargo, una placa rectangular, en la ermita de la Virgen del Camino, en La Garriga (Barcelona) (fig. 281), con un triángulo relleno por una hoja trifolia que sirve de sostén a una gran palmeta. Dos pequeños tallos, en su parte superior, corresponden a otros que observamos por ejemplo en esculturas coptas. Parece que la pieza obedece a otras influencias mediterráneas.

NUEVAS TENDENCIAS EN EL SIGLO VII. — El acontecimiento más importante que se produjo en el siglo VII es la expansión del mundo árabe. Hacia 650 [2] había conquistado todo el norte de África. No tenemos referencias que nos hablen de las consecuencias inmediatas que este acontecimiento tuvo para la España visigoda, pero no dudamos de que fueron importantes.

Las frecuentes relaciones que el sur de España había mantenido con el norte de África debieron cesar forzosamente, y es probable que el comercio marítimo de las costas andaluzas sufriese las consecuencias de este hecho. Más segura era, sin duda, desde ahora, la ruta septentrional, ya que las Baleares quedaban en poder de Bizancio. Precisamente en

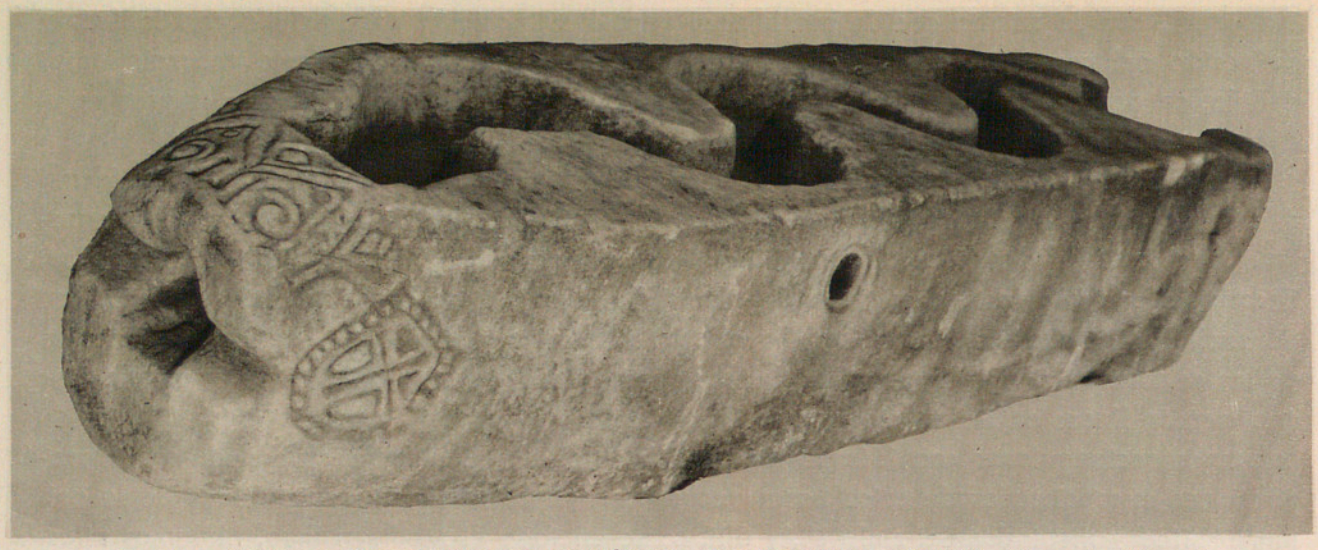


Fig. 277. — CAÑO DE FUENTE VISIGODO, DE MÁRMOL, PROCEDENTE DE CÁRTAMA. (Museo de Málaga.)



Fig. 278. — BASA Y COLUMNA PROCEDENTES DE LA BASÍLICA DE ALGEZARES (MURCIA). (M. P. Murcia.)



Fig. 279. — PLACA DECORATIVA VISIGODA PROCEDENTE DE TARRAGONA. (Mus. Arq. de Tarragona.)

Cataluña se importaron, hacia 650, jarritos de bronce, que de allí llegaron en parte al interior de la Península, y también se reanudaron las relaciones artísticas entre la zona catalana y las de tierra adentro.



Fig. 280. — FRAGMENTOS DE PILASTRAS VISIGODAS. (Museo de Tortosa.)



Fig. 281. — PLACA DECORATIVA PROCEDENTE DE LA ERMITA DE LA VIRGEN DEL CAMINO, LA GARRIGA (BARCELONA).



Fig. 282. — FRAGMENTOS DE FRISOS DECORATIVOS PROCEDENTES DE GUARRAZAR (TOLEDO).

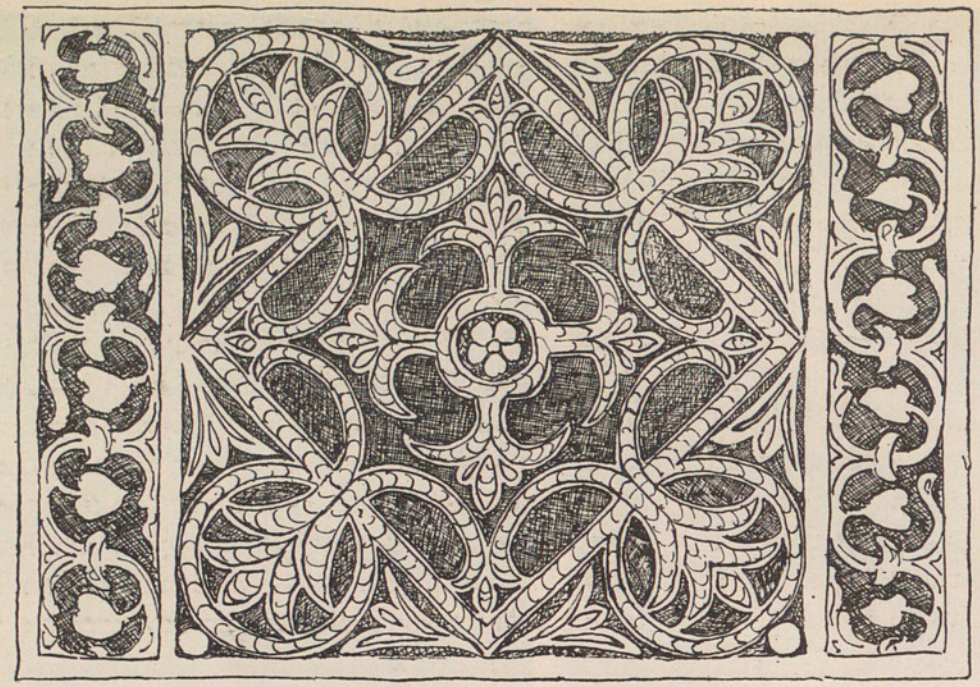


Fig. 283. — RECONSTRUCCIÓN DE LA PLACA DECORATIVA INCRUSTADA EN LA PARED DE LA DESAPARECIDA IGLESIA DE SAN GINÉS, EN TOLEDO. (Según B. Steinmüller.)

Dentro del mapa artístico de la Península, la zona meridional parece por primera vez perder algo de importancia. Lo que conocemos de la arquitectura del sur en el siglo VII es pobre frente a las magníficas construcciones de la región toledana y de Castilla la Vieja. Es cierto que la destrucción de los monumentos en la zona meridional ha falseado por completo su aspecto primitivo, y que numerosas esculturas pueden corregir esta impresión; pero no podemos dudar de que la zona septentrional cobra ahora una importancia que no había tenido hasta entonces, ni siquiera en la época romana.

LA ESCUELA TOLEDANA. — Al hablar de la evolución de la escultura emeritense, ya nos pudimos dar cuenta de cuán decisiva fué su influencia para la de Toledo. Esta ciudad debió ser desde muy antiguo un centro eclesiástico de primer rango; lo prueban los sarcófagos de Layos, algún fragmento en Toledo mismo y un interesante lote de capiteles de época romana tardía, a los que aludimos en su lugar. Confirma esta impresión el hecho de que en Toledo se celebraron ya en 400 y 527 dos grandes concilios nacionales. El empuje decisivo vino, sin embargo, desde la segunda mitad del siglo VI. En 554, Toledo fué declarado por primera vez capital de España, y lo fué, definitivamente, desde 573. Desde la conversión de los godos en el tercer concilio de Toledo (589) debió ser, de hecho, también la capital de la España cristiana; así la proclamó en 610 el rey Gundemaro. La primera inscripción cristiana es de 573. Estos datos confirman que el resurgimiento artístico de Toledo y de la nueva escuela toledana empezó en la segunda mitad del siglo VI. El nicho en la torre de Santo Tomé será de fines de este siglo o principios del VII, y de la misma época datará también la interesante pilastra de Santa Justa.

Otras pilastras y nichos de Mérida nos dan los prototipos para otras piezas correspondientes en Toledo de época posterior, lo que supone continuas relaciones artísticas entre



Fig. 284. — RELIEVE PROCEDENTE DEL MONASTERIO DE SAN FÉLIX, EN CHELLAS, CERCA DE LISBOA. (Museo do Carmo, Lisboa. Foto Schlunck.)



Fig. 285. — PILASTRA PROCEDENTE DE CHELLAS, CERCA DE LISBOA. (Museo do Carmo, Lisboa. Foto Schlunck.)



Fig. 286. — RELIEVE DECORATIVO DE UNA CONDUCCIÓN DE AGUA. (M. de Mérida.)

ambas ciudades. Otras relaciones existieron entre Toledo y la Bética, Córdoba y Sevilla, como hemos visto. Pero apenas puede dudarse que hacia mediados del siglo VII llegan nuevas influencias bizantinas, que al parecer ya no proceden de las escuelas meridionales.

La gran importancia de la escuela toledana del siglo VII está en su gran fuerza expansiva, a la que hemos aludido. Las noticias históricas confirman que el rey Wamba (672-81) la circunda con murallas y erige nuevas diócesis en sus afueras y numerosas construcciones en su provincia; una de ellas es San Pedro de la Mata, una gran ruina, que se conserva a lo menos en parte. Parece que con esta época coincide el mayor florecimiento de la ciudad y de su influencia en el arte del siglo VII.

Frisos. — En las iglesias del siglo VII sorprende la riqueza de frisos esculpidos, tanto en el interior como en el exterior. Estos frisos pueden dividirse en dos grandes grupos: los decorados con motivos geométricos y los que tienen tallos con palmetas y racimos. Los primeros, labrados en talla a bisel, corresponden por su ornamentación al repertorio corriente en la escultura visigoda, mientras que los segundos representan un tema nuevo, que no conocemos en la Península hasta este siglo. En las artes menores, la palmeta bizantina aparece por primera vez en los eslabones calados de los que colgaba la corona de Suintila (621-31) (fig. 328), y en frisos semejantes a las esculturas de piedra en otra corona del tesoro de Guarrazar, no directamente fechada . En la escultura aparecen en San Pedro de la Mata (672-81) y Santa Comba de Bande. Pero mientras que estos frisos siguen bastante fielmente el modelo bizantino, hay otros que muestran una interpretación caprichosa. No sólo los tallos se rellenan, interiormente, con un sogueado, sino que su curso ya no obedece a un ritmo continuo y en vez de racimos que cuelgan de las palmetas observamos rosetas dentro de pequeños círculos. Es el mismo fenómeno que ya hemos visto al hablar de las pilastras tardías emeritenses.

La distribución de estos adornos, que se encuentran casi todos en la provincia de Toledo (Guarrazar (fig. 282), San Pedro de la Mata, Arisgotas, Santa Leocadia de Toledo) y en el Norte (Santa Comba de Bande, nicho de Salamanca), mientras que faltan en Andalucía y Lusitania (con excepción de dos fragmentos procedentes de Mérida), parece indicar que este estilo llegó en la Península directamente a la Corte, extendiéndose desde allí, especialmente al norte del país.

Diferentes de estos tallos, relativamente sencillos, son otros con tres estrías y que se rellenan con animales, máscaras y racimos; pertenecen a San Pedro de Nave, y de ellos se hablará en su lugar.

Canceles. — Contemporáneo de estos frisos parece un fragmento muy interesante, que se encuentra incrustado en el muro de San Ginés, en Toledo. Este fragmento, cuyo dibujo puede ser reconstruído fácilmente, debe corresponder a un cancel de una iglesia. Es una gran placa rectangular, que se divide en un motivo central, de forma cuadrada y follajes laterales, que corresponden a los que acabamos de ver (fig. 283).

Con esta placa se emparenta toda una serie de otras, más pobres, procedentes de una excavación en el cerro de Segóbriga (Cuenca), acaso también canceles de iglesias. Su decoración, y esto parece constituir la diferencia fundamental, ya no consiste en una simple adición de motivos, como los de la basílica de Cabeza del Griego (figs. 232 y 233), ni en efectos de claroscuro, como los de Mérida (fig. 257) y Saamasas (fig. 256), sino en un dibujo de índole más complicada y racional. Motivos semejantes, de cuadrados superpuestos a

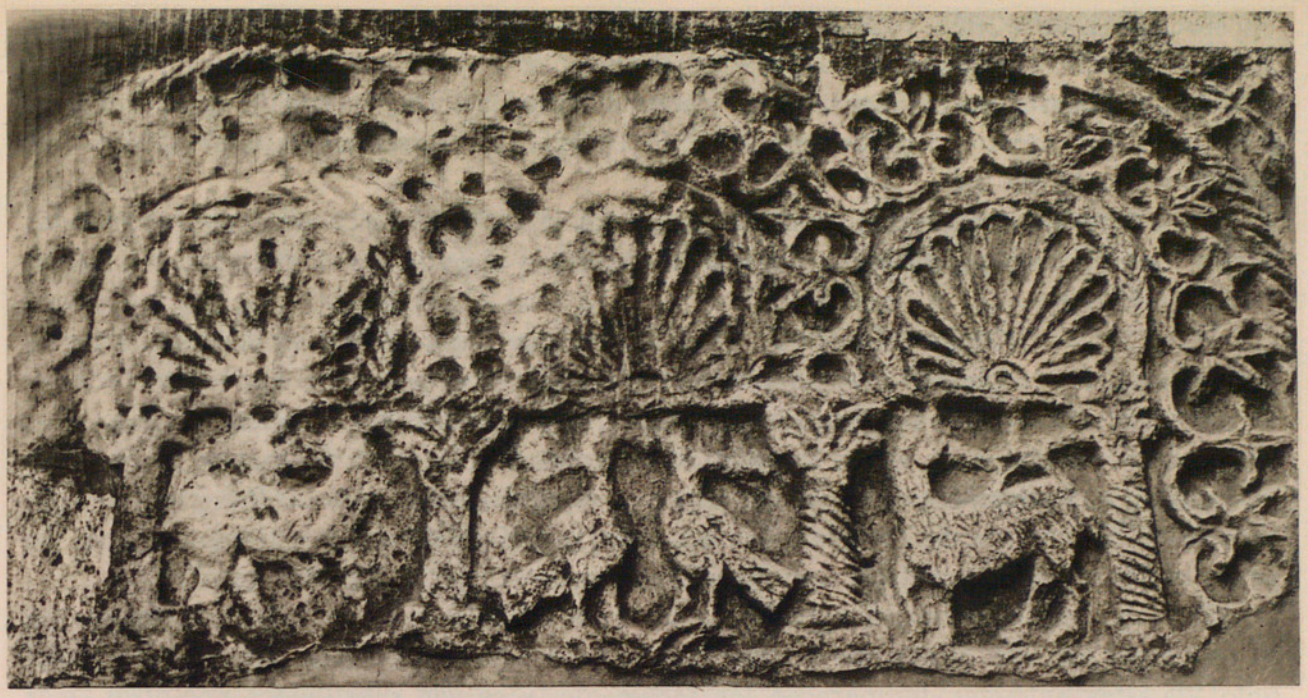


Fig. 287. — RELIEVE DECORATIVO INCRUSTADO EN EL ÁBSIDE DE LA CATEDRAL DE LISBOA. (Foto Schlunck.)





Figs. 288 y 289. — CARAS DE UN CAPITEL CON LOS SÍMBOLOS DE LOS EVANGELISTAS. (Museo Arqueológico de Córdoba.) (Foto Schlunck.)

otros, los observamos con frecuencia en el arte toledano de la segunda mitad del siglo VII. Incluso los canceles que procedentes de la iglesia asturiana de Santianes de Pravia se conservan hoy en la iglesia del Pito, en Cudillero (fig. 342) parecen corresponder a esta fase estilística. El hecho de que fuesen aprovechados en el siglo VIII parece indicar que proceden de una iglesia visigoda de Asturias, que muy bien pudo haber sido erigida en la segunda mitad del siglo VII.

ESCENAS MAYORES Y FIGURADAS. — No parece que en España se formase una verdadera tradición iconográfica hasta el siglo VII. Las representaciones figuradas de los siglos IV y V se deben a influencias que vienen de fuera de sus fronteras y su tradición no prevaleció. Las pocas que conocemos del siglo VII obedecen a tradiciones nuevas, no a una herencia propia del país.

En el siglo VII, el anhelo de representar escenas de mayor alcance se deja sentir en todas partes. Como prototipos sirvieron tejidos, mosaicos y — al parecer — miniaturas.

REPRESENTACIONES DE ANIMALES. — Parece que antes de que se formase una verdadera tradición iconográfica en España, despierta el interés por sencillas representaciones de animales, sin ninguna significación específica. Ya en los relieves de Saamasas y los que corresponden a este estilo vimos la copia de animales de diferentes clases, que ya no encajaban en la antigua iconografía paleocristiana. Y en otras piezas, más tardías, como la interesante de Salvatierra de Tormes, podemos observar cómo un antiguo tema cristiano, los pavos reales a los lados del cáliz, se transforma en un dibujo meramente heráldico.

El hecho de que desde el siglo VI los antiguos símbolos paleocristianos se conviertan en una mera fórmula, perdiendo su carácter específico, nos explica por qué en el curso del siglo VII estos animales desaparecen tan fácilmente, y se ven substituídos por otros, más interesantes al parecer— de franco origen pagano —, como el grifo, el perro, la gacela, la perdiz, el faisán, el pato o la gallina. Gran parte en la transmisión de estos motivos han tenido los tejidos de seda, que desde finales del siglo VI, como sabemos por varias noticias, llegan en gran número a todo el Occidente y a España.

La aparición de este nuevo estilo debe corresponder aproximadamente a mediados del siglo VII, aunque es difícil fijar la fecha con exactitud. De tales prototipos se derivan dos relieves interesantes procedentes del monasterio de San Félix, de Chellas, en las afueras de Lisboa: una gran placa con dos leones, que juntan las garras, y otro cuadrúpedo, al que correspondía probablemente otro que no se ha conservado (fig. 284). El motivo puede verse, por ejemplo, en un tejido de seda bizantino, del siglo VI, hoy en Bruselas. Todavía con más claridad, si cabe, reconocemos las relaciones con tejidos de seda en una pilastra de la misma procedencia, seguramente contemporánea (fig. 285). Tiene en dos círculos entrelazados dos dragones alados, dispuestos según la concepción heráldica. Incluso los dibujos interiores de estos animales, que han perdido el último rasgo naturalista, pueden encontrarse en tales prototipos, como el que tiene la forma de una pequeña almendra, sobre los muslos traseros, muy típico en los tejidos de esta clase. Y un tercer relieve, hoy incrustado en el ábside de la catedral de Lisboa, seguramente un cancel como los hemos visto en Mérida y Córdoba, muestra debajo de una triple arcada dos pavos reales y dos cuadrúpedos que vuelven la vista hacia atrás (fig. 287).

Un prototipo de índole distinta, y de fecha seguramente anterior, acusa un relieve muy sencillo, pero que presenta un interés tanto mayor cuanto que en él se ve una verdadera escena y que se encuentra hoy en el Museo de Mérida. Este relieve forma parte de la decoración de una pequeña conducción de agua, y el motivo corresponde completamente a este fin: es una escena acuática, peces, aves acuáticas y serpientes nadando en el agua. Aunque los animales están fuertemente estilizados — la manera de cortar su silueta recuerda los relieves de Saamasas —, acusan cierta viveza en sus movimientos y un modelo bastante

naturalista (fig. 286). Además, la escena es completamente ajena al repertorio de los relieves y, en cambio, característica de un modelo pictórico. Tales representaciones de un verdadero acuario son muy frecuentes en los mosaicos romanos que debemos suponer sirvieron de prototipo a nuestro relieve.

REPRESENTACIONES CON FIGURAS. — Más escasas son todavía las representaciones de figuras en el arte visigodo. Fuera de los sarcófagos del siglo V, sólo conocemos las de San Pedro de Nave, Quintanilla de las Viñas, San Juan de Baños, un capitel con los símbolos de los Evangelistas, en Córdoba, y algún otro modesto fragmento más.

La mayoría de estos relieves pertenece a iglesias visigodas del siglo VII, en cuyo conjunto serán descritos. Debemos decir, sin embargo, algunas palabras sobre el grupo en general y especialmente sobre el capitel con los símbolos de los Evangelistas, de Córdoba (figuras 288 y 289) que ha sido hallado hace pocos años. Muestra en cada uno de sus cuatro lados el símbolo de un Evangelista, pero con cuerpo de hombre y cabeza de animal, como los conocíamos hasta ahora sólo en representaciones más tardías, por ejemplo en los manuscritos de Beato, mientras que en las demás partes del Occidente, el símbolo o animal suele estar independiente de la figura del Evangelista. Para el tipo descrito el capitel de Córdoba es, sin embargo, el ejemplo iconográfico más primitivo que conocemos hasta ahora. Pero también entre los otros relieves y las miniaturas españolas posteriores existen acusadas analogías. La escena de Daniel en la fosa, lamiéndole los pies los leones, y la de Isaac, echado sobre el altar mientras Abraham saca el cuchillo para sacrificarle, ambas en San Pedro de Nave, se repiten exactamente en las miniaturas de los Beatos, como incluso las leyendas que acompañan estas escenas. Y las analogías con las miniaturas posteriores se extienden, además, a ciertas características de estilo. Todo el sistema de los pliegues, en líneas paralelas, ligeramente curvas, que parece corresponder a modelos dibujados, se repite en ciertos manuscritos andaluces, como la Biblia Hispalense. Todo ello permite suponer que estos relieves se derivan de miniaturas españolas del siglo VII, que fueron a su vez prototipos de las que conocemos de los siglos IX y X.

Si comparamos, por otra parte, el estilo de estas representaciones entre sí, resulta que el capitel con los símbolos de los Evangelistas es la pieza más semejante de todas a prototipos pictóricos, y seguramente también la más temprana. Parece, por lo tanto, que este arte figurativo penetró en el sur de la Península, probablemente hacia mediados del siglo VII, y que se extendió desde allí a las regiones más septentrionales, a San Juan de Baños (661), Quintanilla de las Viñas y San Pedro de Nave. La importancia de este grupo radica precisamente en el hecho de ser el primero que inicia una tradición iconográfica y cristiana netamente española, cuyo auge verdadero no llegó hasta los siglos IX a XI, pero cuyo origen data ya del tiempo de San Isidoro.

ARQUITECTURA VISIGODA DEL SIGLO VII

Las primeras iglesias españolas que se conservan en pie, se hallan en el norte de Castilla y en Galicia y pertenecen, al parecer, todas ellas ya a la segunda mitad del siglo VII. San Juan de Baños, Santa Comba de Bande y San Pedro de Nave nos permiten estudiar toda su estructura por fuera y por dentro, sin que cambios esenciales las hayan transformado. Son muy distintas de las excavadas hasta ahora en el sur y este de la Península, acusando claramente un cambio completo tanto en el trazado de la planta como en la estructura.

La conservación, a veces perfecta, de estos templos débese, por un lado, a su técnica constructiva, a base de sillares grandes, cuidadosamente labrados y sentados a hueso, y a su emplazamiento en pequeños pueblos, lejos de las grandes carreteras, en provincias que si bien fueron asoladas durante las correrías de Abderrahmán III y de Almanzor, no sufrieron su dominio permanente, y fueron recuperadas ya en la época de Alfonso III o Sancho Mayor (Palencia). Así se salvaron estas iglesias de la destrucción, ya que fueron rehabilitadas cuando la reconquista, como consta expresamente para San Pedro de Nave, Quintanilla de las Viñas, Santa Comba de Bande y San Fructuoso de Montelios. Sólo una se conserva en las provincias más meridionales, San Pedro de la Mata (Toledo), pero ha llegado a nosotros ya reconstruída y como una ruina que amenaza desaparecer.

Las principales características comunes a todos estos templos, son el ábside rectangular saliente, la técnica de sillería, el arco de herradura y, en cuanto a las basílicas, sus formas cortas y rechonchas. Ya hemos mencionado, al hablar de Cabeza del Griego, los antecedentes del arco de herradura en la época romana. Los ejemplos hasta ahora conocidos se limitan casi exclusivamente a la mitad occidental de la Península y a la Meseta, donde este arco es frecuente (Burgos, León, Santander, Asturias, Galicia, norte y sur de Portugal, Sevilla, Cabeza del Griego). En la parte oriental, o sea en la costa de Levante y la catalana, lo encontramos tan sólo en el ábside de San Cugat del Vallés y en la región cordobesa en la basílica de Alcaracejos y en algunas estelas romanas en la región pirenaica, mientras que las basílicas paleocristianas y visigodas anteriores tienen siempre arcos de medio punto. Hasta ahora no se conoce ningún arco de herradura en la costa oriental de la Península antes de la segunda mitad del siglo VI, aunque desconocemos, desde luego, el alzado de los monumentos en cuestión, lo que prohibe sacar conclusiones terminantes.

Todas las iglesias de nuestro grupo presentan no sólo el arco de herradura, sino también excelente fábrica de sillería. Y si bien no existe relación directa entre ambas características, apenas puede haber duda que la técnica de construir los muros, a base de sillares perfectamente ajustados, se basa en tradiciones vigentes en España desde la época romana. En San Pedro de Nave, por ejemplo, se descubrió, al desmontarla, que los sillares en los

ángulos estaban unidos por grandes grapas de madera, técnica conocida en construcciones romanas. Una técnica como ésta sólo es comprensible por una tradición ininterrumpida. Y si esto es exacto, parece posible que también el arco de herradura, atestiguado por numerosos ejemplos en la época romana, deba su presencia en la visigoda a una tradición semejante, aunque no existen, fuera de Cabeza del Griego, ejemplos monumentales que atestigüen su continuidad. Y no debemos perder de vista que este arco, muy frecuente en Siria y Asia Menor en los siglos III a VII, se generalizó mucho en estos siglos en Occidente, donde aparece tanto en Rávena como en la misma Roma, de tradiciones tan arraigadas, por ejemplo en la planta de las iglesias de Santa Ágata dei Goti (segunda mitad del siglo V) y en San Crisógono (siglo VI), y a veces también en Francia y en el norte de África.

En las construcciones visigodas de la segunda mitad del siglo VII, en todo caso, domina el arco de herradura por completo, respondiendo a proporciones fijas, que acertó a fijar Gómez Moreno. La prolongación del intradós por debajo del diámetro horizontal es, por regla general, de un tercio del radio, mientras que los extremos del trasdós arrancan verticalmente. Pero lo más importante es el aspecto estético que imprime el arco de herradura a todas estas iglesias. No sólo por el hecho que el intradós sobrepase, en un tercio del radio, el nivel del arranque de los arcos de medio punto, sino porque el ojo humano no percibe la distancia que media entre las dos columnas con la misma nitidez. Ya durante el período visigodo domina en la arquitectura de las iglesias españolas "una distribución sin rigidez en cada una de sus partes" (Frankl), característica que sigue denunciando una peculiar concepción del espacio arquitectónico, que la separa de la arquitectura occidental y la acerca a la del Oriente cristiano.

En cuanto al ábside rectangular saliente, no conocemos hasta ahora precedentes suyos en la arquitectura visigoda del Sur, aunque sí, como veremos, en la capilla de Alcalá de los Gazules (662) contemporánea a la de San Juan de Baños (661) y con anterioridad, en las regiones orientales del país, como en la iglesia de Santa María, en Mallorca, y en la de Fraga (Huesca); en Son Peretó (Mallorca), en cambio, teníamos un santuario tripartito, con ábside y cámaras laterales dentro de un rectángulo, como en las iglesias de Siria y del norte de África.

De los ocho templos conservados, tres fueron basilicales: San Juan de Baños, San Pedro de Balsemao y Quintanilla de las Viñas, y cuatro iglesias cruciformes: San Fructuoso de Montelios, San Pedro de la Mata, Santa Comba de Bande y San Pedro de Nave; sólo la cripta de la catedral de Palencia, por su índole particular, no entra en ninguno de los dos grupos.

Pero ni esta clasificación, ni la diferenciación entre una comarca "castellanoleonesa" y otra "gallegoportuguesa", permiten una división en escuelas distintas. El hecho de que desconozcamos hasta ahora iglesias visigodas de la primera mitad del siglo VII, complica considerablemente el problema de los orígenes de estos monumentos, ya que falta el enlace entre ellas y las del sur y costa de Levante. Los únicos datos que tenemos a este respecto son los que nos suministra el estudio de la escultura, y es probable que tanto las formas arquitectónicas como las escultóricas procedan de un foco común. Estos datos, como ya hemos insinuado e iremos viendo, hablan en favor de la región toledana como foco artístico que inspiró las formas de varios de estos templos, entre ellos San Juan de Baños, Santa Comba de Bande y San Pedro de Nave. Pero mientras que no tengamos una clara visión

de la arquitectura contemporánea del sur de España, de la Lusitania, de la Bética y de toda la región oriental del país, y sobre todo de la toledana misma, con excepción de San Pedro de la Mata, no puede resolverse esta cuestión definitivamente ni puede llevarse a cabo una división de la arquitectura visigoda del siglo VII en diferentes "escuelas". Entre las iglesias de San Fructuoso y Balsemao, por ejemplo, ambas en la región "gallegoportuguesa", no hay otro denominador común que el puramente geográfico. Además, debemos tener en cuenta que el destino de estos monumentos ha sido enteramente distinto. San Fructuoso de Montelios es una capilla sepulcral y la cripta de Palencia forma, al parecer, parte de un antiguo *martyrium*. Entre los otros debemos diferenciar las numerosas iglesias que pertenecieron a comunidades monacales (San Pedro de Nave, Quintanilla de las Viñas y, al parecer, Santa Comba de Bande y San Pedro de la Mata) y que tienen disposiciones especiales, y los templos "seculares", como San Juan de Baños y San Pedro de Balsemao.

Preferimos, por tanto, ordenarlos sencillamente a base de los datos cronológicos que poseemos, agrupando los que por su índole particular pertenecen a un mismo tipo. Esta ordenación cronológica la permiten no sólo los datos históricos que tenemos para San Juan de Baños, San Fructuoso de Montelios y San Pedro de la Mata, sino también para la mayoría de estas iglesias una serie de criterios estilísticos, a base de las formas ornamentales que confirman otros técnicos que hacen posible su ordenación provisional y la distinción de las tres fases subsiguientes: 1) Ornamentación geométrica en talla a bisel (656-65): San Juan de Baños (661); San Fructuoso de Montelios (656-65). — 2) Ornamentación vegetal con vides y palmetas (672-81): San Pedro de la Mata (672-81); Santa Comba de Bande. — 3) Ornamentación vegetal con vides y palmetas, rica decoración animal, de estilo oriental y escenas con figuras (680-711): San Pedro de Nave; Quintanilla de las Viñas.

IGLESIAS DEL SIGLO VII EN EL SUR DE ESPAÑA

Antes de entrar en la descripción de estos monumentos castellanos, conviene echar una breve mirada sobre los contemporáneos del Sur. Es muy poco lo que sabemos de ellos, y se trata de restos casi insignificantes.

Los de una diminuta basílica en Mérida, dentro del edificio del actual Parador de Turismo, no permiten formar un juicio exacto de ella. Según Mélida, se trata de una basílica con una nave central de 3,30 metros de anchura y laterales de 1,30. La longitud no podía fijarse ya. Y apenas más datos muestra el plan de otra diminuta capillita, excavada en Burguillos (Badajoz), de una sala rectangular de 11 por 8,54 metros, precedida de un vestíbulo de la misma anchura con una pequeña piscina para el baptisterio en forma de trébol de cuatro hojas, y una sala aneja a la nave de la iglesia, de 11 por 9,96 metros, donde se hallaron trece sepulturas; o la planta de la diminuta basílica de Alcalá de los Gazules (Cádiz), de tres naves de 7,40 metros de largo y 6,40 de ancho y una longitud total de unos 10,20 metros, con un ábside cuadrado, excavada en 1800. Ésta, de 662, es la última de cuatro de la misma región, erigidas por el obispo Pimenio con anterioridad en Medina Sidonia (630), Vejer de la Frontera (644) y Salpensa (648). De éstas no queda apenas más que las inscripciones; cipos romanos aprovechados en Medina Sidonia y Alcalá de los Gazules; una columna romana con la inscripción en Vejer de la Frontera, y una mesa de altar, de mucho

interés, en Salpensa. Los restos decorativos parecen, por lo demás, anteriores, menos un gran arco, acaso de un baldaquino, de formas sencillas, con tallos y racimos, en Medina Sidonia.

Aunque estos monumentos apenas amplían nuestro conocimiento, conviene destacar dos características: el ábside cuadrado, con una entrada extraordinariamente estrecha, en Alcalá de los Gazules, y la existencia de pórticos o salas laterales, que acompañan a las naves en toda su longitud. Tales pórticos los conocíamos antes en Alcaracejos, San Pedro de Alcántara y Casa Herrera. En Burguillos, donde se trata de una gran habitación rectangular, en San Pedro de Alcántara y Casa Herrera servían para enterramientos. En Alcaracejos se halló el baptisterio en una gran sala aneja y en ella, además, numerosas tumbas, y para enterramientos sirvió también la nave correspondiente de la iglesia de Alcalá de los Gazules, que está provista además de un pequeño ábside. Y en una descripción tardía de la basílica de San Mancio, de Évora, se menciona la adición a la gran basílica de este santo de un baptisterio octogonal y de una iglesia para los catecúmenos. Estos pórticos, que a veces llegan a tener las mismas dimensiones de la iglesia, y cuyo fin puede haber sido diverso, constituyen en todo caso un elemento característico de las iglesias del sur de España en los siglos VI y VII que no conocemos en las septentrionales. La inscripción de Bailén (Jaén), mencionada antes, atestigua además que continuaron edificándose en el Sur iglesias con doble ábside como San Pedro de Alcántara, Alcaracejos y Casa Herrera. Aunque sólo templos de mayor importancia permitirían formar un juicio definitivo, los datos que tenemos hasta ahora se refieren a iglesias de características muy distintas de las que encontraremos en la región castellana y en Galicia.

IGLESIAS DEL SIGLO VII EN CASTILLA Y GALICIA

SAN JUAN DE BAÑOS. — La basílica de San Juan de Baños, en el corazón de Castilla, conserva la inscripción fundacional sobre el arco del ábside. Esta inscripción, enmarcada por cuatro piedras salientes, y escrita en la mejor letra de la época, dice lo siguiente: *Precursor D(omi)ni, martir baptista Johannes / posside constructam in eterno munere sede(m) / quam deuotus ego rex Reccesuinthus amator / nominis ipse tui propio de iure dicaui / tertii post dec(imu)m regni comes inclitus anno / sexcentum decies era nonagesima nobem.*

Este texto, en hexámetros algo deficientes, es único por su importancia, pues da no sólo la fecha de la iglesia, en gran parte conservada (661), sino también el nombre de su fundador, el propio rey Recesvinto. Por ella podemos juzgar de cómo eran las creaciones más selectas de la época.

Aunque la iglesia está algo transformada y en parte reconstruída, se deduce claramente su planta antigua: era una basílica de tres naves, aproximadamente cuadrada (10,85 por 11 metros), con muros que se ensanchan ligeramente hacia el este, precedida por un porche en el oeste y un ábside correspondiente a la nave central, en el este, y además dos recintos o capillas paralelos al mismo, pero separados de él y sólo accesibles a través de unos pasillos que se abrieron hacia el norte y sur.

En el exterior, la iglesia ha sufrido amplias transformaciones. Al porche se ha aña-



Fig. 290. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA BASÍLICA VISIGODA DEDICADA A SAN JUAN BAUTISTA EN BAÑOS DE CERRATO (PALENCIA).



Fig. 291. — ARCO DE HERRADURA DE LA PUERTA EXTERIOR DEL PORCHE DE LA BASÍLICA DE SAN JUAN BAUTISTA EN BAÑOS DE CERRATO (PALENCIA).

dido en época moderna una espadaña; los muros de las naves laterales, y en parte los de la central, han sido reconstruídos. Y completamente distinto es el aspecto desde el este, donde sólo se conservan el ábside y los muros interiores de los recintos laterales (fig. 290).

El interior ha sufrido menos a causa de estas transformaciones; cuatro robustas columnas y otros tantos arcos separan la nave central de las laterales, sorprendiéndonos la amplitud y diafanidad de la iglesia; nos recuerda por cierto algo los templos orientales, no sólo por el arco de herradura y la sillería, que se dan también allí, sino por los cimacios sobre los capiteles y la enorme riqueza en frisos esculturados, que decoran las impostas y el arco de ingreso, el de triunfo, el ábside central y los recintos laterales, y que rodean todo el monumento a la altura de las ventanas en el exterior y bajo la cubierta de madera en el interior. Esta riqueza extraordinaria, que observamos en todas las iglesias posteriores y que corresponde a la de las norteafricanas, egipcias, sirias o de Asia Menor, no la hemos observado en otras anteriores y es, desde luego, desconocida en los demás países del Occidente (fig. 293).

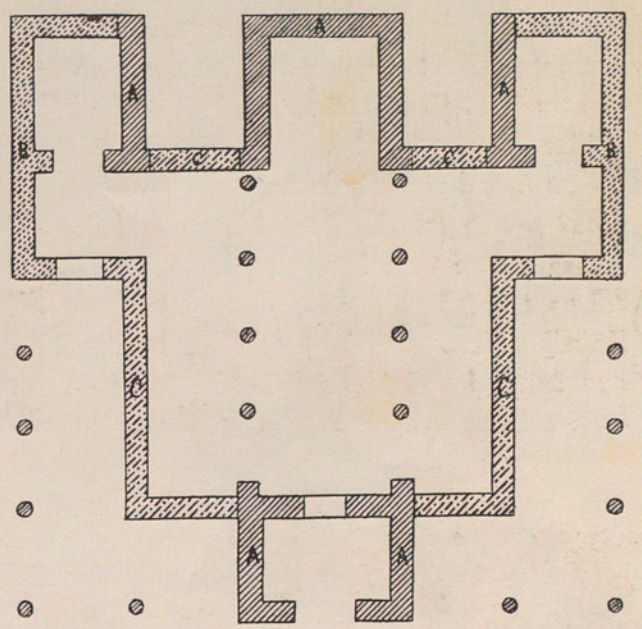


Fig. 292. — RECONSTITUCIÓN DE LA PLANTA DE SAN JUAN DE BAÑOS. (Según A. Álvarez.)

Este recuerdo de las iglesias orientales se ve plenamente confirmado si estudiamos la disposición arquitectónica de nuestro templo. A poniente, como hemos visto, le precede un porche, con una puerta exterior de arco de herradura, que se apoya en una imposta, y otra puerta interior adintelada, a dos batientes. Para esta forma de porche no conocemos precedentes en el arte visigodo. Ya la puerta de arco, forma aparentemente tan sencilla, apenas se encuentra en la arquitectura occidental y nunca en lugar tan destacado — siendo una excepción, como en otros muchos aspectos, Santa Eulalia de Bóveda (fig. 21) — y sí, en cambio, en el Oriente, sobre todo en Siria y en Mesopotamia, en las grandes catedrales de Turmanín y Kalb Luzeh. En estos monumentos sirios, la puerta interior del pórtico tiene también dintel. Estamos, por consiguiente, ante la misma sucesión de puertas que en San Juan de Baños, y a falta de casos análogos en Occidente, no cabe dudar que los prototipos de la iglesia española vinieron, en último término, de Oriente. Sin embargo, en los monumentos sirios se ven verdaderos pórticos cuya anchura corresponde a la de todas las naves y no los cuadrangulares reducidos, como el de San Juan de Baños. Porches de este tipo, en cambio, existen en el norte de África, en la basílica de Sidi Embarek (Argelia) y en alguna otra. A juzgar por las dimensiones, es posible que estos porches hayan tenido la misma sucesión de puertas. De ser cierta esta hipótesis, fundada únicamente en el examen de las plantas, la semejanza sería plena. Esta clase de porche, con puerta exterior de arco y puerta interior con dintel, que aparece por primera vez en Baños, caracteriza a la arquitectura eclesiástica española hasta el siglo X, y constituye una de sus particularidades más



Fig. 293. — INTERIOR DE LA BASÍLICA DE SAN JUAN BAUTISTA EN BAÑOS DE CERRATO (PALENCIA).



Fig. 294. — FRISO DECORATIVO DEL ÁBSIDE DE LA BASÍLICA DE SAN JUAN BAUTISTA EN BAÑOS DE CERRATO (PALENCIA).





Figs. 295 y 296. — CAPITELES DE LA BASÍLICA DE SAN JUAN BAUTISTA EN BAÑOS DE CERRATO (PALENCIA).

marcadas, relacionándola claramente con el Oriente cristiano, tal vez a través del norte de África (fig. 291).

Única en España es, en cambio, la disposición de la cabecera, especialmente de los aposentos laterales. Éstos estuvieron separados del ábside por unos pequeños espacios intermedios, y accesibles desde el extremo oriental de las naves laterales por medio de pequeños pasos. Se cubrieron, igual que el ábside central, con bóvedas, cuyos arranques se conservan y que descansaban sobre una pequeña imposta decorada. Su altura fué algo inferior a la del ábside central y los muros sólo dejan una entrada estrecha, que acaso se cerraba con canceles.

La disposición, tan extraña, de San Juan de Baños, corresponde con bastante exactitud a la de otros templos orientales y occidentales, en los que se añadió a las sacristías un pequeño ábside, transformándolas en pequeñas capillas, en las que se celebraba culto, aunque éste no fuese público, sino reservado a un número reducidísimo de personas. Esta misma disposición, de origen oriental, la conocemos tanto en la iglesia de Teurnia (Carin-

tia) como en la famosa de San Vital, según han revelado excavaciones no publicadas todavía. En ambas iglesias tenemos una disposición semejante a la que encontramos en Baños, que debe relacionarse con prototipos semejantes.

Si estas analogías parecen suficientes para aclarar las formas arquitectónicas de nuestra iglesia, no sabemos, en cambio, cuándo llegaron a España. La iglesia de San Vital se terminó en 547 y ya hemos visto que su estilo decorativo llegó a España en la segunda mitad del siglo VI. Sería, por tanto, posible que también las formas arquitectónicas — la disposición del ábside y capillas laterales — fuesen conocidas en la Península hacia esta época. Los pórticos de Siria remontan a finales del siglo V, pero falta una cronología de los ejemplos norteafricanos, para indicar la fecha en que pudieran llegar estas formas a España.

Para la decoración de la iglesia, se aprovecharon en parte restos romanos: columnas, basas y algunos capiteles, como los dos al lado del arco toral. Los otros son copias, más o menos fieles, de estos prototipos, aunque con diferencias interesantes, acusando una interpretación peculiar, típica del siglo VII, que se repite en Córdoba y en Montelios: las hojas de las dos zonas son rígidamente escalonadas, pareciéndose su contorno a los dientes de una sierra; el nervio central y la escotadura de las folíolas están fuertemente marcadas, ahuecándose, en cambio, la superficie de las últimas. Pero se transforma, ante todo, la parte superior del capitel, hallándose sus volutas angulares casi en la misma superficie que las mediales (figs. 295 y 296). Los cimacios, a su vez, son de tipo sencillo, con decoración de molduras, y sólo dos, muy bajos, tienen forma de tronco de pirámide invertida y decoración geométrica.

Los frisos del ábside, que se repiten en el interior bajo el techo, en la entrada y en la altura de las ventanas, en el exterior, se componen de círculos tangentes y de un pequeño contario. El mismo adorno se repite en la arquivolta del arco de entrada. En las capillas laterales sirve como imposta un friso de círculos enlazados, mientras que la arquivolta del arco toral se decora con un contario y pequeñas hojas. El hecho de estar decoradas las arquivoltas recuerda prototipos orientales, y lo confirman las pequeñas cruces que se encuentran en las piedras claves de ambos arcos, que se repiten en muchas iglesias de Siria y del norte de África. La forma de estas cruces, sin embargo, con brazos casi iguales alrededor de un pequeño disco central, con hojas trifolias inscritas en los brazos, la conocemos en Toledo, y allí encontramos otras y muy estrechas analogías para los adornos de frisos y cimacios; el friso con los círculos enlazados y el contario se repiten exactamente, como también la mayoría de los motivos de los cimacios (fig. 294).

Finalmente, queda por mencionar un relieve sobre los lados de las cuatro piedras salientes que enmarcan la inscripción de fundación. Se trata de la representación de un pájaro, del que se ven sólo la cabeza, las alas y la parte superior del cuerpo, figurando al lado un disco extraño, parecido al que acompaña a los símbolos de los Evangelistas en muchos manuscritos de Beato y en la Caja de las Ágatas de Oviedo. Acaso se trata de la representación del símbolo de San Juan Evangelista. En todo caso, aumenta este relieve en un ejemplar fechable el escaso número de representaciones de figuras del siglo VII, dando al mismo tiempo un indicio para la cronología de dichas esculturas.

Resumiendo, podemos decir que la iglesia de San Juan de Baños representa una de las creaciones más originales del arte visigodo. Hasta ahora es única, por la disposición de su cabecera, y la primera que tiene un porche saliente a los pies. La planta, en su conjunto,



Fig. 297. — TESTERO DE LA BASÍLICA DE SAN PEDRO DE BALSEMAO (PORTUGAL).



Fig. 298. — EXTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN FRUCTUOSO DE MONTELIOS, CERCA DE BRAGA (PORTUGAL).



Fig. 299. — CRUCERO DE LA IGLESIA DE SAN FRUCTUOSO DE MONTELIOS (PORTUGAL) DURANTE LA RESTAURACIÓN. (Foto Schlunck.)

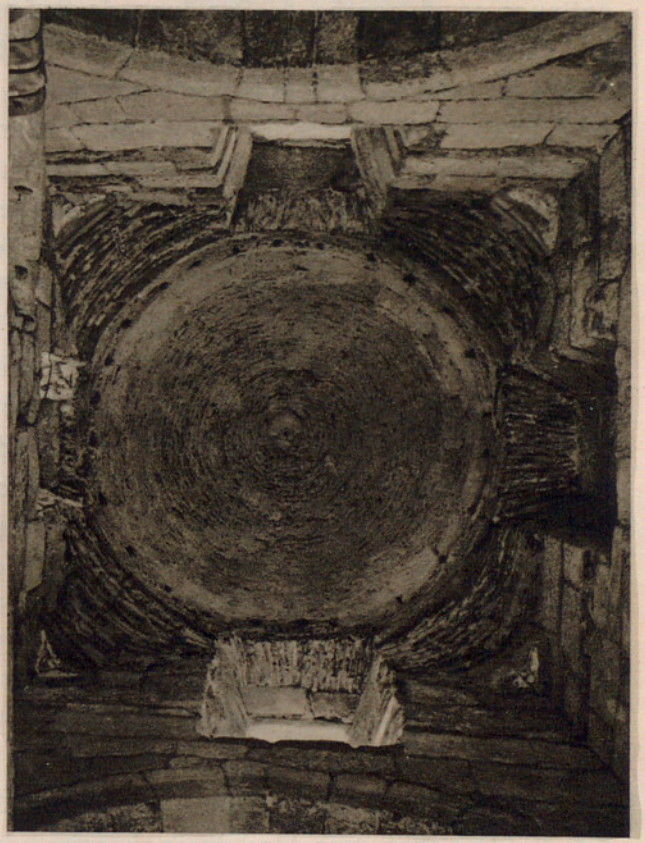


Fig. 300. — CÚPULA DEL CRUCERO DE LA IGLESIA DE SAN FRUCTUOSO DE MONTELIOS (PORTUGAL). (Foto Schlunck.)

complicada y poco orgánica si la comparamos con otras contemporáneas, no encuentra paralelos exactos ni dentro ni fuera de la Península, y acusa un cambio profundo respecto a la arquitectura del siglo VI. Si existe una iglesia visigoda que parezca reflejar el arte de la nueva capital toledana, en la primera mitad del VII, es la de Baños. Los posibles precedentes que hemos señalado para ella, tanto en el arte norteafricano (porche), como en Rávena (cabecera), se explicarían fácilmente como una influencia del arte de la Corte, donde en la primera mitad del siglo VII coincidieron las influencias meridionales con las orientales.

Porque si nuestra iglesia parece reflejar estos precedentes, su concepción artística como tal parece ajena tanto a la arquitectura religiosa norteafricana como a la bizantina. Aunque proviniendo de tradiciones orientales, representa un conjunto insospechado, completamente nuevo, y en este sentido nos parece la iglesia más original, más española que hemos estudiado hasta ahora. Lo más probable es que esta originalidad refleje precisamente el arte del gran centro artístico que se formó hacia finales del siglo VI en el corazón de Castilla, el arte visigodo de Toledo, como, por otra parte, parece confirmarlo la dedicación de la iglesia por el propio rey Recesvinto.

SAN PEDRO DE BALSEMAO. — Una basílica fué también la pequeña iglesia de San Pedro de Balsemao, a tres kilómetros de Lamego, en el norte de Portugal, de la que no se han conservado más que el ábside cuadrado, los muros de cierre que reducen su entrada y los que avanzan hacia la nave. Esta parte ofrece una magnífica sillería, como las partes antiguas en el porche de San Juan de Baños. Todo lo demás es de fecha posterior.

En el ábside, los muros se conservan hasta una altura de más de dos metros. El arco del ábside ha sido elevado más tarde por medio de dos grandes sillares, fácil de reconocer. Lo decoraba originalmente una pequeña moldura, como se ve en las dovelas antiguas. Descansaba sobre impostas de gran rollo y columnas exentas, en línea con los muros de cierre. Otras impostas semejantes se aprovecharon de nuevo en la reconstrucción de la iglesia (fig. 297).

Desde el punto de vista de la historia de la arquitectura son interesantes en Balsemao el ligero estrechamiento de la entrada del ábside y las paredes salientes, que avanzan profundamente en la nave. La angostura de la entrada del ábside se encuentra, más pronunciada todavía, en los recintos-capillas de San Juan de Baños, pero en distinta situación; y también en la iglesia de Alcalá de los Gazules, de 662, si podemos fiarnos del plano conservado de ella. Ejemplos muy parecidos, además, con las mismas columnas exentas, colocadas en línea con las paredes de cierre, encontramos en San Pedro de Nave y Quintanilla de las Viñas; columnas exentas, pero de diferente posición ya, en la basílica de Casa Herrera, San Juan de Baños y Santa Comba de Bande.

De los capiteles, cuatro son romanos de estilo provincial, y dos de manufactura moderna; llevaban collarino, como es frecuente en esta región. Como prototipos para las impostas, podemos indicar un hermoso modillón en el Museo de Sevilla y otro en el Conventual de Mérida. Impostas semejantes se han descubierto en la iglesia mozárabe de Lourosa. Su uso obedece, al parecer, a una tradición local.

La decoración de estos modillones es sencilla y rústica; los que se ven a la entrada del ábside tienen tres filas de sogueado; semejantes motivos vemos sobre las impostas de Santa Comba de Bande. Se trata seguramente de temas de tradición local. Ya Gómez

Moreno ha indicado que "sus antecedentes legítimos han de verse en las citanias romanocélticas de la región misma portuguesa, representando el arte indígena en persistente actividad". Y lo confirma la decoración de las piezas restantes. Reaprovechado en el muro de la nave central se halla un gran zócalo de mármol, decorado con una gran cruz y con un borde estrecho, seguramente el sostén de la mesa de altar. Tiene sus antecedentes en otras piezas, de dimensiones semejantes, en el Museo de Mérida. El hecho de que la cruz no lleve moldura alguna, como en el tenante de Quintanilla de las Viñas, parece acusar una fecha tardía.

Aunque falten otras noticias o datos seguros para determinar la cronología, todas las analogías tanto para la arquitectura como para la escultura se refieren a monumentos del siglo VII. No hay motivos para dudar que la iglesia pertenezca a esta misma época.

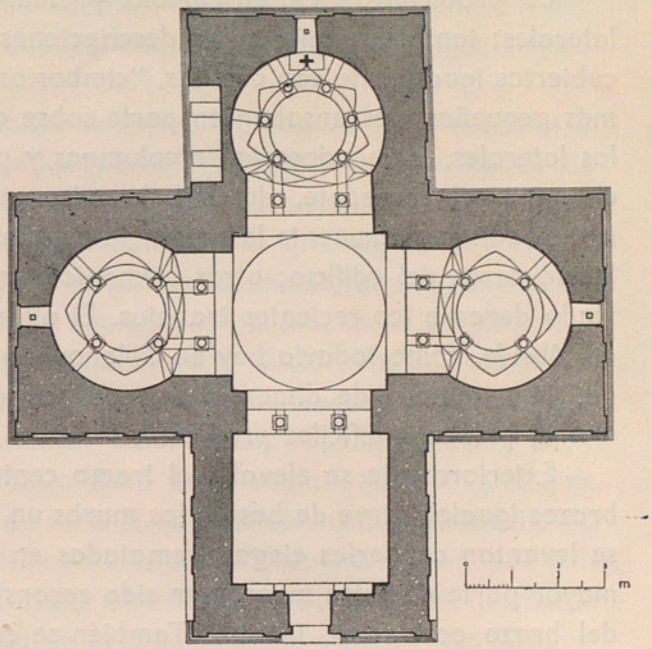


Fig. 301. — PLANTA RECONSTITUÍDA DE SAN FRUCTUOSO DE MONTELIOS.

SAN FRUCTUOSO DE MONTELIOS. — Una tradición muy distinta representa la iglesia de San Fructuoso de Montelios, a poca distancia de Braga. Se trata de la capilla funeraria, erigida por San Fructuoso para sí mismo, y que por tanto debió de edificarse en los últimos años de su vida, que éste pasó en Braga (656-665). El sarcófago, que se conserva, es totalmente liso y quedó bajo un arco situado en el muro del ábside, es decir un verdadero arcosolio, pero en su exterior, según la tradición regional. Aunque no se conservan inscripciones o textos literarios contemporáneos, tenemos dos menciones de la iglesia en el siglo IX. Durante la reconquista estuvo primero en poder de un cierto Alamirus *(at alias (iglesias) quas obtinuit Alamirus seu ecclesia vocabulo Sti. Fructuosi quod dicitur de Montelios.* Esp. Sagr. XVIII, 321). Más tarde, en 883, Alfonso III hace donación del monasterio de San Salvador, edificado por San Fructuoso, al obispo Sisinando de Santiago *(Do tibi Sisinando Episcopo Monasterium S. Salvatoris in Vila Monteliis... quod Monasterium Sanctus Fructuosus aedificavit).* Se trata del monasterio, hoy desaparecido, que estuvo al lado de nuestra iglesia.

Ésta, aunque de dimensiones reducidas, es de estructura complicada y obedece a un plano famosísimo de la época: forma una cruz griega, con cuatro brazos de casi igual longitud, rectangulares por fuera y de arco de herradura en el interior, salvo el occidental, rectangular, en el que está la puerta. Los brazos, como el crucero, fueron cubiertos con cúpulas, y sólo el de ingreso tiene bóveda de cañón. Consérvase en pie el brazo occidental y el crucero. Del ábside central y de las capillas laterales tan sólo subsisten los cimientos; sobre su trazado general no hay duda posible (fig. 301).

Limitan el crucero cuatro grandes arcos de herradura, que se apoyan directamente en sus muros. Cada uno de ellos encierra otros tres, más pequeños, mayor el central, con dos grandes columnas y capiteles correspondientes en el centro de cada brazo. Lo mismo

que los arcos mayores, los pequeños se apoyaban también en los lados directamente sobre los muros, sirviendo de punto de arranque capiteles que contornean el crucero (fig. 299). La cúpula central, que se conserva íntegra, se eleva sobre pequeñas pechinas construídas con ladrillos. Dos anchas fajas de sillares constituyen su poderoso soporte, mientras que el resto se compone de ladrillos de tamaño muy reducido (fig. 300).

Un problema difícil, en cambio, presenta la reconstrucción del ábside y de los brazos laterales; tanto la planta como descripciones antiguas aseguran que primitivamente fueron cubiertos igualmente con cúpulas, "cimborios", como dicen los textos. Estas cúpulas, mucho más pequeñas, descansaban en parte sobre columnas, seis en el ábside mayor y cuatro en los laterales, formándose entre columnas y pared una especie de deambulatorio tan estrecho, que el sacerdote, durante la misa, apenas se podía "revolver". Antiguas crónicas mencionan expresamente la presencia de tales columnas, algunas de las cuales se han descubierto cerca del edificio; otros elementos, preciosos para la reconstrucción, se han encontrado durante los recientes trabajos. El altar, en época visigoda, debió de estar en medio del ábside, como todavía hoy en Celanova, y no arrimado al muro. Fué una solución originalísima, aunque de dimensiones muy pequeñas; su reconstrucción completa, emprendida ahora, presenta difíciles problemas.

Exteriormente se elevaba el tramo central como una pequeña torre sobre los cuatro brazos iguales. Sirve de base a los muros un zócalo con perfil bastante clásico, sobre el que se levantan arquerías ciegas, rematadas en su parte superior por arquillos y ángulos. La mayor parte de estos muros han sido reconstruídos, para lo que sirvió de modelo un trozo del brazo occidental, intacto. También se conserva la torre central, que remata en una cornisa, con pequeños arcos y pilastras laterales. Mas, a juzgar por los restos, estos arquitos eran no sólo unos de herradura y angulares otros, sino que se apoyaban en pequeñas columnas o pilastras, que tenían la altura de una hilada del muro, como se desprende del hecho que éste se retranquea, dejando una caja para la colocación de estos apoyos. En el centro de cada lado, excepto en el occidental, hubo pequeñas ventanas, limitadas en la parte superior por esta cornisa, para cuya restauración se han encontrado los elementos necesarios durante los trabajos de exploración (fig. 298).

Muy abundante es también la decoración de la iglesia. En el exterior la rodea un friso con sogueado estrecho, a una altura de dos metros, y otro se encuentra en la torre, encima de la galería ciega, con un sencillo sogueado, hojitas triples alineadas y un fino contario. Este mismo friso se repite en el interior, a la altura de los capiteles. Lo más clásico es la faja continua de éstos. Su estilo ofrece gran analogía con algunos romanos, aprovechados sobre las columnas en el interior; pero la mayoría de los capiteles de las columnas, los de las pilastras adosadas y todo el "friso" fueron labrados expresamente. La comparación entre los prototipos romanos y los labrados en el siglo VII no puede ser más instructiva. Las "copias", en este caso, aunque "bárbaras", si nos atenemos al canon de Vitrubio, aventajan a los ejemplos romanos en calidad y finura de la labra. El escultor visigodo supera con mucho los prototipos provinciales de la época romana.

El tipo de nuestra iglesia refleja de lejos los grandes y opulentos monumentos de Justiniano en Constantinopla, de los que la iglesia de los Apóstoles ofrecía idéntica disposición en forma de cruz, con una cúpula central y otras más pequeñas sobre los brazos. La planta del templo de San Juan, en Éfeso, excavada recientemente, es hoy el mejor exponente de

este tipo. Es también interesante la comparación con los restos de la antigua catedral de Alepo, que corresponde probablemente a la segunda mitad del siglo VI y ofrece, además, capiteles que contornean el crucero en disposición semejante. Aunque el trazado de sus plantas sea idéntico, la diferencia de sus dimensiones no permite una confrontación detallada de estos monumentos famosísimos con la iglesia de San Fructuoso. Por otra parte, sabemos también que ya en el Oriente existieron capillas funerarias de la misma forma. En una de ellas, al lado de Santa Sofía, fué enterrado Justiniano. Hay otras, en el Quersoneso del Tauro, que han sido excavadas en parte.

No hay duda de que la iglesia de San Fructuoso se deriva de uno de estos modelos y que su trazado repite con bastante fidelidad el de los mausoleos bizantinos de la época de Justiniano. Encontramos aquí, por primera vez en la Península, la disposición de un arco que abarca y encierra otros tres más pequeños, característica de las grandes construcciones de esta época. La cornisa con arcos y ángulos sobre pequeñas columnas, ofrece además un ejemplo notabilísimo de una galería ciega, como las que conocemos más tarde en las arquitecturas románica y árabe, y para la cual, por el momento, no es posible indicar analogías contemporáneas. Arquerías semejantes, sin el apoyo de columnas, son frecuentes en la arquitectura ravenense de los siglos V y VI, en el norte de Italia durante los siglos VIII y IX, y en Siria, donde existe un ejemplo importante del siglo VI en Kalat Seman. Pero la iglesia de San Fructuoso nos hace pensar que el prototipo de estas arquerías con columnas existió ya en Oriente, puesto que no debió iniciarse precisamente en ella. Y tenemos aquí, por primera vez en la Península, arcadas que se elevan desde un zócalo, rematadas idénticamente en su parte superior por arcos y ángulos. A causa de esta decoración, exteriormente, nuestra iglesia recuerda bastante el mausoleo de Gala Placidia, de Rávena.

Aunque San Fructuoso es, sin duda, la iglesia más "bizantina" de la Península, su planta acusa también claramente características peninsulares. Tanto en la traza de los ábsides como en la de los arcos, e incluso en la cornisa con arcos y triángulos, observamos la forma de herradura. Ventanas gemelas, el aparejo y, sobre todo, la decoración, se deben a la tradición peninsular. Los capiteles son verdaderamente notables, las hojas revelan mayor compenetración con las formas clásicas que ningún ejemplo contemporáneo. Muy semejantes a los demás frisos son otros que han vuelto a emplearse en la iglesia de San Torcuato, cerca de Guimaraes que seguramente proceden del mismo taller. Podremos, pues, suponer que éste hubiese trabajado para otros monumentos de la misma región.

Esta iglesia, construída en los mismos años que San Juan de Baños, revela una mayor y más directa dependencia de prototipos orientales y la existencia de un foco artístico importante, distinto del castellano y sin duda en contacto directo con Oriente. Que estas relaciones existieron en el terreno literario lo revela una carta de San Braulio, dirigida a San Fructuoso. Y ya en varias ocasiones hemos estudiado esculturas de *Gallaecia,* que no encuentran su explicación sino a base de directas relaciones marítimas con el Oriente. Pero el hecho de que tanto aquí como en Baños y en una pilastra de Mérida, aproximadamente contemporánea, se copien directamente capiteles clásicos, nos revela al mismo tiempo una clara corriente clasicista, que no habíamos observado desde la época romana.

LA CRIPTA DE LA CATEDRAL DE PALENCIA. — La cripta de la catedral de Palencia se compone de dos partes distintas: una, de la primera época románica — se supone levan-

tada en el año 1035 — y otra, más estrecha, en su prolongación, igualmente de una nave y a todas luces de época visigoda. Esta parte, debajo del coro actual de la catedral, forma una nave angosta, de 3 metros de ancho por 10,50 de longitud. Su construcción es singular. Sobre varios arcos primitivos que arrancan desde el suelo se han asentado grandes losas de piedra que cubren tres espacios intermedios de 1,20 a 2 metros de profundidad, formando una cubierta horizontal. Este recinto se cierra a Oriente por un muro más moderno, ante el cual se encuentran dos robustas columnas con sus correspondientes capiteles que soportan tres arcos de herradura (fig. 302). A los lados norte y sur, hacia occidente, se abren puertas con arcos de herradura, sin que sepamos a dónde conducen, por estar cegadas.

Es evidente que este recinto formó parte de una construcción religiosa, que fué, en un principio, más amplia, sin que haya sido posible reconstruir su planta primitiva. Ni siquiera hay unanimidad sobre si esta obra formó siempre parte de una cripta o si se levantaba sobre el suelo. En el primer caso tendríamos que suponer la existencia de naves laterales, a las que condujesen estas puertas, solución muy poco probable. Si la construcción se levantaba sobre el suelo, tendríamos aquí puertas laterales, que conducían a esta construcción muy baja (entre 3 y 3,50 metros de altura). Dudoso es, en segundo lugar, si debemos reconocer el antiguo cancel en las columnas del lado este, y suponer, por consiguiente, tras la columnata la existencia del primitivo ábside. La distancia de las columnas entre sí — unos 70 centímetros en el centro y 80 a los lados — es tan exigua, que el celebrante apenas hubiera sido visible durante la misa.

Estas dificultades se solucionarían con la suposición de que ese recinto formó parte de un antiguo *martyrium,* de dos pisos, con su *confessio* en la parte baja, detrás de la columnata, y el altar propiamente dicho en lo alto, encima de la *confessio*. En este caso, tanto las puertas laterales, el sistema de cubrirse y la columnata en el fondo hallarían una explicación satisfactoria, al considerarlas como parte del cierre de la *confessio,* y suponiendo el altar encima de ella. Además, el hecho de haberse incluído este recinto en la construcción de la catedral románica, ampliándole además, debió obedecer a razones poderosas. Si la tumba de San Antolín se halló en este recinto, las razones serían obvias. La semejanza de esta "cripta" con la capilla de Santa Leocadia, en Oviedo, y con el monumento de la Alberca, cerca de Murcia, sin duda un *martyrium* paleocristiano, pudieran hablar en favor de esta interpretación. Y además concordaría con una construcción de este tipo la antigua tradición, según la cual el rey Wamba hubiese traído las reliquias de San Antolín, en 672, desde Narbona, bajo el pontificado de Ascario.

Los datos estilísticos que ofrece el monumento indican, en todo caso, para su construcción una fecha en la segunda mitad del siglo VII. Mientras que las basas de las columnas proceden de construcciones anteriores, los capiteles y las impostas se labraron expresamente para ésta. Los capiteles tienen en su parte inferior una estrecha zona de hojas, más otras cuatro grandes en las esquinas. Los cimacios, marcadamente trapezoidales, presentan semejanzas en su forma y en su decoración con esculturas del siglo VII de Córdoba, Mérida y Toledo. Un pequeño árbol con hojas alargadas, en el centro de uno de los cimacios recuerda a otro de una de las pilastras tardías de Mérida. Los tres arcos en el fondo, aunque no estén cobijados por otro mayor, recuerdan algo los análogos de San Fructuoso, y los laterales se apoyan directamente sobre la pared, como allí y en Santa Comba de Bande. La disposición de la bóveda, finalmente, repite la forma de cubrirse de las grandes iglesias sirias

del Hauran. Pero esto es una solución puramente local sin relación con aquéllas, que sin embargo encontraría su perfecta justificación si nuestra construcción hubiese formado la estructura inferior del antiguo *martyrium* de San Antolín, como realmente parece.

LAS IGLESIAS CRUCIFORMES DE SAN PEDRO DE LA MATA Y SANTA COMBA DE BANDE. — **San Pedro de la Mata.** — En época del rey Wamba (672-81), en que acaso se construyó la "cripta" palentina, fué edificada la iglesia de San Pedro de la Mata, en la provincia de Toledo. Esta indicación, transmitida en una descripción de la iglesia del siglo XVII, es importante, ya que nos da al mismo tiempo una fecha aproximada para la iglesia de Santa Comba de Bande (Orense), que repite exactamente el mismo plano y tiene una ornamentación de tallos con palmetas y racimos semejante a la de la iglesia toledana.

Desgraciadamente, la iglesia ha llegado a nosotros en un estado lamentable y en los últimos quince años han sido robados algunos de los fragmentos esculpidos y parte de los muros cayeron al suelo. Además, la mayor parte de éstos habían sido reconstruídos en época relativamente moderna aprovechando sillares, algunos decorados, del viejo edificio. Con todo, no ofrece duda que la iglesia repite, en líneas generales, el trazado primitivo, en forma de cruz: una nave central muy alargada, crucero, brazos laterales y, en la parte oriental, a derecha e izquierda de la nave central, recintos laterales rectangulares y el ábside propiamente dicho. En el muro meridional de la nave y en ambos brazos del crucero hay puertas estrechas abiertas, sin duda, a otros recintos laterales, que acompañaron a la nave central. La forma de la iglesia es, pues, como un gran rectángulo, del que sobresale, a oriente, el ábside, y al que se ha inscrito una planta en forma de cruz. Inseguro es su extremo occidental, ya que el muro de mediodía ha sido alterado en gran parte, mientras faltan los del oeste y norte y los de las cámaras laterales. Con todo, reconócese bien la forma del crucero, uno de cuyos arcos está en pie, arrancando de pilares adosados al muro y de la planta del ábside cuadrangular, separado de la nave por un arco sobre pilastras. Como decoración había gran número de frisos; algunos, con tallos de palmetas y racimos, se hallan todavía *in situ,* tanto en el crucero, bajo los arcos de herradura, como en el interior del ábside. Otros, con dibujos geométricos dentro de los roleos, se aprovecharon en distintas partes del edificio, o fueron empotrados en las vecinas iglesias de Casalgordo y Arisgotas; pero debió haber todavía otro monumento por allí, como prueba toda una serie de relieves con decoración geométrica en este último lugar.

Santa Comba de Bande. — La iglesia de Santa Comba de Bande se menciona en un documento del monasterio de Celanova, de 982, según el cual Alfonso III encomendó en 872 a su hermano Odoario la repoblación de un territorio, que incluía la ciudad de Chaves, y que éste, a su vez, dejó una villa en el territorio del río Limia a su primo, el diácono Odoyno, para que también la repoblase y reedificase, y en ella una iglesia de Santa María y otra de Santa Comba, virgen y mártir, que yacían desiertas desde hacía doscientos o más años. Este documento coincide con los datos estilísticos que nos suministran tanto la planta como los fragmentos esculpidos que se repiten casi exactamente en San Pedro de la Mata, edificada por el rey Wamba.

Según recientes investigaciones, el trazado exterior de este edificio correspondía también a un gran rectángulo, con una planta cruciforme inscrita y sólo el ábside saliente. En el porche se abrían puertas hacia habitaciones laterales y había otras, al este de aqué-



Fig. 302. — INTERIOR DE LA CRIPTA DE SAN ANTOLÍN EN LA CATEDRAL DE PALENCIA.



Fig. 303. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA COMBA DE BANDE (ORENSE).

llas, pero con entrada desde los brazos del crucero, y otras, al este del mismo, con entrada desde la nave central. La planta de San Pedro de la Mata fué idéntica, al parecer, también en la parte occidental. Se diferencian, sin embargo, en que en San Pedro de la Mata los arcos del crucero se apoyaban sobre pilastras adosadas a la pared, mientras que en Bande rematan directamente en ella, sobre sencillas repisas. Esta solución, que aumenta la sensación de esbeltez, tenía como inconveniente que los arranques de cada dos arcos se encuentran en la misma esquina. Así, sólo dos de los cuatro arcos del crucero son completos, mientras que los otros dos "arrancan enjarjados con los anteriores" (Camps). El ábside es un poco más estrecho que la nave central, quedando sus muros interiores visibles desde ésta, como si correspondiesen a una pared entrante. El arco del ábside, muy bajo, se apoya sobre dos columnas en cada lado. Encima de él observamos una ventana, que conduce a una pequeña estancia alta, a modo de desván (fig. 305).

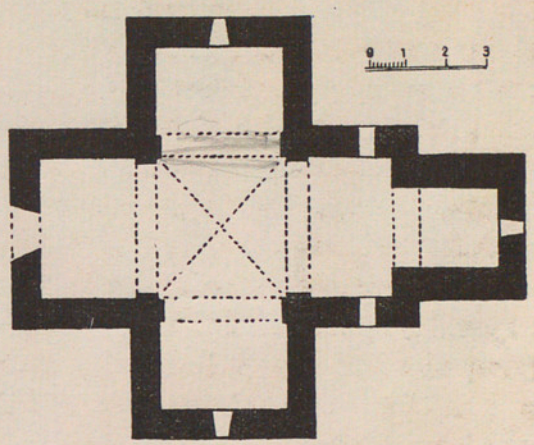


Fig. 304. — PLANTA DE SANTA COMBA DE BANDE. (Según Lampérez.)

La iglesia está totalmente abovedada, tanto la nave central, crucero y ábside como el cimborio. Sólo las habitaciones laterales al este y al oeste del crucero tuvieron, al parecer, techo de madera. Para la bóveda se emplearon ladrillos, como en San Fructuoso, aunque de mayor tamaño, más parecido al de los romanos. Es una sencilla bóveda de cañón, mientras que el crucero ofrece una curiosa bóveda de arista, en la que primero se construyeron éstas, rellenando después el resto (figura 306).

La decoración de la iglesia se reduce a los cuatro capiteles mencionados, sus cimacios, una celosía en la ventana del ábside, un friso de tallos con palmetas y racimos que forma la repisa bajo la bóveda del ábside y las sencillas hiladas salientes, decoradas con sogueado, en el crucero. Estos adornos, fuera del friso y de la celosía, son de extrema sencillez e incluso rusticidad. Dos de los capiteles fueron aprovechados y pertenecen al tipo romano provincial de la región, con el collarino adherido al capitel. Los otros dos, en cambio, son copias bárbaras sobre el tipo corintio y su labra coincide con los toscos cimacios con sogueado que descansan sobre ellos (figs. 307 y 308).

Si estas esculturas pertenecen a maestros locales, como lo acredita su labra y el sogueado, que ya hemos visto en los modillones de Balsemao, el friso de tallos con palmetas y racimos es, al contrario, de una calidad excelente. Corresponde a los de San Pedro de la Mata y de la región toledana, pero los aventajan por la nitidez y precisión de su labra. La celosía, con semicírculos sobrepuestos, aunque sencilla, es de labra muy fina. Sorprende que la ventana esté tapada en su parte inferior y que la celosía corresponda sólo a la alta.

En la construcción de la iglesia de Bande se repite la misma técnica que observamos en las otras del siglo VII, con muros labrados a base de grandes sillares de granito. Pero la técnica es más rústica, y no puede compararse en calidad con la que observamos en Baños, Balsemao, Montelios, San Pedro de Nave y Quintanilla de las Viñas.

La planta de Santa Comba de Bande y de San Pedro de la Mata corresponde a un tipo que no conocemos con anterioridad en España ni en el norte de África. En Rávena, en el



Fig. 305. — INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA COMBA DE BANDE (ORENSE).

mausoleo de Gala Placidia, aparece el plano cruciforme en su forma más sencilla. Pero allí el ábside como los brazos de la cruz tienen la apariencia de nichos, que se destinaron para colocar sarcófagos, y no de verdaderos brazos de una cruz. Iglesias cruciformes de este tipo conocemos sobre todo en el Asia Menor, en Tomarza, Halvadere, Siwri Hissar y en el edificio 11 de Binbirkilisse. Este tipo llega también al Occidente, como lo prueban las ruinas de las iglesias de Bagno di Mare y S. Croce Camerina en Sicilia, que se han fechado entre los siglos VI y VIII. No es dudoso que un prototipo de esta clase llegase también a España, y que de este prototipo se deriven nuestras iglesias, suposición que confirma la ornamentación "bizantina" que aparece precisamente con estos monumentos cruciformes. Pero este prototipo se enriqueció no sólo con cámaras laterales al este del crucero y con otras al occidente, sino además con una pequeña estancia encima del ábside. Las cámaras laterales, que observamos por primera vez en nuestras iglesias (acaso con anterioridad en Fraga) se repiten en la mayoría de las iglesias posteriores y se relacionan, indudablemente, con el culto o costumbres de la iglesia visigoda. Gómez Moreno ha sugerido que las cámaras al lado de la entrada servían como refugio a los peregrinos y caminantes, y las que tienen entrada desde la misma iglesia, o sea desde el crucero y desde la nave central, viviendas de monjes inclusos. La estancia alta, encima del ábside, finalmente, pudo utilizarse para depósito de tesoros.

La presencia de tales estancias, más o menos separadas del propio cuerpo de la iglesia, plantea uno de los problemas más interesantes respecto a la arquitectura visigoda. Nos dicen, lo que sabemos también por la liturgia, que la iglesia visigoda en el siglo VII había llegado a formar costumbres y tradiciones propias, que no conocemos hasta ahora, ni del Oriente ni del Occidente. Si las explicaciones de Gómez Moreno son exactas, la iglesia de Bande como la de San Pedro de la Mata hubieran sido iglesias monacales, como lo fueron efectivamente (a lo menos hacia finales del siglo IX o comienzos del X) las de San Pedro de Nave y Quintanilla de las Viñas, donde volvemos a encontrar habitaciones correspondientes a las que aquí se interpretan como "celdas de monjes inclusos".

Semejantes problemas plantean tanto la estancia alta como los "refugios para peregrinos", que se repiten en San Pedro de Nave, Quintanilla de las Viñas y en iglesias asturianas. Para todas estas habitaciones no conocemos, hasta ahora, precedentes, pero no puede dudarse que se trate de características nacionales que se hallaban, probablemente, en la arquitectura visigoda de la primera mitad del siglo VII, y que se combinan, en las iglesias de San Pedro de la Mata y Santa Comba de Bande, con la planta cruciforme oriental en un conjunto muy característico y ya netamente español.

SAN PEDRO DE NAVE. — La iglesia de San Pedro de Nave, recogida en un frondoso valle del río Esla, es acaso la más famosa de todas las visigodas, tanto por sus formas arquitectónicas y su riqueza decorativa como por su excelente construcción. En 1930 fué necesario trasladarla a El Campillo, pueblo a tres kilómetros de su antiguo emplazamiento, por quedar éste sumergido al construirse la presa de los Saltos del Duero, traslado que pudo efectuarse felizmente, numerando piedra por piedra, sin que hubiera menguado su carácter ni su aspecto antiguo (fig. 309).

También este templo se menciona por primera vez durante la reconquista. En 907, Alfonso III hizo una donación al monasterio de los apóstoles San Pedro y San Pablo *in loco*



Fig. 306. — BÓVEDA DE ARISTA EN EL CRUCERO DE LA IGLESIA DE SANTA COMBA DE BANDE (ORENSE).





Figs. 307 y 308. — CAPITELES VISIGODOS DE LA IGLESIA DE SANTA COMBA DE BANDE (ORENSE).



Fig. 309. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE NAVE (ZAMORA).



Fig. 310. — INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE NAVE (ZAMORA).

Perdicium qui dicitur navis in territorio camore. Fué, por tanto, en aquella época iglesia conventual. Según este documento, la fecha ha de ser anterior a 907, y como la repoblación de la región no tuvo lugar antes del 893, queda como data el período probable comprendido entre ambos años o el anterior a 711.

San Pedro de Nave se relaciona estrechamente con San Pedro de la Mata y Santa Comba de Bande, pero desarrollando la idea arquitectónica de aquéllas de una manera muy notable. El trazado de la planta, en líneas generales, es idéntico: crucero, nave central con cámaras laterales y ábside rectangular saliente. Pero el crucero se amplía, presentando vestíbulos en el norte y sur, semejantes al de poniente de San Juan de Baños; y la parte occidental no consta de una nave central y cámaras laterales, como en Santa Comba de Bande y San Pedro de la Mata, sino que corresponde a la de una basílica de tres naves. La planta se parece, pues, a un gran rectángulo (de 19,75 por 16 metros), del que avanzan un ábside rectangular y vestíbulos en el norte y sur.

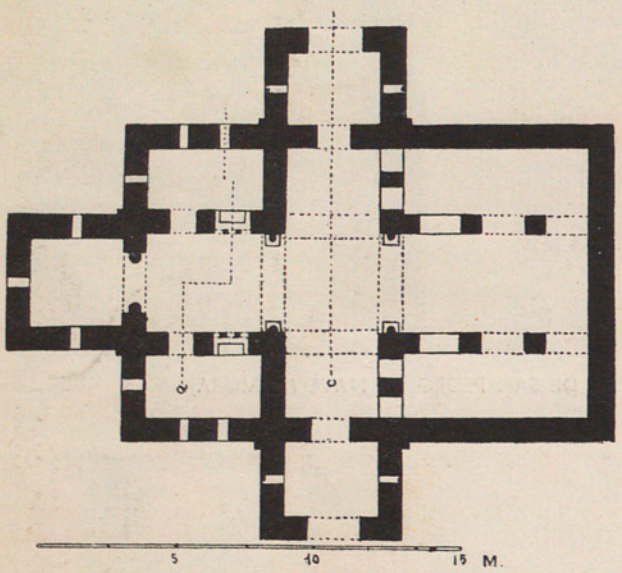


Fig. 311. — PLANTA DE SAN PEDRO DE NAVE.
(Según M. Gómez Moreno.)

Varios autores han descrito la iglesia de San Pedro de Nave como una basílica cruciforme, comparándola con iglesias bizantinas, como la de Scripu, en Beocia. Pero en San Pedro de Nave no hay el sentido de amplitud y unidad espacial como en la bizantina. Las naves laterales no se abren a los brazos del crucero; sólo una ventana con doble arco permite ver éste muy parcialmente y los recintos laterales junto al tramo delante del ábside, por su parte, carecen de toda comunicación con ellos. Las distintas partes quedan, pues, separadas claramente unas de otras, lo que corresponde a la tradición visigoda (figs. 310 y 312).

La evolución de la iglesia cruciforme pasó, en España, por dos etapas sucesivas. En la primera, en San Pedro de la Mata y Santa Comba de Bande, se añaden a esta planta recintos laterales a este y a oeste, y en la segunda, o sea en San Pedro de Nave, los recintos occidentales se transforman en las verdaderas naves de una basílica. Pero éstas ni se comunican con los brazos del crucero ni están abovedadas, y por tanto no corresponden a la idea de una basílica cruciforme. Existe, por lo tanto, una clara discrepancia en esta iglesia entre sus partes orientales, cruciformes, y las occidentales, que son las de una basílica de tres naves con cubierta de madera. Ambas partes quedan claramente separadas y no existe compenetración entre ellas. El hecho de que la nave central, a poniente, carezca de bóveda, significa un retroceso respecto a Santa Comba de Bande. Esto es precisamente el punto débil en la construcción de San Pedro de Nave, y la razón de que la torre del crucero pudo desplomarse, en época medieval, hacia el occidente. El hecho de que el espacio entre las pilastras del último tramo de la nave central haya sido macizado posteriormente y convertido en muro, muestra claramente que la parte occidental no fué lo suficientemente fuerte para contrarrestar el empuje de la torre central.



Fig. 312. — INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE NAVE (ZAMORA).

Pero hay una mayor diferencia frente al templo de Bande si comparamos las iglesias por fuera. Según recientes comprobaciones, en Bande las cámaras laterales se cubrieron con el mismo tejado de la nave central, es decir que por fuera parecía una iglesia cruciforme de una sola nave, mientras que en San Pedro de Nave se acusan las naves y las cámaras laterales, que se cubren con tejado propio. Por fuera, San Pedro de Nave se parece mucho más a las basílicas cruciformes, y la iglesia representa, por cierto, una de las creaciones más felices de la época, con perfecto equilibrio entre sus partes orientales y occidentales. Realza la armonía de sus líneas la inusitada calidad de su técnica constructiva, que no tiene nada que envidiar a las mejores creaciones de la época románica.

También por sus detalles constructivos, San Pedro de Nave nos ofrece varios datos interesantes. La técnica del abovedamiento, a base de sillares grandes, bien tallados, es distinta de la de Bande o San Fructuoso de Montelios, que se cubrieron con ladrillos, aunque es también perfectamente romana y puede observarse en otras iglesias visigodas como en San Juan de Baños. También la presencia de una cámara o desván, sólo accesible a través de una ventana encima del arco toral, la habíamos observado ya en Santa Comba de Bande. Pero en San Pedro de Nave hubo cámaras correspondientes encima de los vestíbulos laterales, cubiertos con techo de madera, y que obedecen, al parecer, al deseo de conservar desde fuera la altura de los brazos del crucero, o sea a razones estéticas. El uso de pilastras en la nave basilical, no encontradas hasta ahora en construcciones visigodas, obedece probablemente más bien a una necesidad, puesto que grandes construcciones romanas no abundaban en la región. Pero el hecho de construir pilastras a base de sillares constituye, en todo caso, un importante antecedente para las iglesias asturianas. Resulta extraño que en el crucero se colocaran cuatro columnas, que, además de ser labradas *ad hoc,* no fueron precisas para la construcción, ya que los arcos están enjarjados de la misma forma que los de Santa Comba de Bande. Su empleo, en este lugar, obedece al parecer a un cambio en la dirección de la obra, como luego veremos. Sumamente interesante y sin precedentes es sobre todo la presencia de ventanas, que comunican entre sí distintas partes del interior. Ventanas triples hay entre las cámaras laterales, al lado de la nave central, y ésta, y otras dobles entre las naves laterales y los brazos del crucero. La presencia de estas últimas acusa claramente un compromiso, ya que el arquitecto no se atrevió a abrir la pared por completo. En Quintanilla de las Viñas esta comunicación se efectúa, aunque sólo por puertas muy estrechas de 80 centímetros de anchura.

Arquitectónicamente, San Pedro de Nave está muy ligada a la evolución de la arquitectura visigoda, pero constituye un avance manifiesto respecto a Santa Comba de Bande y San Pedro de la Mata, lo que obliga a fecharla, en todo caso, más tarde que aquellas iglesias. A conclusión semejante llegamos al estudiar la riquísima ornamentación de la iglesia. Hace ya tiempo que se ha señalado la necesidad de distinguir en ella dos grupos de adornos. Al primero, arcaizante y de mediana calidad, corresponden los frisos a la altura de unos dos metros que se extienden sobre los tres lados del ábside, en la nave central y sobre el muro oriental de los brazos del crucero; los capiteles de la entrada al ábside y, al parecer, las columnas en las ventanas de los aposentos laterales. Sus formas son las que ya conocemos, sencillos ornamentos geométricos, rosetas, estrellas y hélices en talla a bisel; y en las impostas de la entrada del ábside, tallos ondulantes con racimos muy toscos. Lo mejor son los pequeños capiteles cúbicos de las ventanas, con formas prismáticas, labra-



Fig. 313. — CAPITEL CON LA REPRESENTACIÓN DEL SACRIFICIO DE ISAAC, EN SAN PEDRO DE NAVE (ZAMORA).



Fig. 314. — CAPITEL CON LA REPRESENTACIÓN DE DANIEL EN EL FOSO DE LOS LEONES, EN SAN PEDRO DE NAVE.

das de una pieza con las columnas y basas respectivas que corresponden, por cierto, a un modelo bizantino avanzado.

Desconcertantes son, sobre todo, los adornos del otro grupo, debido a distinto taller. Comprenden las cuatro columnas del crucero, con sus basas y capiteles, los frisos en las impostas que hay sobre éstos, y otros, más estrechos, en el tramo delante del ábside y en la nave transversal debajo de la bóveda, así como los recientemente descubiertos en las paredes interiores de las ventanas, entre las naves laterales y los brazos del crucero. Hay en ellos tallos con hojas y racimos, labrados profundamente, y en las impostas, además, pájaros, cuadrúpedos y máscaras. Formas análogas con hermosas palmetas y grandes máscaras aparecen en las basas piramidales; mientras que los capiteles presentan en parte pájaros que pican racimos, dispuestos en forma simétrica, y escenas con figuras.

La ornamentación de tallos con hojas y racimos tiene precedentes en la región de Toledo, Guarrazar y Santa Comba de Bande. Pero los que hay sobre las impostas en San Pedro de Nave se componen de tres estrías, con decoración de pequeñas orlas en la intermedia, como lo observamos a veces en tallos toledanos tardíos, y enmarcan además en los roleos aves y máscaras. Esto es un elemento nuevo, que no conocemos hasta la fecha en combinación con los tallos. Las aves, cuya especie es difícil determinar, están fuertemente estilizadas, aunque no carecen de vida. Pero su dibujo acusa un modelo oriental: cola, alas y cuello se delimitan por estrías triples, con decoración de perlas, y las alas forman una pequeña voluta, en su articulación con el cuerpo. Las cabezas o máscaras tienen la barbilla muy apuntada y el pelo en forma de trenzas que las enmarcan. Además, hay aves afrontadas, dispuestas heráldicamente entre pequeños árboles, y ovejas con la cabeza vuelta hacia atrás, también entre árboles.

La combinación de tallos con animales es muy antigua, y se halla ya en los frisos del palacio de Diocleciano, en Espalato, en suelos de mosaico, especialmente de Grecia (siglos V y VI) y, en la misma combinación con animales y máscaras, en frisos esculpidos coptos (siglos VI y VII). Pero las mayores analogías estilísticas para los ejemplos españoles hállanse en el sur de Italia, lo que hace probable que los frisos de San Pedro de Nave obedezcan a una influencia de la Italia bizantina. Existe, sin embargo, la dificultad de que los ejemplos italianos, o son posteriores, como los capiteles de la iglesia de San Agostino, en Bari, o carecen de fecha, como un fragmento de friso, hoy en el Museo de Berlín. Pero en vista de las grandes analogías, no existe la menor duda de que este estilo llegó a España completamente formado, y es de suponer que existieran ejemplos italianos contemporáneos. Para otros motivos hallamos prototipos en la escultura visigoda del siglo VII. Máscaras tiene en un cimacio procedente de Itálica (fig. 272), cuya forma pudo servir incluso de antecedente para los capiteles-impostas al lado del ábside, y las ovejas afrontadas entre pequeños árboles tienen gran analogía con el cancel antes mencionado, empotrado en la Seo de Lisboa. Además, los frisos con animales se repiten en los siglos IX y X en un relieve procedente de San Miguel de Liño, según dicen (842-48), y en otros de San Miguel de Escalada (913), lo que acredita, hasta cierto punto, la cronología de los relieves de San Pedro de Nave.

Además de estos ornamentos bizantinizantes que decoran también el frente de dos capiteles del crucero, existen sobre los otros dos y en los lados menores de los anteriores representaciones de figuras: los apóstoles Pedro, Pablo, Felipe (fig. 316) y Tomás, de cuerpo entero y con su rótulo correspondiente; cuatro cabezas de apóstoles o santos no especifi-

cados y las escenas de Daniel en la fosa de los leones y del sacrificio de Isaac. Estilísticamente, estas figuras se relacionan con las de Quintanilla de las Viñas, San Juan de Baños, capitel de los símbolos de los Evangelistas de Córdoba, etc.; acusan, sin embargo, una mayor barbarización. Iconográficamente plantean varios problemas, que se solucionarían satisfactoriamente con la hipótesis de la existencia de manuscritos visigodos, de los que derivaría su estilo, como ya hemos visto. Tanto la escena de Daniel en la fosa de los leones, los brazos levantados en oración y dos leones lamiéndole los pies, como la del sacrificio de Isaac, que está echado sobre el altar, mientras que Abraham saca el cuchillo para matarle, se repiten casi exactamente en las miniaturas españolas del siglo X, que incluso repiten los mismos rótulos que aparecen en nuestros capiteles, y sus antecedentes apuntan hacia modelos que proceden de Egipto o del norte de África. Oriental es, por ejemplo, el motivo de los leones, que lamen los pies del profeta, mientras que aquéllos, por lo general, tienen la cabeza levantada, mirando hacia él. Análogas son las representaciones en las ampollas de San Menas, de Egipto, donde los camellos son también representados en el acto de lamer los pies. No deja de ser divertido un curioso error de interpretación, que acaso quepa explicar atribuyéndolo a la copia de un prototipo poco claro: Daniel se encuentra en el agua y uno de los leones está bebiendo. Evidentemente, la representación de los leones lamiendo los pies no era familiar al artista, y así se dió el caso de que interpretara mal la palabra *laquum* de la inscripción, que lo mismo significa fosa que lago. Pero la indicación de los rótulos, sobre los libros de los apóstoles o sobre el altar — ALTARE — es un claro indicio de que estas representaciones se basan en miniaturas, y, en efecto, se repiten los mismos rótulos en los manuscritos de Beato.

Parece, pues, como si en la decoración de la iglesia se acusasen tradiciones distintas. Una, tradicional, en los frisos geométricos en talla a bisel. Otra, bizantinizante, en los frisos con tallos, máscaras y animales, y, finalmente, la nueva tradición iconográfica española, procedente de manuscritos de la época. Que esta tradición se manifiesta ya en el siglo VII, lo acusan el capitel de Córdoba y el relieve de San Juan de Baños con toda claridad, mientras que el estilo de los frisos, en formas algo anteriores, se manifiesta claramente en la escuela toledana hacia 670-680. La fecha de nuestra iglesia es, por tanto, posterior, como lo acusan las formas arquitectónicas y decorativas. Arquitectónicamente, San Pedro de Nave es una iglesia monacal, con características propias de la Península, que no podemos derivar de modelos extranjeros. Aunque la ampliación de la planta, en el sentido de una basílica cruciforme, obedece a una idea verdaderamente común de la época, la poca fortuna que tuvo el arquitecto con la construcción del cimborio prueba que no le guiaron prototipos bizantinos, ya que la solución que halló fué poco estable y no subsistió mucho tiempo. En la escultura, sin embargo, aparece con el segundo maestro una fase claramente bizantinizante, y a él se debe probablemente la idea de colocar columnas en el crucero, que le permitieron desarrollar sobre los capiteles el rico acervo de su arte. El hallazgo de esculturas (capiteles y frisos) del primer maestro, que fueron aprovechadas en la construcción de los muros, confirma esta opinión. Si la iglesia fué construída en época visigoda — y las formas arquitectónicas hablan en favor de esta opinión —, lo sería entre los años 680 y 711. El estilo de figuras, conocido de las iglesias asturianas — San Miguel de Liño, Santa María de Naranco — es distinto, y las de San Pedro de Nave tienen sus claros precedentes en la época visigoda. Únicamente la cronología de los frisos con palmetas queda, hasta la fecha,



Fig. 315. — CAPITEL CON DECORACIÓN DE MOTIVOS VEGETALES ESTILIZADOS EN LA IGLESIA DE SAN PEDRO DE NAVE (ZAMORA).



Fig. 316. — FRISO Y COMPOSICIÓN LATERAL, CON LA REPRESENTACIÓN DEL APÓSTOL SAN FELIPE, DE UNO DE LOS CAPITELES DE SAN PEDRO DE NAVE.

problemática. Pero si éstos tienen sus analogías en el sur de Italia, como parece, sería otro argumento en favor de una fecha temprana, ya que apenas sería posible explicar estas relaciones en los siglos IX o X.

SANTA MARÍA DE QUINTANILLA DE LAS VIÑAS. — La iglesia de Santa María de Quintanilla de las Viñas la menciona Gregorio de Argáiz en 1675, diciéndonos que fué en su tiempo un monasterio famoso, bajo el nombre de Santa María de Lara. Con esto coincide una donación del Cartulario de San Pedro de Arlanza, del 28 de enero de 929, hecha por la *comtesa Noma Donna* junto con sus hijos a la abadesa y monjas del Monasterio de Santa María virgen "*in eorum honore baselica fundata est in suburbio qui ferunt Lara*". Parece que se trata de una donación que se hizo en la época de la reconquista a un monasterio que se había salvado de la destrucción árabe, como ya vimos respecto a San Fructuoso de Montelios, Santa Comba de Bande y San Pedro de Nave. La iglesia misma tiene, además, otras dos inscripciones: una en el interior, sobre uno de los capiteles-impostas del arco del ábside: OC EXIGUUM EXIGUA OFF. DO. FLAMMOLA VOTUM D. (= *Oc exiguum exigua offert domina Flammola votum deo*) que dice que una doña Flámola fué bienhechora, tal vez fundadora de la iglesia, y otra, monogramática, en un friso exterior del ábside, cuya lectura es muy discutida, y que se ha interpretado como *Adelfonsus Daniel* (o *Danila*) *Fecerunt*.

Desgraciadamente, estas inscripciones no dan ningún dato seguro respecto de la época de fundación, ya que la identificación de la Flámola es dudosa; además, no conocemos las personas a las que pudieran referirse los monogramas. También se han querido leer éstos como *Adelfonsus Legione* y *Fredenandus Castella,* lo que correspondería a los nombres del rey de León y del conde de Castilla de principios del siglo X; pero esta lectura debe rechazarse, no sólo porque los monogramas no permiten suplir tantas letras, sino porque, según esta versión, los dos primeros monogramas repetirían el mismo nombre, lo que es inadmisible. Queda como dato seguro la inscripción sobre la imposta, que nos confirma, con cierta probabilidad, que se trata, en efecto, de un monasterio para monjas, siendo su bienhechora una *domina Flammola,* lo que ya constituye un dato de gran interés.

La iglesia ha llegado a nosotros sólo parcialmente. No queda más que el ábside rectangular y la nave transversal (fig. 317), pero algunos restos de muros conservados confirman, lo que han comprobado excavaciones ulteriores no publicadas todavía, que se trata de una basílica de tres naves con otra transversal y un porche y cámaras a sus lados al poniente. La planta se dibujaba, pues, como un rectángulo relativamente corto, del que avanzan el ábside rectangular y sendas cámaras a ambos lados de los brazos del crucero.

Este trazado varía de los hasta ahora vistos y proporciona algunos datos nuevos. Notable es, ante todo, la presencia de una nave transversal en combinación con una basílica, lo que no habíamos observado hasta ahora. Esta nave transversal tiene la misma anchura que el cuerpo de la iglesia, como en las asturianas; ya la de Fraga tenía una nave transversal semejante, aunque dividida por columnas y por tanto de alzado algo diferente. Los aposentos tienen puerta estrecha adintelada, no en su centro, sino en los ángulos hacia poniente, y las naves laterales comunicaban con los brazos del crucero por otras angostas, de sólo 80 centímetros de anchura. La relación entre la nave central y las laterales es como 3 : 1, mientras que en Balsemao era de 2,4 : 1; en Baños 2 : 1; en San Pedro de Alcán-



Fig. 317. — CONJUNTO EXTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE QUINTANILLA DE LAS VIÑAS (BURGOS).



Fig. 318. — DETALLE DE LOS FRISOS CON DECORACIÓN DE AVES Y MOTIVOS VEGETALES ESTILIZADOS EN LA IGLESIA DE QUINTANILLA DE LAS VIÑAS (BURGOS).

tara 2 : 1, y en Algezares 1,5 : 1. Estas cifras indican que la anchura de las naves laterales, en proporción con la central, disminuye constantemente desde el siglo VI, y si en San Pedro de Nave esta proporción vuelve a ser como 1,5 : 1, esto se explica por repetirse en las partes basilicales las medidas de las partes orientales, cruciformes.

La iglesia se cubrió, tanto el ábside como las naves laterales, con bóveda, como indican arranques de pechinas en el ábside y otros de arista en las laterales que se conservan *in situ*. Parece que la nave central tuvo, en cambio, un techo de madera, y acaso también la transversal. Sus muros se elevan todavía a una altura considerable, y es probable que se hubiesen caído al desplomarse una bóveda. Este sistema de cubrir la iglesia — techo de madera en la nave central, bóveda de arista en las laterales — lo conocemos en varias iglesias del norte de África, como en Ksar el Hamar o en Mididi, en Túnez, erigidas durante la época bizantina. Pero las plantas en sí no guardan semejanza alguna, ni conocemos en el norte de África ejemplos de una nave transversal. Todas las demás características obedecen, en cambio, a la tradición española: ábside y aposentos rectangulares, puertas estrechas entre los brazos del crucero y las naves laterales, porche y habitaciones laterales a los pies. Los prototipos para nuestra iglesia hay que buscarlos seguramente en la Península, aunque éstos no se hayan conservado. Notable es también la puerta que conduce desde el este a la nave transversal, a muy poca distancia del ábside, situación que no hemos observado en otras iglesias de la época. Acaso se explique por el primitivo destino como iglesia monacal.

La decoración de la iglesia es muy abundante, y se extiende también a la parte exterior, lo que ya hemos visto, aunque en escala más modesta, en San Juan de Baños y San Fructuoso de Montelios, y obedece a una tradición oriental. Tres frisos, que llegan a tener en nuestro monumento toda la anchura de una hilada de sillares, y que están separados por otro intermedio, liso, adornan la pared exterior del ábside; los dos inferiores la rodean y se prolongan en la parte oriental de la nave transversa. En un principio decoraban también la pared exterior de los recintos laterales, hoy destruídos, según podemos comprobar por los arranques que quedan. Los frisos están formados por circunferencias tangentes, con decoración de animales, tallos con hojas y racimos y pájaros, o por simples círculos con adornos geométricos. Los cuadrúpedos de la hilada superior, dispuestos heráldicamente en diez círculos, formando cinco pares que se corresponden, están tratados con sentido profundamente ornamental, pudiendo compararse preferentemente con las representaciones de animales en telas. Distinguimos leones (o perros), gacelas, hipocampos, ovejas (o cabras) y toros (o bueyes). Algunos de estos animales, como el hipocampo, ya lo vimos en la pilastra de Lisboa, antes mencionada, mientras el cuadrúpedo con escamas se repite en la Biblia de León, de 920. Pero la mayor analogía para todos estos animales se halla en telas orientales, de los que dependen también los de un friso de la iglesia de Scripu, en Beocia, de 874, que tienen cierta semejanza con los de Quintanilla de las Viñas, aunque no su precisión de dibujo (fig. 318).

El estilo de los frisos con tallos y pájaros — perdices, patos, gallinas o gallos y pavos reales —, dispuestos por parejas y colocados uno frente a otro, y asimismo los pequeños árboles entre los animales, denotan en último término influencias sasánidas, transmitidas probablemente por Bizancio. En el arte sasánida, en Ctesifón, se representa la perdiz, que acaso ya en Rávena dejó alguna huella. Apuntan los patos a prototipos del mismo arte: recorde-



Fig. 319. — INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA EN QUINTANILLA DE LAS VIÑAS (BURGOS).



Fig. 320. — ARCO DEL ÁBSIDE CON DECORACIÓN DE AVES Y MOTIVOS VEGETALES ESTILIZADOS EN LA IGLESIA DE QUINTANILLA DE LAS VIÑAS (BURGOS).



Fig. 321. — RELIEVE CON LA GLORIFICACIÓN DE CRISTO EN LA IGLESIA DE QUINTANILLA DE LAS VIÑAS (BURGOS).

mos las muestras de tela del Taq i Bostán y otras representaciones en trabajos de plata sasánidas, con la típica cola que se alza hacia atrás, casi en forma de semiluna, y también los pequeños árboles, cuya copa termina en hoja trifolia o pentafolia, que reaparece en forma semejante en jarros de plata sasánidas o postsasánidas, procedentes de Suanecia (Cáucaso), y en otros grandes con jinetes del tesoro de Nagy Szent Miklos, hoy en el Museo de Viena. La disposición simétrica de los animales, su gran estilización y el decorado con cintas de perlas, etc., acreditan el origen oriental de esta decoración. No conocemos en España precedente alguno de la misma.

En el interior, el arco del ábside reproduce figuras de pájaros análogas a las del friso central del exterior del monumento. A los lados, sin embargo, en los frentes de grandes impostas prismáticas, que hacen de capiteles, y se apean toscamente sobre delgadas columnas, están representados el Sol y la Luna de un modo que resulta muy extraño dentro de un clipeo, sostenidos por ángeles, y semejantes a los que aparecen en otras dos impostas halladas en el interior de la iglesia, sin que pueda precisarse el lugar que primitivamente ocupaban (figs. 319, 320 y 322). A la representación del Sol y de la Luna corresponden otros tres relieves: Cristo, sobre el arco de triunfo, y dos figuras con un libro en la mano, que debieron de estar algo más abajo, a izquierda y derecha de Aquél (fig. 323).

La imagen de Cristo bendiciendo, con barba y nimbo cruciforme, aparece en España por primera vez sobre monedas, a imitación de modelos bizantinos, bajo el rey Ervigio (680-87). Los brazos entumecidos, las manos gigantescas, la cabeza alargada con trenza sencilla o doble o trenzas entrelazadas, pero sobre todo los pliegues paralelos de los trajes de estos relieves, recuerdan los del capitel con los símbolos de los Evangelistas, de Córdoba, el relieve de San Juan de Baños y las esculturas de San Pedro de Nave. No hay duda que el capitel de Córdoba representa este estilo en su fase más pura, casi diríamos clásica, mientras que los relieves de San Pedro de Nave son acaso todavía más bárbaros que los de nuestra iglesia. Y ya vimos que este estilo se repite, con bastante precisión, en la Biblia Hispalense, especialmente en la figura del profeta Miqueas, lo que parece indicar que este estilo procede del Sur, siendo los ejemplos castellanos copias ya algo barbarizadas. El estilo de los cabellos trenzados que rodean la cabeza aparece también, de un modo muy semejante, en los relieves del altar de Pemmo, en Cividale (hacia 740) y en la iglesia de la Abadía de San Piedro en Ferentillo (Umbría), en un relieve firmado por el maestro Ursus (hacia 739), o en el sacramentario de Gellone (siglo VIII).

En el aspecto iconográfico, las esculturas de Santa María de las Viñas son muy interesantes. Las dos figuras con libros que estuvieron colocadas encima del arco del ábside, quizá sean apóstoles. Uno, el de la derecha, aclama a Cristo, con la diestra levantada. Las figuras del Sol y de la Luna, dentro de clipeos, como representantes de la eternidad de su reino, aparecen frecuentemente en las pinturas de los ábsides, aunque nunca levantadas por ángeles, como en la iglesia castellana. No es dudoso de que estos relieves hicieron juego con los otros dos, hoy en el suelo, representando bustos semejantes levantados por ángeles, aunque sin clipeos. Uno de los bustos lleva una cruz con astil en la derecha, lo mismo que uno de los ángeles, y se distingue además por la trenza doble de su peinado, idéntica a la de la figura de Cristo, sobre el arco de triunfo (fig. 321). Es probable que debamos reconocer aquí otra vez al Señor, aunque la figura no tenga barba. En el arte bizantino del siglo VI esta diferenciación entre el Cristo Pantocrátor, sobre el ábside, y el Cristo joven, sin barba,



Fig. 322. — RELIEVE CON LA REPRESENTACIÓN DEL SOL, EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE QUINTANILLA DE LAS VIÑAS (BURGOS).



Fig. 323. — RELIEVE CON LA IMAGEN DE CRISTO BENDICIENDO, EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DE QUINTANILLA DE LAS VIÑAS (BURGOS).

es muy característica, y existen representaciones en marfiles semejantes, como el Díptico Barberini, con el Cristo joven llevado por dos ángeles. Si esta interpretación es exacta, tendríamos que reconocer en el relieve restante a María, ya que ninguna otra figura pudiera corresponder a Cristo, tratándose además de una iglesia monacal dedicada a la Virgen. Todas estas representaciones no pertenecen realmente a escena alguna, sino que forman una imagen sin acción, una glorificación de Cristo y de la Virgen, como existen en los marfiles citados. Y semejantes escenas se repiten en los manuscritos españoles del siglo X, como en las Homilías de San Gregorio, donde hallamos también la representación de Cristo, llevado por ángeles que vuelan a ambos lados. Parece probable, por consiguiente, que estas escenas se deriven de manuscritos, como ya se dijo respecto a las semejantes de San Pedro de Nave y del capitel de Córdoba, y como lo acusa su estilo.

Los problemas que origina la cronología de la iglesia de las Viñas son casi idénticos a los que plantea la de San Pedro de Nave. Aunque existen diferencias en los detalles, no puede discutirse que las esculturas de ambos templos son muy afines. Ambas tienen tallos con hojas y racimos en combinación con rica decoración de animales, de estilo oriental, y ambas tienen, sobre los capiteles, escenas con figuras. Aunque los prototipos, para los tallos, son algo distintos, y aunque el estilo de las figuras se diferencia ligeramente, no puede haber la menor duda que pertenezcan a una misma fase estilística, posterior a la de Santa Comba de Bande y San Pedro de la Mata. El estilo de las figuras tiene sus raíces en esculturas andaluzas del siglo VII, y para los tallos con palmetas y racimos hay ciertos prototipos en la escultura toledana de la época del rey Wamba (672-81), aunque las de nuestra iglesia corresponden ya a una nueva ola del arte bizantino en la Península. Iconográficamente, la figura de Cristo con barba aparece por primera vez en las monedas de Ervigio (680-87), mientras que los monogramas antes mencionados se presentan en las monedas de los gobiernos asociados de Chindasvinto y Recesvinto (649-53) y Égica y Witiza (696-700), en manuscritos y en los jarros de bronce de la segunda mitad del siglo VII. Procede además de nuestra iglesia un pequeño ábaco, de forma típicamente visigoda, como un tenante de altar, perteneciente a la misma tradición. Todos estos datos, y muy especialmente la sillería perfecta, romana, hablan en favor de la época visigoda, que en España, en los últimos decenios del siglo VII, llegó a un inusitado esplendor. El arte visigodo, que en Toledo no se había formado hasta finales del siglo VI o principios del VII, llega en el curso de este siglo a un momento de apogeo, formándose un estilo verdaderamente nacional, sin analogías en los demás países de Occidente.

Así, estas últimas iglesias de la época, adornadas con riquísimas esculturas y sillería de talla impecable, dan todavía un último testimonio de la grandeza del mundo antiguo. No por sus dimensiones, mas sí por la belleza, precisión y riqueza de la obra, constituyen una pequeña contrapartida de los monumentales templos de Oriente, principalmente de Siria, en medio de un Occidente cuyo arte se encontraba en plena decadencia. Ni en el norte de Italia, ni en Francia, ni en Alemania, conocemos monumentos de la segunda mitad del siglo VII que puedan parangonarse con los de la España visigoda. Ese siglo, en el resto de la Europa continental, es, hasta donde alcanzan nuestros actuales conocimientos, mucho más pobre, si bien mucho menos conocido. El sol del Mundo Antiguo parece haber dado un último destello en esta avanzada de Occidente que es España, antes de extinguirse para siempre.

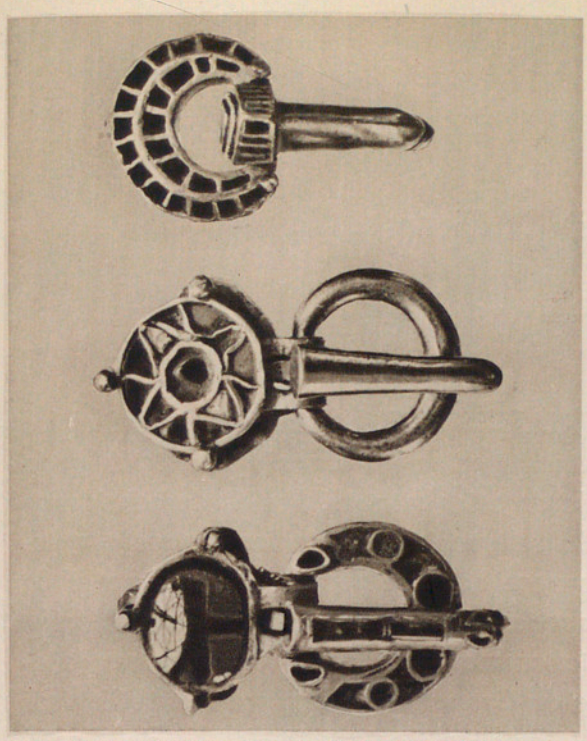


Fig. 324. — HEBILLAS DE ORO DEL SIGLO V PROCEDENTES DE PORTUGAL Y GALICIA.



Fig. 325. — FÍBULAS LAMINIFORMES O DE PUENTE. (Museo Arqueológico de Barcelona.)



Fig. 326. — FÍBULAS AQUILIFORMES DE ORO, PROCEDENTES DE EXTREMADURA. (Colección Walters, Baltimore.)

LAS ARTES MENORES

LOS HALLAZGOS EN LOS CEMENTERIOS. TALLERES POPULARES. — Al estudiar las artes menores de la época visigoda, es preciso distinguir entre las obras de tradición goda y las de tradición indígena. Como punto de partida de estas últimas, hemos de considerar los cementerios de la época del Bajo Imperio y de la de transición hacia la visigoda propiamente dicha. Entre la población de las ciudades parece haberse perdido en el siglo IV la costumbre de dejar objetos en las tumbas (Tarragona, Belo), mientras que la población indígena del campo la conserva más tiempo. Mencionaremos aquí los importantes cementerios de Bracana y Marugán (ambos en la provincia de Granada), Almizaraque y Villaricos (en la provincia de Almería), Oliete (Teruel), Valdiós de Portezuela (cerca de Coria, Badajoz), Simancas (Valladolid), Suellacabras y Taniñe (ambos en la provincia de Soria). Hallazgos visigodos aislados indican que algunos de estos cementerios se utilizaron hasta la época posterior de la ocupación. Caracteriza a las tumbas indígenas la colocación en ellas de vasijas de vidrio o de barro, para contener reservas alimenticias destinadas al difunto, la presencia de armas — de que carecen las tumbas visigodas ya en la época anterior a la ocupación de España —, y, finalmente, el entierro en ánforas. El ajuar de la tumba es en general modesto: pendientes sencillos, hechos de un hilo, o con resorte, pulseras que terminan en cabezas de animales estilizados, cuentas de azabache y de coral, juntamente con la vasija ya mencionada, constituyen el ajuar corriente de las tumbas indígenas. Junto a éstas, hay, a partir del siglo V, algunos hallazgos que pueden ser atribuídos a inmigrantes germánicos, principalmente varios broches de oro, entre otros lugares en Beja (Algarve), Bueu (Pontevedra) y Castiltierra (Segovia), con placas decoradas con granates (fig. 324) que se pueden comparar con piezas procedentes del sur de Rusia, Hungría, Silesia e Italia y atribuir a uno de los primeros pueblos germánicos que pasaron por España. Se encontró también en Beja una espada con el pomo adornado al estilo típico del sur de Rusia, que cabe atribuir a la primera ola de invasores germánicos. La técnica del estilo policromo, que los germanos conocieron y adoptaron en el sur de Rusia, y a cuya difusión en Occidente contribuyeron en gran medida, aparece de un modo muy destacado en estos hallazgos.

Los visigodos trajeron, sin duda, a la Península Ibérica principalmente las llamadas fíbulas laminiformes, las de águila y los grandes broches de cinturón de placa rectangular articulada. Las fíbulas laminiformes (fig. 325) recibieron su nombre de otros hallazgos de igual forma hechos de láminas de plata; pero junto a esta denominación ha adquirido en España carta de naturaleza la de fíbula de puente o de arco, que pone bien de manifiesto lo esencial del tipo, a saber, la unión de una placa de resorte, cuadrangular y acabando por arriba en forma de semicírculo y de una placa alargada que la sujeta por medio de un arco

o puente. Las piezas que hay en España son de bronce o de hierro, pero a veces cubiertas con finas láminas de plata, y tanto por su forma como por su disposición — las más antiguas se componen aún de tres partes, apareciendo sólo más tarde las fundidas de una pieza — conservan el recuerdo de las análogas del sur de Rusia y Rumania, donde el importante cementerio de Maroszentanna, que cabe atribuir a los visigodos o a un pueblo afín a ellos, permite establecer el punto de partida de la evolución y de este tipo. Faltan, sin embargo, hasta ahora, los hallazgos de segura procedencia visigoda que sirvan de enlace entre estos pequeños ejemplares de la cuenca danubiana y los grandes encontrados en España. La existencia de fíbulas laminiformes en la Península sólo puede comprobarse con seguridad en la época de la ocupación del país por los visigodos, hacia 500 (Carpio del Tajo, Castiltierra). Mas no cabe, por otra parte, desechar completamente la posibilidad de que algunos ejemplares de origen desconocido puedan ser anteriores. Entonces habría que atribuirlos a otros pueblos germánicos de la primera ola de inmigración. Es interesante observar que el tipo se enriquece en España hasta cierto punto: Zeiss señala especialmente los pares de apéndices transversales en la placa del sujetador, y, en general, la tendencia hacia una estricta simetría. Precisamente esta tendencia y, asimismo, el hecho de que los ejemplares españoles posteriores carezcan comúnmente de adorno, mientras que la tendencia a la ornamentación de las superficies desnudas es propia del arte germánico, hace pensar en la posibilidad de que estas fíbulas laminiformes las hicieran, en parte, artífices indígenas, inspirándose en los modelos traídos por los visigodos.

Es conocido asimismo el empleo de fíbulas en forma de animal entre los pueblos germánicos. El grupo más importante, en este aspecto, es el constituído por las llamadas fíbulas de águila, de las que la primera y más célebre pertenece al tesoro de Petrosa (Rumania). En ella, el cuerpo tiene todavía fuerza plástica, y la cabeza, de tres dimensiones, está de frente. La evolución de este tipo hacia una representación puramente de perfil, con la cabeza mirando a un lado — evolución debida acaso al influjo de modelos romanos — se advierte primero en las fíbulas ostrogodas de Italia. Se adscriben estrechamente a éstas (Cesena) las más hermosas fíbulas españolas de este tipo: dos fíbulas de águila de oro, que hoy se encuentran en la colección Walters, de Baltimore (fig. 326), y de las que se afirma proceden de Extremadura. Es característico, sobre todo, el gran disco central ligeramente abultado, común a los ejemplares italianos y españoles, y asimismo la línea de perfil. Difiere, principalmente, el colorido. En las fíbulas españolas se aplicaron almandinas rojas, grandes incrustaciones de vidrio blancas, azules y verdes, mientras que las piezas ostrogodas sólo presentan las incrustaciones rojas de almandina; falta también la acentuación del perfil mediante pequeños tabiques alrededor del mismo, que prestan a las piezas ostrogodas un fuerte carácter constructivo. Otros ejemplares españoles, de bronce — encontrados en Calatayud y Herrera de Pisuerga — se relacionan estrechamente con fíbulas visigodas del sur de Francia. En lugar de la almandina, escasa, y quizá de procedencia india, se aplicó un sencillo vidrio bermejo. También aquí comprobamos — por ejemplo en los tabiques semicirculares — un progresivo alejamiento del carácter estrictamente geométrico de las fíbulas de águila anteriores. La fecha de estas piezas cae sin duda en la segunda mitad del siglo VI.

Magníficos ejemplos de estilo policromo suministran igualmente los grandes broches de cinturón, cuadrangulares, articulados, con marco soldado, cuya parte central está adornada con una gran piedra en un chatón y otras en forma de círculo o de almendra en las



Fig. 327. — A C E F: PLACAS DE CINTURÓN EN BRONCE. — B: BROCHE DE CINTURÓN. — D y G: FÍBULA CIRCULAR Y BROCHE DE CINTURÓN DE BRONCE CON VIDRIOS INCRUSTADOS. (Museos de Vich, Arqueológico Nacional y Arqueológico de Barcelona.)

esquinas. Las piezas españolas — de Carpio del Tajo, Majazales, Herrera de Pisuerga, Castiltierra — son muy afines a las ostrogodas encontradas en Italia (493-552) y pueden fecharse comparándolas con ellas. El tipo español constituye una variedad del grupo de broches de cinturón que muy probablemente se desarrolló en la Península Ibérica en estrecho contacto con trabajos italianos. A diferencia de lo que ocurre en éstos, falta en los broches españoles toda clase de adornos en espiral y de cabezas de pájaros, que figuran en los bordes de las piezas ostrogodas. Se insertan, en cambio, nuevas celdas pequeñas y redondas sobre la placa rectangular, entre las angulares y el adorno central, y el pie del clavillo posee una incrustación o en todo caso rudimentos de ella en forma de un adorno grabado. En el transcurso del tiempo, la placa rectangular se fué cubriendo completamente con tabiques, dando lugar a gran número de celdas rellenas con pasta de vidrio de diferentes colores. Estas placas policromas de cinturón, ricamente adornadas, constituyen un grupo especial, típicamente español, en uso hasta el siglo VII (fig. 327, G).

Si en el VI las artes menores de España reciben su sello por los grandes tipos de los hallazgos góticos, que en parte subsistieron acaso más tiempo, caracteriza los hallazgos del siglo VII una degeneración del carácter germánico propiamente dicho. Los talleres del país, que en el siglo VI habían copiado en parte formas visigodas, enlazan en ocasiones con viejos motivos nacionales. Pero lo que ante todo advertimos son relaciones con talleres de las regiones orientales del Imperio. Estos influjos suelen calificarse de "bizantinos"; pero conviene recordar que esta denominación sólo puede entenderse en un amplio sentido.

Como tipos particularmente característicos en la Península Ibérica, mencionaremos las placas de cinturón articuladas con ornamentación de racimos y las caladas. Entre estas últimas, unas presentan adornos geométricos — por ejemplo arcos de herradura — y otras, en cambio, escenas con figuras. El motivo del arco de herradura viene probablemente del arte romano provincial de España. También en algunas escenas con figuras — por ejemplo el hipocampo junto a la fuente — influyeron decisivamente modelos del arte romano tardío. Otras placas tienen simples incisiones, con parejas de animales que se corresponden o se dan la espalda simétricamente, y que deben mucho al arte romano oriental. Algunas piezas sueltas trabajadas en relieve son a todas luces objetos importados del Este. Con respecto a las placas de cinturón con ornamentación de racimos, pueden considerarse como tipos clásicos las que presentan la parte exterior rigurosamente simétrica y están adornadas con palmetas de puro carácter bizantino. También comprobamos la misma ornamentación bizantina sobre las coronas de Guarrazar y en la escultura visigoda, en piedra, del siglo VII (figura 327, A, B, C, E, F).

Sin embargo, en manos de los artesanos indígenas las formas se hicieron rápidamente más toscas, sufriendo peculiares alteraciones de estilo. La ornamentación con palmetas degenera con rapidez, demostrando hasta qué punto fueron extrañas al artista indígena estas formas romanas orientales.

LOS TESOROS DE GUARRAZAR Y TORREDONJIMENO. TALLERES OFICIALES. — Junto a los talleres en que trabajaban el ajuar tal como se presenta en los hallazgos funerarios, existirían otros oficiales para los grandes encargos de la corte. Al igual que los talleres de acuñar moneda, estarían íntimamente ligados a la tradición bizantina. Algunos trabajos no se conciben sin estrechas relaciones con los talleres del este del Imperio.

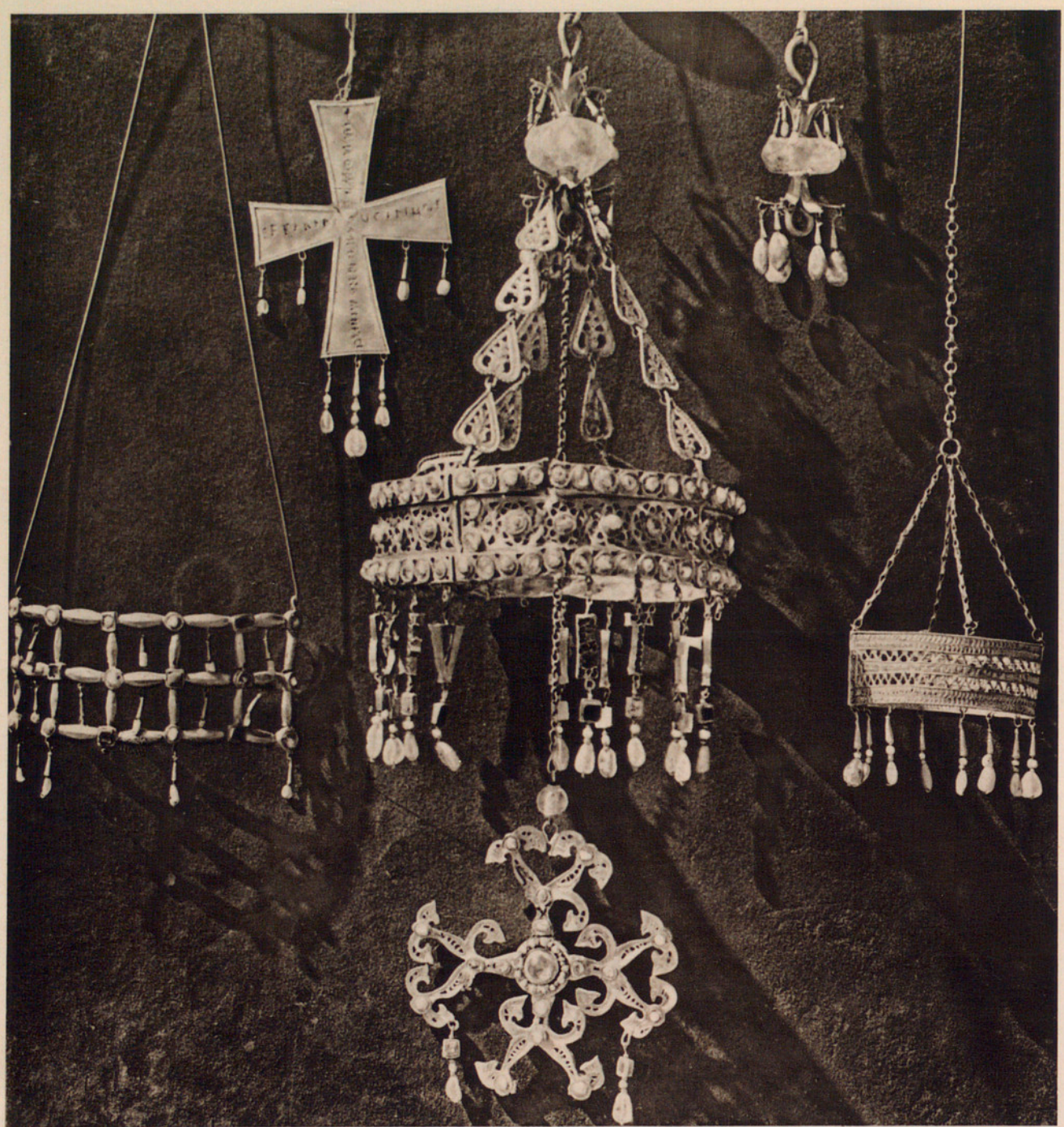


Fig. 328. — GRUPO DE CORONAS VOTIVAS Y CRUCES VISIGODAS DE ORO PROCEDENTES DE GUARRAZAR QUE ESTUVIERON EN LA ARMERÍA REAL DE MADRID.

De estos grandes talleres proceden principalmente dos importantes hallazgos: el de Guarrazar y el de Torredonjimeno. Lo más notable entre las piezas de estos tesoros son las grandes coronas votivas y las cruces (figs. 328 a 336).

Sabemos de tres coronas votivas ofrendadas a la Iglesia por reyes visigodos. Recaredo (586-601), según testimonio de Gregorio de Tours, dedicó una corona de oro al altar de San Félix de Gerona. Otras dos ofrendadas por reyes — la de Suintila (621-31) y la de Recesvinto (649-72) — se encuentran en el tesoro de Guarrazar. Conservároнse en éste, ade-

más, otras diez coronas de oro, de las cuales una fué dedicada a San Esteban por un cierto abad Teodosio. Las otras no llevan inscripción. Otras coronas votivas parece que figuraron en el tesoro de Torredonjimeno. Sólo se han conservado restos de ellas, letras colgantes, semejantes a las del tesoro de Guarrazar. Podemos admitir que la ofrenda de coronas llegó a ser corriente en época visigoda, hecho confirmado también por varios escritores árabes.

Tal costumbre procede de Bizancio. Justiniano (527-566) consagró varias coronas de este tipo a la iglesia de Santa Sofía, en Constantinopla; igual hicieron más tarde el emperador Mauricio (582-602) y la emperatriz Irene en el siglo VIII. El peregrino ruso Antonio de Novgorod — hacia 1200 — vió colgar sobre el altar, bajo el cimborio, una corona, acaso la de Justiniano, que él consideró como donación de Constantino. Las coronas de los otros emperadores colgaban alrededor del cimborio, donde había además otras treinta más pequeñas. Esta descripción no nos permite dudar de que el colgar coronas votivas era una costumbre de la corte bizantina, seguida también por la de los reyes visigodos, que tanto la imitaban. Numerosas miniaturas muestran que también en España colgaban las coronas sobre el altar, confirmándolo expresamente Gregorio de Tours con respecto a la de Recaredo en San Félix de Gerona.

De las coronas encontradas en Guarrazar, la de Suintila fué robada en 1921 de la Armería Real, y no ha vuelto a aparecer. Era la pieza más antigua de las fechables (621-631) que contenía el tesoro. La corona propiamente dicha se componía de dos medias circunferencias, unidas por charnelas en una de sus extremidades, mientras que en la opuesta se cerraba mediante un pasador. El aro era de doble chapa, ricamente decorada la exterior. Se dividía en tres zonas: dos bordes estrechos, densamente cubiertos por cabujones puestos en cápsulas, y una zona central ancha con piedras preciosas en el centro, y, sobre el fondo de oro calado, incrustaciones de granates (fig. 328).

La corona colgaba de cuatro cadenas, constituídas, cada una de ellas, por otros tantos eslabones calados en forma de corazones, mientras que del aro colgaban, de otras pequeñas cadenas, letras con incrustaciones de almandina, en celdas formadas por tabiquillos soldados, dando lugar a la inscripción: † SU(IN)T(H)IL(A)NUS REX OFFE(RE)T. Cada letra llevaba un pequeño colgante consistente en una cápsula para una esmeralda, una perla y un zafiro cabujón.

La corona de Recesvinto corresponde en lo esencial a la de Suintila. El aro es en ella mucho más ancho. Treinta grandes zafiros cabujones de un magnífico azul marino están dispuestos como el cinco de un dado; cuatro perlas enmarcan la piedra central, sirviendo cada lado a dos combinaciones. Entre las perlas se representan palmetas caladas degeneradas con granates incrustados (fig. 330).

Sirven de bordes, arriba y abajo, unas estrechas cintas en incrustación de almandina y granates verdes. Del aro cuelgan, como en la corona anterior, veintidós letras con incrustaciones de almandina, formando las palabras: † RECCESVINTHVS REX OFFERET. De las letras penden piedras en cápsulas, perlas y zafiros cabujones. La cadena a su vez se compone de cinco miembros iguales, provistos de una ornamentación de forma de punto y coma, manteniendo la cohesión de las cadenas una doble flor de azucena de base común invertida, un pomo, en forma de capitel, y una bola, ambos de cristal de roca.

Nunca se ha dudado de que estas dos coronas, hechas para reyes visigodos, procedan de talleres españoles. Más aún, su estrecho parentesco, que en ocasiones atañe incluso a los



Fig. 329. — CORONAS VOTIVAS Y CRUCES VISIGODAS DE ORO PROCEDENTES DE GUARRAZAR (TOLEDO). (Museo Arqueológico Nacional.)



Fig. 330. — DETALLE DE LA CORONA VOTIVA DE ORO DEL REY RECESVINTO PROCEDENTE DE GUARRAZAR (TOLEDO). (Museo Arqueológico Nacional.)

detalles, permite asegurar que ambas se hicieron en un mismo taller, aunque media entre ellas un pequeño lapso de tiempo. Los miembros de la cadena en forma de corazón, las letras que cuelgan de las que tienen incrustaciones de almandina, los colgantes con piedras en cápsula, perla y zafiro cabujón, son idénticos hasta en sus mínimos detalles. También es parecida la subdivisión del aro en dos bordes estrechos y una ancha banda central, si bien ésta es relativamente estrecha en la corona de Suintila. Es evidente, por otra parte, que este taller guarda estrechísimo contacto con los bizantinos. El uso de incrustaciones de granates en oro, y el de piedras preciosas y perlas sobre fondo de oro, son dos características de los grandes tesoros bizantinos. Los miembros de las cadenas, calados, trabajados con punzón y en forma de corazón, se presentan de un modo muy parecido, por ejemplo, en un collar del tesoro de Kerynia (Chipre), conservado en el British Museum. Idéntica técnica revelan asimismo una serie de pendientes bizantinos. Los colgantes — esmeralda en cápsulas, perla y zafiro cabujón — aparecen también completamente iguales en un adorno de pecho conservado en el Antiquarium de Berlín y perteneciente al gran tesoro de Egipto, llamado de Assiut. Ya estas pocas referencias son suficientes para poner de manifiesto el estrechísimo parentesco que hay entre nuestras coronas y los trabajos bizantinos.

Las demás coronas encontradas en Guarrazar son más sencillas. Tienen disposición semejante, con dos medias circunferencias, unidas por una charnela, que presentan como único adorno tres filas de piedras preciosas, en chatones, y otras compuestas de un enrejado, de miembros alargados y redondos o cuadrangulares, con piedras en cápsulas; y, finalmente, coronas más modestas, de finas láminas de oro repujadas, con ornamentación bizantina de palmetas u ornamentos calados. A estas últimas pertenecía una corona de la Armería Real de Madrid — procedente de Guarrazar — que llevaba sobre el aro la inscripción: OFFERET MUNUSCULUM SCO STEPHANO THEODOSIUS ABBA. Vemos, pues, que la ofrenda de tales coronas tuvo que estar muy difundida, y que no sólo solían ofrendarla reyes, sino también personas más modestas. Por otra parte, la ornamentación de palmetas, puramente bizantina, pone de manifiesto la diferencia entre los talleres oficiales y los populares, donde, como ya hemos visto, las mismas formas de las palmetas degeneran rápidamente.

Con las coronas, se han encontrado también cruces. Dos magníficos brazos de una, que hoy se hallan en el Museo Arqueológico Nacional (fig. 333), concuerdan estrechamente con el estilo de la corona de Recesvinto, y deben de proceder de la misma época y del mismo taller. Otras cruces han sido consideradas mucho tiempo como pertenecientes a las coronas. En la de Recesvinto cuelga una pequeña cruz que, a juzgar por su reverso, donde estaba enganchada una aguja, sirvió primitivamente de broche o pectoral. El tronco de la cruz se compone de cuatro cápsulas redondas u ovaladas, soldadas y cada uno de los brazos de tres. En la parte anterior corresponde a cada cápsula una piedra preciosa. En las extremidades del tronco y de los brazos hay otras dos, pequeñas, con perlas. En el reverso, las grandes cápsulas son caladas, con adorno de rosetas, quedando lisas las pequeñas. Notabilísima es la manera de engastar las piedras y las perlas: los grandes zafiros están en chatones calados, cuya forma se parece a la azucena heráldica, y sujetos por uñas, mientras que las perlas de las extremidades lo están en altas cápsulas cilíndricas, comparables a cartuchos de fusil, por medio de alambre. Como antecedente de esta notabilísima técnica de sujeción, Zahn ha señalado una fíbula del tesoro de Szilagy Somlyo y el



Fig. 331. — CRUZ DE ORO PENDIENTE DE LA CORONA VOTIVA DE RECESVINTO. (Mus. Arq. Nacional.)

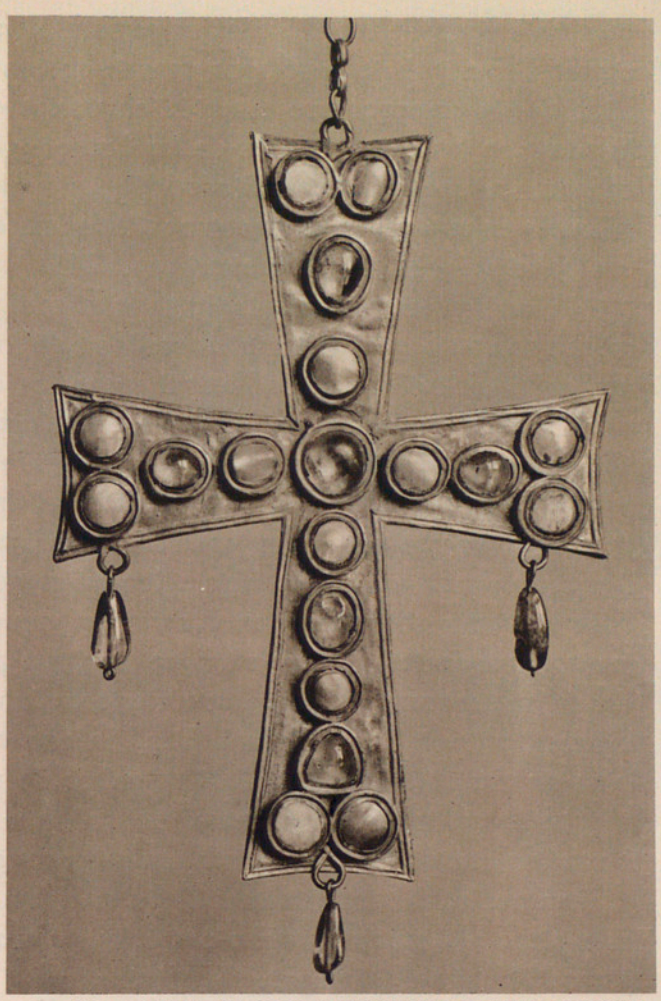


Fig. 332. — CRUZ DE ORO PENDIENTE DE UNA CORONA VOTIVA DE GUARRAZAR. (Mus. Arq. Nacional.)

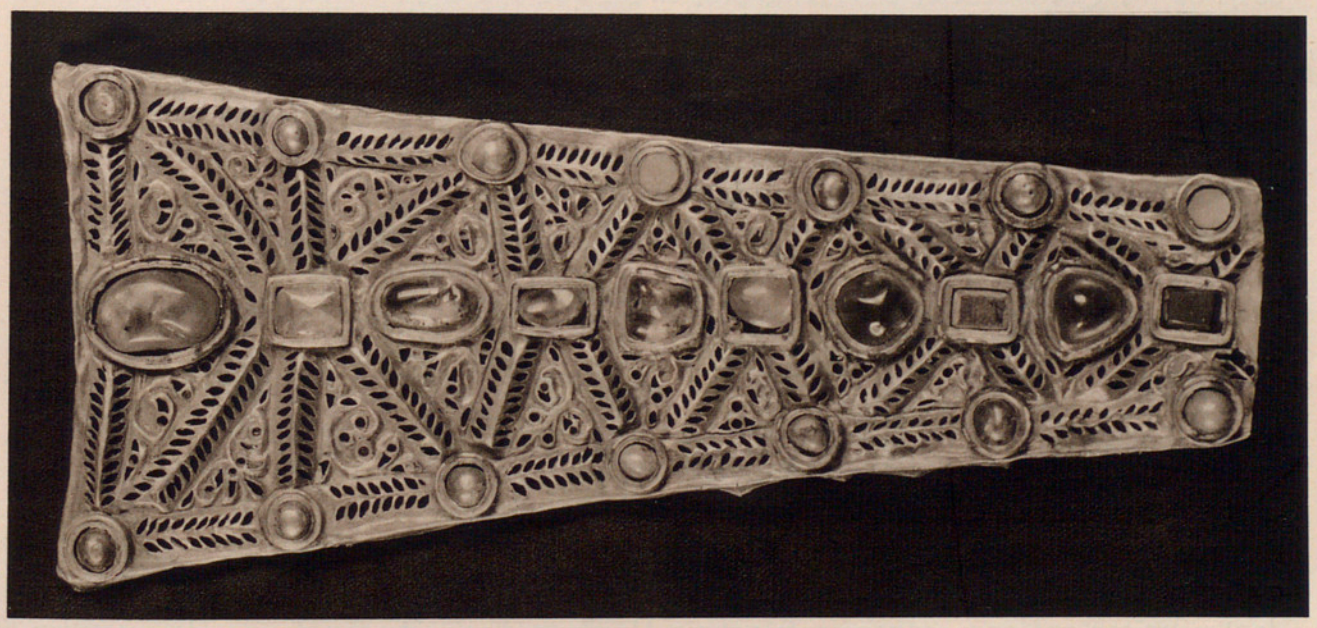


Fig. 333. — BRAZO DE CRUZ VISIGODA DE ORO PROCEDENTE DE GUARRAZAR. (Museo Arqueológico Nacional.)

reverso calado de las cápsulas es semejante al de un collar del tesoro de Assiut, ya mencionado, y a trabajos análogos de arte romano tardío, especialmente sortijas. El empleo de uñas puede comprobarse también en varios objetos del mismo tesoro. Los colgantes que hay hoy en las extremidades de los brazos y del tronco, absolutamente iguales a los de la corona, deben de haberse fijado a la cruz al volver a utilizarse ésta. La cruz — como ya subrayó Zahn — procede seguramente de una época poco anterior a la corona y representa un trabajo puramente bizantino (fig. 331).

A la corona del rey Suintila se le añadió modernamente una cruz que fué hallada asimismo con el tesoro. Se trata en realidad de fragmentos de dos cruces idénticas, que poseían ambas todavía el medallón central y con los que se hizo una sola. Ya este hecho, prescindiendo de consideraciones de orden estilístico, impide suponer que una de estas cruces pudiera haber pertenecido a la corona desde un principio. Esta cruz así compuesta comprende dos chapas de oro, adornadas en el anverso y en el reverso, y consiste en un disco central al que se añadieron cuatro brazos iguales. La forma de éstos semeja la de pequeños árboles: de un tronco bajo salen hojas de palmeta, inclinadas hacia adentro, dividiéndose el tronco sobre ellas en dos ramas pequeñas, que terminan a su vez en hojas de palmetas divergentes. En cada tronco hay dos piedras preciosas en chatones, y en el lugar donde se separan las palmetas exteriores, una perla. El tronco y las hojas presentan, en calados, incrustaciones de granates. En una cara del disco central hay un zafiro, y en la otra un cristal de roca, rodeados ambos de una cinta con perlas y granos de oro.

La incrustación de granates en oro que en esta cruz se advierte, la ornamentación bizantina con palmetas, la cinta con perlas y granos de oro alrededor de la piedra central, y, finalmente, la forma misma de la cruz, no corriente en Occidente, indican que también esta pieza se hizo en estrecho contacto con trabajos bizantinos, si no se trata igualmente de piezas bizantinas genuinas.

Las demás cruces, correspondientes a las otras coronas, son más sencillas (figs. 332 y 334). Se trata de cruces de chapas de oro, en las que una o ambas caras están adornadas con piedras preciosas. Los brazos de las cruces se ensanchan ligeramente hacia los extremos, siendo el tronco algo más largo que los brazos. Las piedras están en pequeñas celdas redondas, ovaladas o cuadrangulares, soldadas a la chapa de oro, y la mayor parte de ellas tienen en los brazos laterales y en la parte superior dos grandes piedras, cuatro en la parte inferior del tronco y dos perlas en cada extremo. Esta disposición corresponde a la de las piedras preciosas de la cruz de Recesvinto. En la parte inferior de la cruz y en sus brazos hay colgantes en pequeños anillos. Una de las cruces presenta en el reverso la inscripción: IN DI NOMINE OFFERET SONNICA SCE MARIAE IN SORBACES. La última palabra ha de entenderse, sin duda, como una indicación del lugar, hasta ahora no determinado.

El tesoro de Torredonjimeno (Jaén), repartido hoy entre los museos de Córdoba, Madrid y Barcelona, y que sólo ha llegado muy incompleto a nosotros, contiene objetos de un arte semejante a los del tesoro de Guarrazar. Si no tuviésemos noticias de que también aquí se encontraron coronas, nos inducirían a admitir su existencia las pequeñas letras de oro, con incrustaciones de almandina, con los mismos anillos para colgarlas y sujetar a ellas otros pendientes, y una azucena para colgar la corona. También las cruces de Torredonjimeno son análogas, aunque más pobres. Una se compone de dos láminas de oro, adornadas en la superficie con racimos repujados (fig. 336), otras presentan el mismo adorno

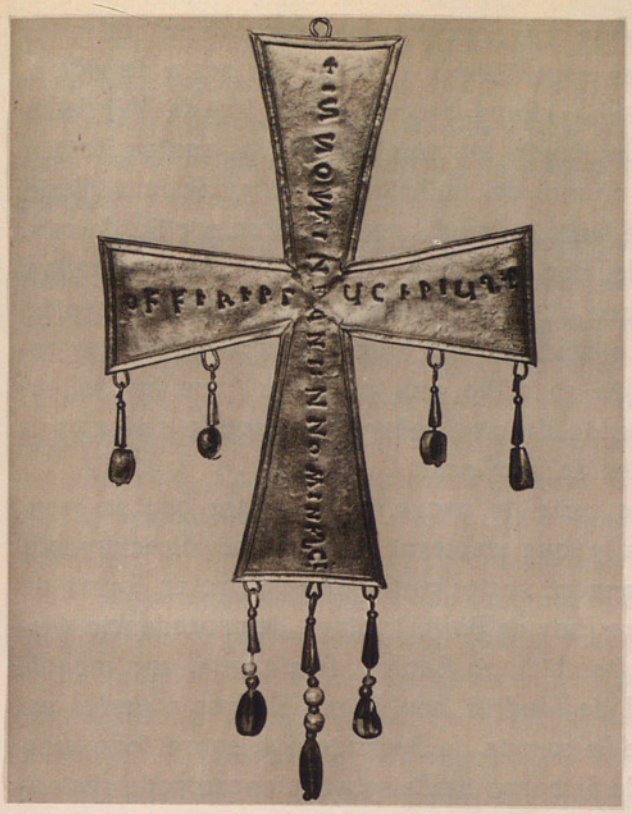


Fig. 334. — CRUZ VISIGODA DE ORO PROCEDENTE DE GUARRAZAR.



Fig. 335. — DISCO VISIGODO DE BRONCE CALADO. (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.)

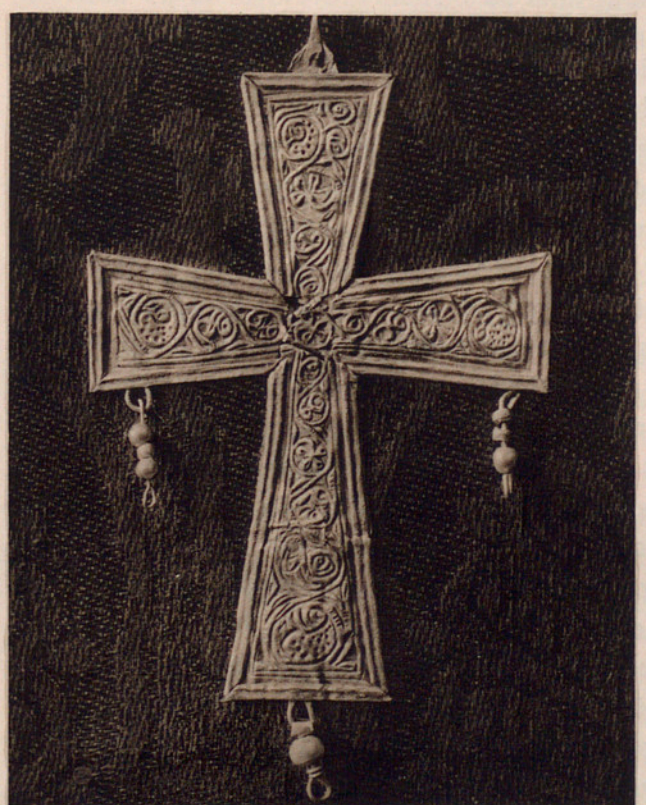


Fig. 336. — CRUZ PROCEDENTE DE TORREDONJIMENO (JAÉN). (Museo Arqueológico de Córdoba.)



Fig. 337. — INCENSARIO VISIGODO DE BRONCE PROCEDENTE DE LA COLEGIATA DE LLADÓ (OLOT). (Antes en el Museo Diocesano de Vich.)

de piedras preciosas en pequeños chatones, aunque más sencillos, estando a veces rodeadas estas piedras en sus cuatro ángulos por chatones pequeñísimos rellenos con pasta de vidrio. Otras cruces están sencillamente cortadas en una chapa de oro, como las de Villafáfila (Zamora). Varias inscripciones muy incompletas llevan los nombres de las santas Justa y Rufina, por lo que cabe la sospecha de que los objetos del hallazgo proceden de una iglesia dedicada a estas santas. Junto con este tesoro se halló, además, una hermosa sortija de oro, adornada con una pequeña cúpula en granulado. Por su forma y técnica, es pieza bizantina excelente de los siglos VI a VII, habiéndose hallado otra absolutamente idéntica en la región de Milán, hoy en el British Museum. Las demás piezas del tesoro de Torredonjimeno corresponden fundamentalmente al siglo VII, acusando un estilo más provincial que las del de Guarrazar. Así, es probable que el tesoro proceda de otro taller, relacionado con el primero, que trabajó acaso en una de las capitales de provincia.

Además de estos grandes tesoros, hay una serie de pequeños hallazgos que se relacionan estrechamente con trabajos bizantinos y que debieron importarse directamente de Bizancio, como ya nos indica el anillo mencionado: varios pendientes de oro en forma de anillo con faja diagonal, de la región de Zaragoza (hoy en Berlín); otras, de procedencia desconocida, en forma de doble arco semicircular (también en Berlín); finalmente, una magnífica sortija, en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, con nueve piedras o perlas en chatones, que recuerda directamente la cruz de la corona de Recesvinto y, sobre todo, una fíbula bizantina, procedente de Mengen (cerca de Friburgo de Brisgovia), encontrada recientemente y que puede fecharse en el siglo VII. Ambas sortijas son sin duda alguna piezas de importación.

BRONCES. — Sobre la industria y fabricación de bronces mayores en los siglos IV a VI, tenemos sólo muy pocos datos. El número de lucernas cristianas como el de sus correspondientes soportes, es pequeño, y la mayoría de las piezas que se conservan en los museos de Córdoba, Toledo y Madrid no se diferencia de las que hallamos en otras partes del Mediterráneo; en parte se trata, seguramente, de piezas importadas. Parece de fabricación española el asa de una lámpara con la figura de un pastor, con túnica que le llega hasta las rodillas y la oveja sobre los hombros; la pieza pertenece al siglo IV, y es probable que se trate realmente del Buen Pastor, aunque la misma representación aparece ya en obras paganas, y no tiene ninguna característica que permita diferenciarla de éstas con seguridad. Cristianos son, en todo caso, una serie de discos de bronce calados, con un asa en forma de estribo, que se han considerado como partes de arnés. Muchos muestran el crismón, otros un caballo (fig. 335), y colgaban, al parecer, del arnés, con carácter profiláctico o como simple adorno. Indudablemente de uso litúrgico es un eslabón en forma de crismón, con Alfa y Omega adheridos a los brazos de la cruz, que procede de Iscar, cerca de Baena (Córdoba). Sirvió, al parecer, para colgar algún objeto, probablemente una lámpara.

El mayor número de bronces mayores de la época visigoda pertenece, sin embargo, al siglo VII. En el Museo de Vich, y procedente de la Colegiata de Lladó (Olot), se halla un incensario hexagonal, con tres pies y otros tantos colgaderos en forma de cabeza de pájaro, y con decoración de círculos concéntricos en los lados (fig. 337). Tiene analogías con otros que se consideran egipcios; en todo caso, debe tratarse de un objeto importado. De un taller nacional, en cambio, procederá una cruz con brazos iguales, que fué hallada

en la pequeña iglesia de Burguillos (Museo Arqueológico Nacional). Los únicos adornos de esta cruz son unos círculos dobles, concéntricos, y una inscripción en su brazo superior OFF. STEFANVS ECCLISIE SECINIANISI (s(c)e c(rucis) in Ianisi ?), que se quiere interpretar como ofrenda de un Esteban a una iglesia de la Santa Cruz en una localidad desconocida llamada Yanises.

El lote mayor de bronces de la época visigoda lo constituyen una serie de recipientes, jarros, cada uno con su plato correspondiente, formando un conjunto, aunque no conozcamos hasta ahora ningún hallazgo donde ambas piezas han sido halladas juntas. Algunos de los jarros fueron importados, mientras que otros han sido fabricados en España. Es importante para la determinación cronológica de los recipientes importados un jarrito de la Grassa, municipio de Constantí (Tarragona), que fué hallado en 1816 durante el laboreo de una viña. Contenía varios centenares de monedas de oro, que indican con seguridad que el tesoro fué enterrado en los primeros años del reinado de Recesvinto (649-72). Tiene dicho jarrito un asa fundida con él en una pieza, y un pequeño pie ligeramente estrangulado, provisto de tres pequeños salientes, así como un ligero ensanchamiento en el gollete. Este jarrito se corresponde con uno procedente de San Antonio de Calonge, Palamós, hoy en el Museo de Gerona. y otros de origen desconocido en el Museo Arqueológico y el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, más algunos otros de hallazgos sepulcrales en Oetlingen y Pfahlheim en Württemberg y varios de Italia y Egipto. Todos estos jarros, tanto los hallados en Alemania como en España, han sido importados, al parecer, de Egipto, aunque algunos autores buscan su origen en Italia. Importado fué también otro jarro, conservado en el Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, con asa soldada, pie circular y panza esférica, con rica decoración de bandas incisas de diversos anchos alrededor del pie, de la panza y del gollete, que se corresponde también con otros de Pfahlheim y Bonn, y con un hermoso ejemplar hallado en el cementerio de Nocera Umbra. Fuera de una o dos excepciones más, los restantes jarros han sido labrados en España. Es característico en ellos el pie más alto y el gollete en correspondencia con él y que asa y fondo hayan sido soldados posteriormente, como también su decoración incisa y la presencia de inscripciones (figuras 338 y 339). En éstas se indican con frecuencia nombres de personas, en combinación con la palabra *vita*. Según una suposición sugestiva de Gómez-Moreno, sirvieron para el bautismo de una persona determinada, cuyo nombre se grabó en la pieza; después de usarla, el fondo habría sido destruído, para que la pieza no se usase otra vez. Algunos de los jarros españoles han sido hallados en las tumbas, aunque faltan datos precisos en la mayoría de los casos.

Respecto de las patenas, tenemos aún menos datos, y hasta ahora no conocemos piezas de las que podamos decir que sean importadas, aunque las hubo con seguridad, ya que su forma general repite las que conocemos de otras regiones del Mediterráneo. Una patena, semejante, hallada en Güttingen (Baden) e importada asimismo del Sur, muestra alrededor de un tetón central escenas de caza, mientras que una del Instituto Valencia de Don Juan tiene, en composición semejante, cuatro jabalíes. Extraña esta decoración en patenas que sirvieron para el bautismo, pero la patena de Güttingen lleva una inscripción griega, que alude con seguridad a él, y en las españolas hallamos inscripciones semejantes, como EL(?)LIANI AQUAM D(?)NUS, que leemos en una del Instituto Valencia de Don Juan, y que permiten deducir que tuvieron el mismo destino (figs. 340 y 341).





Figs. 338 y 339. — JARROS DE BRONCE VISIGODOS. (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.)





Figs. 340 y 341. — PATENAS DE BRONCE VISIGODAS. (Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.)

Las patenas tienen regularmente un mango, soldado posteriormente a la pieza (que se ha perdido en muchos casos), y como decoración un par de círculos concéntricos alrededor de un tetón central. La patena con los jabalíes, a la que hicimos alusión, muestra además patentes relaciones con placas de cinturón visigodas, que tienen idénticos animales incisos. El extraordinario parentesco entre estas piezas hace probable que todas procedan del mismo taller, y que éste haya estado en el norte de España, acaso en la región de Palencia o León, lo que parecen indicar las procedencias. La estrecha relación entre las piezas importadas y las fabricadas en España permite en este caso observar con bastante exactitud cómo se transforman y españolizan estos modelos importados, además de darnos una indicación precisa de cómo se formaron los talleres visigodos de la segunda mitad del siglo VII.

VIDRIOS. — Como decíamos, se distingue la población indígena por las ofrendas de vasijas de vidrio halladas en los sepulcros, mientras que faltan en general en los visigodos. Esto es un indicio de que los vidrios de estos siglos proceden de talleres existentes ya en el país, en tanto no sean piezas de importación. Vidrios procedentes de talleres de carácter tardío romano se encuentran en los cementerios de Belo, Simancas, Suellacabras y Taniñe, cuyo restante inventario hemos definido ya como del mismo tipo. Este carácter tiene también una anforita azulada de San Pedro de Alcántara, fechable posiblemente hacia el siglo IV. Merced a una placa de cinturón, una vaina y otras tres piezas, todas ellas de oro y filigrana, descubiertas en Castiltierra en un sepulcro de guerrero, había que fechar ya en el siglo VII un gran catino cónico de vidrio amarillo obscuro, que frente a los vidrios tardíorromanos no presenta, sin embargo, notables diferencias. De entre las piezas clasificadas como de uso litúrgico, ha desechado ya Zeiss una patena de vidrio azul, típicamente romana, decorada con un pez. Es aún muy discutible si un plato redondo hallado en Elche, adornado en su fondo con una cruz, cortada en sus diagonales por finas líneas acabadas en gruesos nudos, se puede clasificar como cristiano; no sabemos si este adorno ha de considerarse como crismón. En todo caso, la cronología de este plato llano, verde, no se ha de fijar con posterioridad al siglo IV, como se desprende de su decoración esmerilada. Dos cuencos de vidrio, uno con decoración de cabujones de vidrio en el Museo de Artes Decorativas, procedente de Guarromán (Jaén), y otro, liso, en la Colección Macaya, de Barcelona, y procedente de la del Marqués de Monsalud, Almendralejo, podrían fecharse asimismo en el siglo IV. Por tanto, faltan por ahora, casi por completo, vidrios atribuíbles con seguridad a la época visigoda, y hemos de esperar que felices hallazgos de procedencia cierta y fechable permitan llenar en el futuro este vacío.