

EL CAÑO HISPANO—VISIGODO DE CARTAMA

por Rafael Puertas Tricas

1. Como procedente de Cártama, la Cartima romana, se conserva en el Museo de Málaga, propietario hoy de la antigua colección Loringiana, una interesante pieza de época hispano—visigoda, conocida desde antiguo. Fue el insigne Rodríguez de Berlanga quien la publicó por vez primera, con ocasión de realizar el catálogo de la mencionada colección (1), indispensable utensilio de trabajo que todavía se sigue utilizando para el estudio de la arqueología antigua y medieval de la provincia de Málaga. Además de una sucinta descripción de la pieza, Rodríguez de Berlanga le adjudicó una cronología "poco posterior a la reconquista teniendo en cuenta, por otra parte, la cruz que adorna su extremo más estrecho, esculpida precisamente en el caño de salida". No se trata de poner en cuestión los indudables y muy meritorios conocimientos para su época de nuestro autor; solamente podría afirmarse que el conocimiento del arte hispano—visigodo estaba entonces muy lejos de proporcionar una base comparativa que le hubiera permitido postular otra cronología.

Otras referencias a la pieza las encontramos en Giménez-Reyna quien intentó relacionarla con los materiales de una necrópolis, cuya cronología llevaba al siglo V. La ubicación de este cementerio en Cártama, centro también de procedencia de nuestra pieza, llevó a este autor a una asociación cronológica, acaso excesivamente precipitada (2).

Finalmente Schlunk le dedicó una breve referencia, enmarcándola cronológicamente dentro de la escultura visigoda de la Bética de los siglos VI y VII (3), relacionándola por su finalidad con otra pieza del Museo Arqueológico de Mérida, estudiada por él mismo más detalladamente en una obra de conjunto sobre los monumentos paleocristianos y visigodos de la Península Ibérica.

2.— (Figs. 1 - 5). La pieza se nos presenta (lám. 1) como un bloque de mármol blanco de grano fino, que podría ser originario de las canteras de Coín. Tiene la pieza una longitud máxima de 1,32 m., una anchura máxima de 0,30 m. y una anchura mínima, en la zona de la boca de 0,16 m., así como una altura máxima de 0,22 m. En su parte alta serpentea una ancha hendidura, que va desde el principio de la pieza hasta detenerse a pocos centímetros de la salida del agua y del comienzo de la decoración. En dicho punto la hendidura pasa a deslizarse entre dos planos de mármol, desembocando en la boca o salida de la pieza. La presencia de esta hendidura nos da la clave de su utilidad, que sería la de una conducción de agua, un auténtico caño, por el que fluiría con estudiada lentitud, al chocar en las curvas, el agua que proviniera del resto de la conducción o que cayera sobre la hendidura. Si a ello añadimos el efecto que causaría la que saliera por los agujeros

ros, colocados en los lugares en que las curvas de la hendidura se acercan más a los costados de la pieza, y la que caería por la boca, nos haremos mejor idea del resultado estético final.

Se observa además que el extremo más ancho, acaso engastado en un muro o bien unido a otra conducción, se contrapone a la zona de la salida del agua, que comienza a estrecharse suavemente unos 12 cm. antes del final de la boca. No trataremos de momento de las labores decorativas que sobre ella se encuentran para dedicarles mayor atención en otro apartado.

En la sección A—A puede apreciarse el aspecto interno cuadrangular del agujero de salida. En la sección B—B, el pequeño canalillo que llevaría agua fuera del lado izquierdo del caño.

En la lám. II se aprecian las relativas imperfecciones en la ejecución de la pieza, que no son sino pequeñas desigualdades que en nada alternan el aspecto de la misma. También los dos orificios, primitivamente más abiertos y hace algunos años parcialmente taponados y provistos de unos pequeños tubitos de plásticos con el fin de mitigar la salida del agua. En la sección B—A se advierten los otros dos agujeros correspondientes al lado izquierdo.

3.— Desde un punto de vista estrictamente compositivo, podemos considerar la decoración dividida en tres zonas, dos laterales, que comprenden la corona y la cruz, y la central con diversos motivos decorativos. Constituye todo el conjunto una auténtica faja, cuyo desarrollo está pensado frontalmente, al estilo de los grandes cancelos típicos de diversas escuelas visigodas. Ello se nota por la falta de exactitud en la talla de la piedra y en su colocación sobre el bocal del caño. Es incluso dudoso que haya existido un boceto previo muy elaborado, dados los fallos concretos en la realización del esquema decorativo, que iremos señalando más adelante. Más bien nos encontráramos ante una adaptación de recursos limitados, utilizados por un tallista poco hábil, pero que ha visto obras de superior categoría artística (4) .

De izquierda a derecha nos encontramos en primer lugar con una corona formada por dos circunferencias concéntricas, entre las que corren veinticuatro glóbulos y casquetes esféricos. En el interior de la corona una cruz de brazos iguales que se va ensanchando muy ligeramente hasta el final, parte donde se acentúa más su apertura. Las irregularidades en la talla saltan rápidamente a la vista tanto en las circunferencias como en los glóbulos de la cruz. Desde un punto de vista artístico se utiliza la talla en dos planos, resaltando el relieve de dichos glóbulos con relación a la corona, que queda en sombra, y a la inversa, hundiendo la cruz, que queda dotada de profundidad y relieve ahuecada con relación a las cuatro zonas restantes, en un plano más elevado.

La separación queda establecida por dos fragmentos de circunferencias, en talla rehundida, muy próximas en la parte baja y tendentes a separarse en la alta, dejando el espacio suficiente para el labrado de un rombo.

En el centro se hallan una serie de temas decorativos, que intentaremos aclarar detenidamente. Como eje del esquema figura un tronco, del que salen en direcciones opuestas dos nervios, vueltos luego hacia abajo, con

tendencia a enlazarse con dos espirales o volutas, dispuestas paralelamente al tronco. Junto a las volutas, otros dos nervios equidistantes respecto al centro. La interpretación de este sector no es nada fácil, pues incluso podemos plantearnos la duda de si se trata de un tema de origen vegetal o geométrico, o una combinación de ambos.

Por encima del tronco citado, y como sostenido por él, se encuentra una hoja trifolia en cuyo centro hay un rombo. Las líneas de esta supuesta hoja se encuentran inacabadas, por falta de espacio libre, ocasionado al aparecer el conducto de agua. A la derecha se repiten los dos fragmentos de circunferencia con rombo en la parte alta, que indican el paso a la última zona con la cruz.

Tanto dichos fragmentos como todo el tema central responden al principio artístico y técnico de la utilización de la línea rehundida, que queda por consiguiente en sombra, para marcar los exteriores del tema decorativo. Sin embargo, al quedar el volumen todavía poco resaltado, por seguir respetando el principio del doble plano, nos origina una cierta desorientación al definir el desarrollo decorativo. Dicho de otro modo, la definición del mismo puede llegar a depender de que se tomen como punto de referencia las líneas rehundidas o el volumen resultante. Esta disquisición no es inútil, pues obsérvese el predominio del geometrismo tomando las primeras o el realzamiento del tema vegetal considerando el relieve; ambigüedad producida por impericia del tallista, inferior a otros tallistas de época visigoda, al querer salirse de un estilo geometrizable y no ser capaz de llegar a un cierto naturalismo. Ambigüedad por otra parte, transmitida al observador o estudioso de la pieza.

Finalmente, la última zona comprende de nuevo el motivo de la corona y la cruz. Se observará en primer lugar que se trata de una cruz latina, cuya tendencia a ensancharse casi no se observa más que al final de los brazos. Ello ha provocado un primer problema, cual es el de encerrarla en una corona circular. Para ello se ha recurrido a tallar al principio una elipse concéntrica doble, en cuyo interior van veintisiete casquetes. Acaso luego se ha caído en la cuenta de que la prolongación o conclusión de la elipse hubiera producido una salida a la altura de la faja, provocando una alteración de la composición, y se ha preferido cerrar por arriba en un ángulo, terminación que también podríamos llamar "en cortina" transponiéndola del léxico arquitectónico. Por lo demás el principio artístico de rehuir la cruz y resaltar los casquetes, que en este caso son veintisiete, es similar al destacado para la otra zona.

En la descripción de la pieza hemos llamado casquetes o glóbulos a los asistentes que iban dentro de las coronas. En realidad, podría afirmarse igualmente que se trata de imitaciones de perlas o piedras preciosas, representando plásticamente en mármol auténticas coronas de orfebrería, como las que vemos representadas en las artes de la época; así en mosaicos, marfiles, escultura decorativa etc., con el ejemplo bien aparente en la Península Ibérica, de las coronas de Guarrazar.

4.— En cuanto a paralelos para nuestra pieza, en la escultura decorativa hispano—visigoda encontramos la cruz griega en el fragmento de un dintel del callejón de San Ginés de Toledo, con una cruz de este tipo dentro de una corona de laurel (5). En un cancel visigodo, aprovechado en el iconostasio de la ermita de Sta. Cristina de Pola de Lena, vemos la utilización de cruces griegas dentro de dos círculos (6). Rematando pilastras aparecen en el Museo Arqueológico de Badajoz (7), o dentro de un cancel de la segunda mitad del siglo VI de Saamasas (Lugo) (8). En el Museo Arqueológico de Córdoba se conserva una quicialera visigoda, cuyo tema central es el alfa y el omega, rodeada por corona de laurel, en la que aparece la cruz patada (9). Todos estos ejemplos nos atestiguan el predominio de la utilización del tipo de cruz griega y la variedad del repertorio ornamental en que dicha cruz se integra; su utilización en la plástica visigoda se debería no sólo a su valor religioso sino a su carácter netamente geométrico. Sus brazos iguales se inscriben perfectamente en un círculo, que a su vez pasa a formar parte fácilmente de cualquier ritmo geométrico.

En las iglesias conservadas de esta época, podemos apreciarla "in situ" en el arco del ábside de San Juan de Baños (10), o en la entrada del ábside de San Pedro de la Nave (11), así como en las impostas del arco del ábside de esta iglesia (12). Tampoco hay en todos estos edificios un ejemplo que sea idéntico a la relación cruz - corona, aunque la sigue habiendo cruz - círculo.

Respecto a la cruz, tanto griega como latina, en las inscripciones de la España romana y visigoda, pueden establecerse dos criterios iconográficos y a la vez cronológicos. Según el primero, aparecería arriba y separada del texto desde fines del siglo V en adelante. Con una relativa pérdida de importancia, puesto que queda desplazada a la izquierda, a comienzos del texto, podría señalarse solamente desde el siglo VI en adelante (13).

Podrían apuntarse la cruz griega entre dos jarros con plantas, la cruz griega entre palomas y la cruz del ostiario Exuperio, todas ellas procedentes de Mértola, entre otras muchas (14). Desde un punto de vista técnico, por su paralelismo con el tipo de talla con tendencia a la incisión que se dio a nuestro caño, convendría señalar una inscripción de Sevilla, con el epitafio de Octavio, del año 532, donde aparece la cruz entre palomas (15).

También en la numismática visigoda encontramos diversos ejemplos de cruz griega. Podemos señalar la cruz sobre gradas en un triente de Ervigio, de Emérita, o en un triente de Egica, con la cruz sobre gradas y puntos. Destaca también la cruz formando parte de la leyenda en los trientes de Leovigildo, en los que también aparece la cruz sobre gradas, de brazos ensanchados (16).

5.— Pasando al campo de la orfebrería, especial importancia dentro de esta época reviste la cruz de plata dorada del emperador Justino II, con ornamentación de follajes y medallones figurativos por una cara e incrustaciones de piedras preciosas por la otra. Lleva piedras nobles colgando de sus brazos horizontales, dato importante porque nos atestigua la presencia de

estos aditamentos ya desde época muy temprana. Esta cruz, fechable entre 565 - 578, nos puede dar una idea perfecta de cómo eran en realidad las cruces que hemos visto representadas en los mosaicos (17) .

A ello hay que añadir las cruces y coronas de Guarrazar, cuyos tipos vemos en alguna relación con las cruces y coronas de nuestro caño. En las cruces de Guarrazar hay que subrayar su carácter ornamental respecto a las coronas, así como la severidad de su diseño, además de su valor suntuario. Indicaremos la cruz latina de la corona del Rey Recesvinto, o la cruz griega que pende de otra corona, interesante por el escaso ensanchamiento de sus brazos, o el brazo de una cruz mayor, cuya función desconocemos, que podría ser de la misma época que la de Recesvinto (18) .

Naturalmente, con estas piezas han de relacionarse una cruz colgante de la segunda mitad del siglo VII, procedente del tesoro de Torredonjimeno (Jaén) o la pequeña cruz colgante de oro y piedras en cabujón del Museo Arqueológico de Barcelona (19), entre otras.

En cuanto a las coronas, hay que volver a mencionar expresamente la de Recesvinto, haciendo abstracción de sus efectos estéticos. Simplificando su esquema decorativo y reduciéndola a un diseño, éste queda reducido en la práctica a las fajas que limitan o encierran la zona donde se desarrollan la decoración y las piedras preciosas y perlas. Estas, son las que más sobresalen y crean efectos de claroscuro, dando así la sensación de relieve. Una simplificación parecida es la que se desarrolla en nuestro caño, donde se destaca un doble círculo, que correspondería a la doble faja de una corona, y los glóbulos o casquetes, que corresponderían a perlas.

Desde un punto de vista del diseño de la decoración, la corona de Recesvinto constituye por tanto un buen paralelo para las cruces y coronas de nuestro caño y uno de los elementos más importantes para determinar su cronología. Esto no quiere decir que el tallista se haya inspirado directamente en ella. Conocemos todavía muy mal la iconografía de época visigoda e imperfectamente los símbolos y su utilización. Sin embargo, cruces y coronas eran elementos incorporados al contexto cultural visigodo. Respecto a la cruz, ya hemos aducido algunos ejemplos en la plástica de la época. A ello habría de añadirse su mención en la liturgia (21), donde se alude a cruces de altar y a cruces de reliquias; y posiblemente hubo cruces procesionales, pectorales, etc. También las fuentes literarias nos atestiguan la existencia de coronas votivas que se ofrendaban en las Iglesias (22). No puede demostrarse que la asociación iconográfica cruz - corona que se da en nuestro caño provenga de coronas votivas, aunque puede mantenerse como simple hipótesis. Más probable nos parece que se trate en primer lugar de un diseño inspirado directamente en las cruces dentro de círculos que hemos mencionado dentro de la plástica visigoda. La conversión de círculos en coronas respondería a la recepción de la idea de exaltación y triunfo de la cruz, tan cara al mundo bizantino, siempre sin salirse de un esquema decorativo típicamente visigodo.

6.— Una rapidísima muestra de ejemplos permitirá recordar también la

importancia de la cruz en el arte bizantino. Comenzaremos por señalar la cruz latina con gemas del ábside de Sta. Pudenciana en Roma. En S. Apolinare "in Classe" de Ravenna encontramos la cruz en el ábside, en un firmamento estrellado, rodeada por una corona con piedras preciosas, lo que nos muestra claramente la relación simbólica de ambos elementos, relación ya muy cercana a la de nuestra pieza (23). En esta misma Iglesia, S. Apolinare lleva una corona de perlas, que nos sirve para indicar cómo en algunos casos este elemento sirve para resaltar por sí solo la mayor relevancia dada al titular (24).

En el mausoleo de Gala Placidia está Cristo entre el rebaño, llevando una cruz a modo de báculo, que podemos relacionar con la que llevan algunos personajes de los sarcófagos ravenaicos (25). Otra cruz dentro de una corona sostenida por dos ángeles puede verse en un muro lateral de San Vital de Ravenna (24). En la misma iglesia vemos una cruz con gemas y perlas, así como una corona con perlas detrás de la cabeza de Cristo en el ábside (25).

Este tipo de cruz tiene en todas sus representaciones indicadas, y en otras que podría señalarse, un carácter claramente triunfal, de exaltación simbólica, resaltada por la utilización de la corona. Los paralelos aducidos constituirían el prototipo iconográfico, y en definitiva ideológico, en el que podrían insertarse como eslabones de una cadena cuantas asociaciones de la cruz y la corona podamos señalar en las llamadas artes menores. Puede plantearse como cuestión de fondo que cada monumento o cada objeto habrá luego de examinarse a la luz de su contexto. En el caso concreto de las cruces y coronas del caño, se relacionan con la tradición iconográfica bizantina, plena de simbolismo, y con el contexto visigodo, más ornamental.

7.— Ya hemos definido el tema decorativo central como un tronco del que arrancan hacia derecha e izquierda dos nervios, que se vuelven hacia abajo para enlazar con dos volutas o palmetas. Por encima va una hoja trifolia, estando sus tres folios inacabados. Los mejores paralelos los encontramos en algunas piezas visigodas del Museo Arqueológico de Córdoba. Así en la pieza 24.324, en cuya reconstrucción encontramos hojas de este tipo (28). Mencionamos en primer lugar este paralelo por su proximidad geográfica. Sin embargo y sin ánimo de ser exhaustivos, también pueden presentarse otros. Así, una pilastra del Museo Arqueológico de Mérida, de la segunda mitad del siglo VI, presenta la misma hoja trifolia (29) combinada incluso con palmetas, como en el ejemplar mencionado de Córdoba. También, aunque con un tronco distinto, la vemos en el famoso fragmento del credo epigráfico visigodo, de comienzos del siglo VII, conservado en el Museo de San Roman (30), o en una imposta de San Juan de Baños de Cerrato (31), rellenando el espacio libre entre los círculos tangentes, o en una moldura de San Fructuoso de Montelios (32). Quizás la diferencia del tema en nuestro caño con respecto a los demás ejemplares consistiría en que, mientras en todos ellos la hoja trifolia es un tema muy repetido dentro de un esquema decorativo, cuya importancia consiste solamente en formar par-

te de una combinación de motivos, por el contrario, en nuestro caño constituye, en el tronco y las volutas, el centro de la decoración. Por lo demás, los paralelos aducidos, con una cronología de la segunda mitad del siglo VI en adelante, nos atestiguan lo corriente del tema el mundo visigodo y nos dan otro indicio cronológico.

8.— En cuanto a la función de la pieza, ya hemos advertido al principio que se trata de un caño o conducción de agua. Nos queda ahora por estudiar brevemente los simbolismos de su decoración y de la pieza en su conjunto.

La corona expresa simbólicamente el poder real, ya sea el poder real terreno o por asimilación el divino. En el caso concreto de las que aparecen en esta decoración (y puesto que aparecen asociadas con cruces) debe de haber un nivel de referencia directo al segundo aspecto, simbolizando el sacrificio de Cristo, Dios y Hombre. Por decirlo de otro modo la relación cruz-corona, recuerda la Pasión de Cristo y a la vez su victoria. Ambos símbolos actúan conjunta e inseparablemente como recuerdo religioso que se transmite fácilmente al contemplador de la pieza. Podemos, sin embargo, plantearnos, partiendo de su colocación en el esquema decorativo, si no hubo una pérdida parcial de todos estos valores, ya que se trata de símbolos repetidos, que no aparecen en posición predominante. Es decir, se han utilizado en definitiva con un predominio de la función ornamental sobre la simbólica, como creemos que ocurre en otros ejemplares de la plástica visigoda.

Respecto a la hendidura en forma de serpiente por la que discurría el agua, se nos plantea conjuntamente con el resto de la pieza, hasta que punto existe otro simbolismo. Contemplando la boca de la pieza, puede esbozarse la hipótesis de que se trate de la cabeza de un ofidio, siendo el resto del caño una estilización del cuerpo. Con ello tendríamos una doble insistencia en el tema de la serpiente, representado por la estilización aludida y por la hendidura serpentiforme. Si esto es así habría de seguirse profundizando en el significado de dicho animal en relación con otras representaciones de la época. Si no lo es, habría de concluirse en la utilización pragmática de un tipo de canalillo que permitiera retardar la caída del agua, con lo que tendríamos que volver a insistir otra vez en la finalidad primordial ornamental del caño.

En cuanto a la cronología, los paralelos aducidos de época visigoda, especialmente los de la plástica, nos llevarían a una cronología situable entre la segunda mitad del siglo VI y finales del VII, que es la que nosotros postulamos para esta pieza sin que por el momento podamos dar mayores precisiones.

NOTAS

- (1) RODRIGUEZ DE BERLANGA, M. **Catálogo del Museo Loringiano**. Málaga, 1903, p. 131.
- (2) GIMENEZ—REYNA, S.: **El cementerio paleocristiano de Cártama**. "Homenaje a Julio Martínez Santa—Olalla" vol. II "Actas y Memorias de la Sociedad Española de Antropología, Etnografía y Prehistoria" Tomo XXII pp. 37-43, donde se atribuye basándose en una opinión de Schulunk, al siglo V. Sin embargo, en otro estudio, ligeramente más preciso, no se recoge esta cronología. Véase **Memoria arqueológica de la provincia de Málaga 1946**. Ministerio de Educación Nacional, Comisaría General de Excavaciones Arqueológicas "Informes y Memorias" No. 12, Madrid, 1946, p. 105.
- (3) SCHLUNK, H. : **Arte visigodo**, en "Ars Hispaniae", vol. II, Madrid 1947, p.259. La pieza de Mérida puede verse en SCHLUNK y HAUSCHILD, TH. **Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit**. "Hispania Antiqua" Mainz 1978. Lám. 85. p. 189.
- (4) Un repertorio de conjunto sobre obras de arte de esta época puede verse en las dos obras citadas en la nota anterior especialmente en la segunda, a la que nos remitiremos con preferencia en lo sucesivo, debido a ser la más reciente sobre el tema, citándola abreviadamente por **Die Denkmäler**, y citando las láminas correspondientes. Son imprescindibles también, PALOL, P. **Arte hispánico de la época visigoda**, Barcelona 1968 y FONTAINE, J. **L'art préroman hispanique**, vol. I, Zodiaque, "La nuit des Temps" 1973.
- (5) FONTAINE, J. : **L'art préroman**, vol. I, op. cit., fig. 159, pág. 59.
- (6) SCHLUNK, H. : **Arte visigodo** op. cit. fig. 229, p. 236 — SCHLUNK HAUSCHILD.
- (7) SCHLUNK—HAUSCHILD. **Die Denkmäler**, op. cit. lám. 86 b.
- (8) **Die Denkmäler**, op. cit. lám. 84 b.
- (9) **Arte visigodo**, op. cit., p. 255, fig. 269,
- (10) SCHLUNK—HAUSCHILD. **Die Denkmäler**, op. cit. lám. 107 b.
- (11) **Die Denkmäler**, op. cit., lám. 119.
- (12) **Die Denkmäler**, op. cit. láms. 130, 131 y 133.
- (13) VIVES, J. : **Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda**, 2a. ed., Barcelona 1969, p. 9.
- (14) **Ibid.** No. 487 al 489 y lám. VII.
- (15) **Ibid.**, No. 109, Lám. VIII.
- (16) MATEU Y LLOPIS, F. : **Las fórmulas y los símbolos cristianos en los tipos monetales y visigodos**, en "Analecta Sacra Tarraconensia" XXV (1941) p.p. 75 - 96. También del mismo autor **Las monedas visigodas del Museo Arqueológico Nacional** Madrid 1936. Una completa bibliografía sobre la numismática visigoda puede encontrarse en el estudio fundamentalmente económico, de BARRAL y ALTET: **La circulation des monnaies suèves et visigotiques**. München, 1976.
Para comparación con la moneda bizantina, véase entre otras, WHITTING, P.d. : **Monnaies Byzantines**, Fribourg, 1973.
- (17) Grabar, A. : **La edad de oro de Justiniano**, col "El Universo de las formas", Madrid 1966, p. 306 y lám. 359. Útiles consideraciones técnicas de carácter general en LIPINSKY, A. : **Oro, argento, geme e smalti**. Florencia 1975.

- (18) Sobre los tesoros de Guarrazar y Torredonjimeno, sigue siendo útil todavía FERRANDIS, J. **Artes decorativas visigodas en España visigoda** Madrid, 1940, vol. III de la "Historia de España" dirigida por Ramón Menéndez Pidal. En esta obra se hace una síntesis excelente de toda la bibliografía antigua, mucho más copiosa de lo que se cree.
- La bibliografía citada en **Die Denkmäler** op. cit. pp. 201-4 hay que añadir el interesante trabajo de LOZINSKI, Oh, y J. : **The Treasure of Guarrazar**. Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Artevol. I. Granada 1976. También HUBENER W. **Goldblattkreuze auf der Iberischen Halbinsel**, en el vol. **Die goldblattkreuze des frühen Mittelalters**. Bühl/Baden 1975, pp. 85-90.
- VIERCK, H. : **Folienkreuze als votivgaben**, en **Die goldblattkreuze**, op. cit. pp. 125-144 y WEIDEMANN, K. : **BYZANTINISCHE goldblattkreuze**, pp. 145-150. En la lám. 4 reproducimos la lám. también No. 4 del trabajo de Vierck, para servir de comparación con las cruces de nuestro caño.
- (19) Para el tesoro de Torredonjimeno, véase LOS SANTOS GENER, S. DE : **Un lote del tesorillo de orfebrería visigótica hallado en Torredonjimeno**, Madrid 1935, tirada aparte del "Anuario de Cuerpo Facultativo de Archiveros Bibliotecarios y Arqueólogos". Para las cruces del Museo Arqueológico de Barcelona, Palol, P. de **Arte hispánico de la época visigoda**, op. cit. láms. 121-122.
- (20) Sobre el problema de la iconografía visigoda, véase SCHLUNK — HAUSCHILD: **Die Denkmäler** pp. 106-7 y FONTAINE, J. **L'art préroman hispanique**, vol. I, op. cit. pp. 117-135.
- (21) Un breve estudio de los textos litúrgicos en PUERTAS TRICAS, R.: **Iglesias cristianas hispánicas, (siglos IV al VIII). Testimonios literarios**. Madrid 1975, voz "Crux", pp. 105-6.
- (22) **Ibid.** voz "Corona", p. 105.
- (23) GRABAR, A. : **La edad de oro de Justiniano**, op. cit., lám. 145. (Sta. Pudenciana) y lám. 153 (S. Apolinare in Classe).
- (24) GRABAR, A. : **La edad de oro**, Op. cit. lám. 151.
- (25) GRABAR, A. : **La edad de oro**, Op. cit. lám. 134.
- (26) GRABAR, A. : **La edad de oro**, Op. cit. lám. 21. Para una adecuada valoración de los monumentos de Rávena, véase DEICHMANN, F,W; : **Ravenna, Hauptstadt des spätantiken Abendlandes**, vol. I **Geschichte und Monumente**, Wiesbaden 1969, vol. II **Kommentar**, 1a. parte, Wiesbaden, 1974, vol. III **Früncristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna**, 2a. ed. s.a. así como KITZINGER, E. : **Byzantine Art. in the Making. Main lines of stylistic development in mediterranean Art**. 3rd. - 7th Century, Londres 1976.
- (27) GRABAR, A. **La edad de oro**; op. cit. lám. 150.
- (28) VICENT, A. M. : **Nuevas piezas visigodas en el Museo Arqueológico de Córdoba**. "Actas de la 1a. Reunión Nacional de Arqueología Paleocristiana", Victoria, 1966 (pub. 1967), p. 193.
- (29) SCHLUNK — HAUSCHILD: **Die Denkmäler**, lám. 86 c.
- (30) SCHLUNK — HAUSCHILD: **Die Denkmäler**, Lám. 97, b.
- (31) SCHLUNK — HAUSCHILD: **Die Denkmäler**, Lám. 107, c.
- (32) SCHLUNK — HAUSCHILD: **Die Denkmäler**, Lám. 112, b.
- (33) Para el simbolismo de la cruz, véase la voz CROIX ET CRUCIFIX del "Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie" vol. III, 2a. parte, Paris 1948. Para otros ejemplos de cruces en la España altomedieval, véase SCHLUNK, H:

The Crosses of Oviedo. A contribution to the Jewelry in Northern Spain in the ninth and tenth Centuries, "The Art Bulletin", XXXII, 2, Nueva York (1950) pp. 91-114. Un comienzo de estudio tipológico de las cruces en las artes suntuarias hispánicas en PUERTAS, R.: **La cruz de Mansilla de la Sierra**, en "Berceo", Revista del Instituto de Estudios Riojanos, No. 85 (1973), pp. 1-25.

INDICE DE LAMINAS

Lám. I: Planta y sección A—A y Sección B—B

Lám. II : Alzados

Lám. III: Desarrollo de la Decoración

Lám. IV: Ejemplos de cruces 1 a y b, 3, 4 (Tesoro de Guarrazar), 2 y 6, Belluno (Italia).
5, Testona (prov. Turín, Italia), 7, Villafáfila (Zamora, España).



Fig. 1



Fig. 2

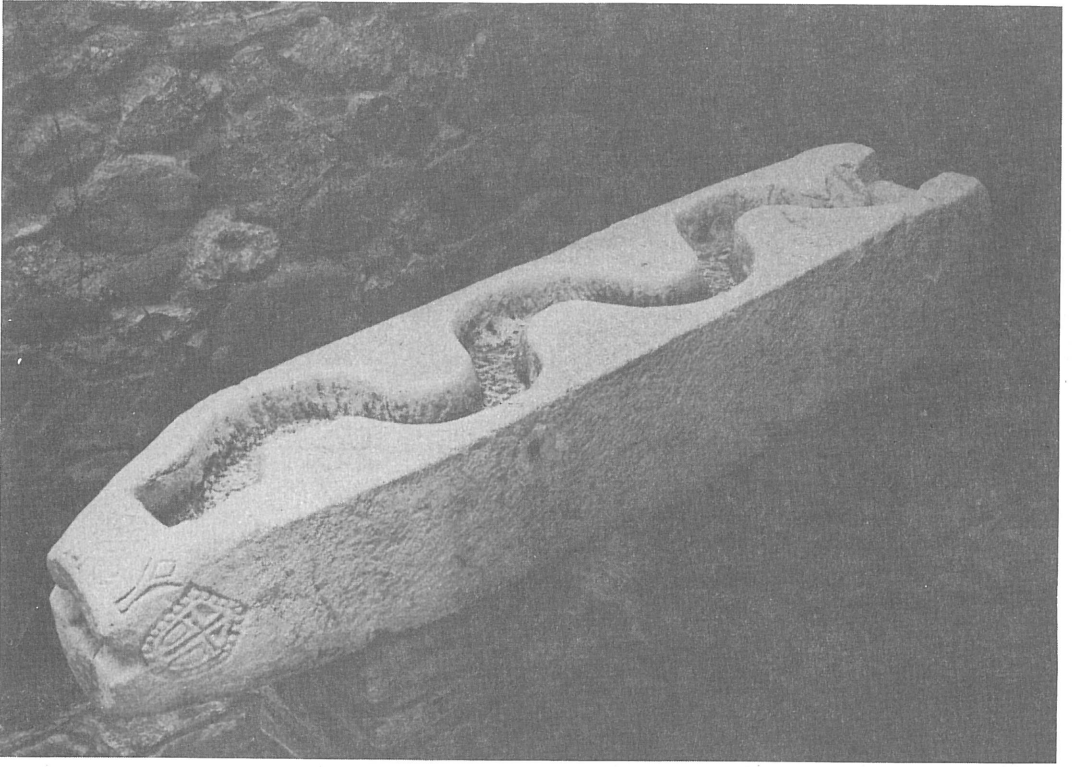


Fig. 3

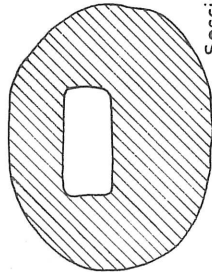
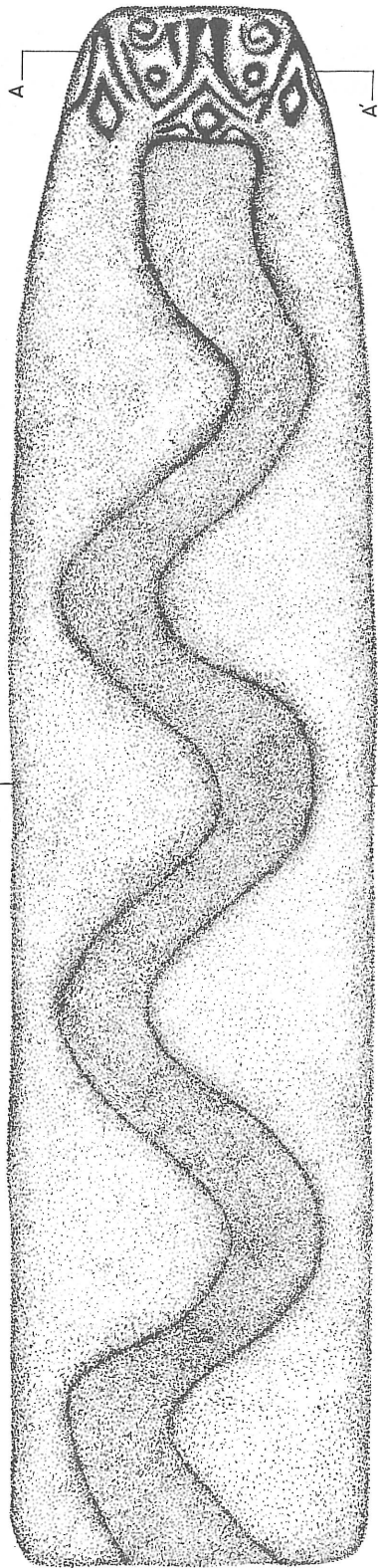


Fig. 4

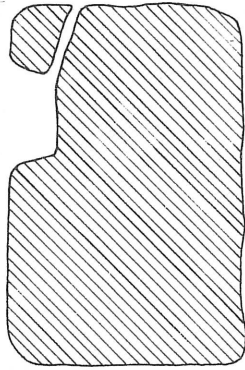


Fig. 5

Planta

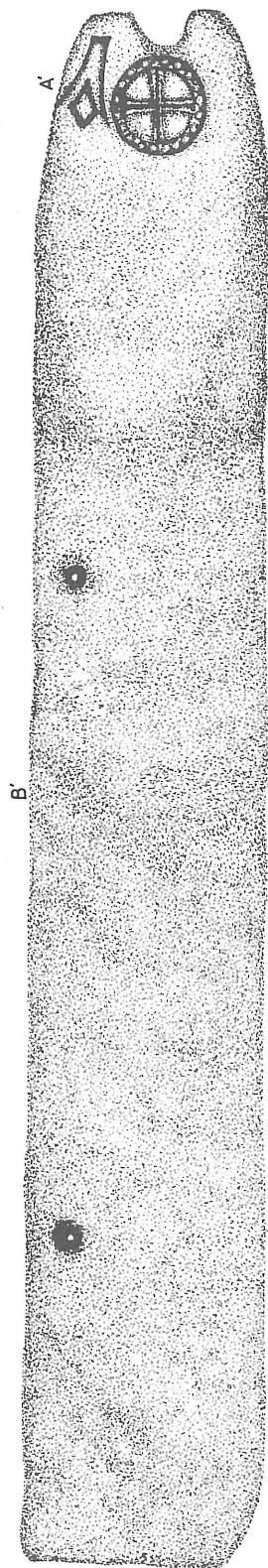
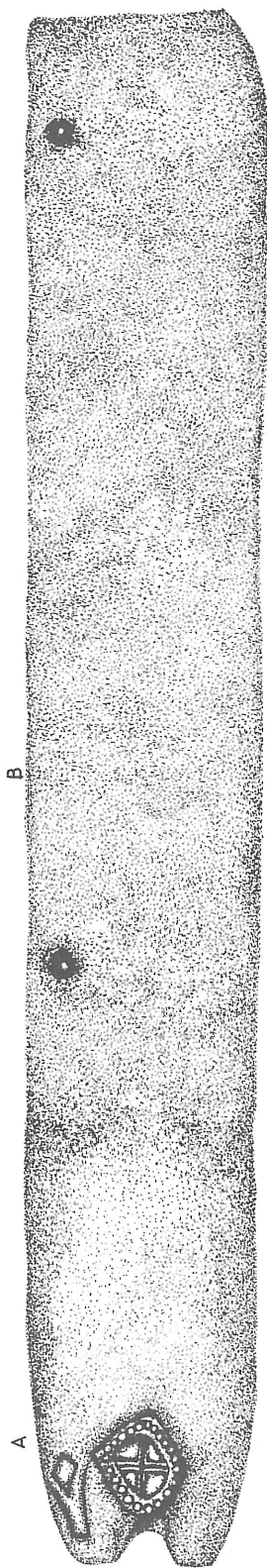


Sección A-A'



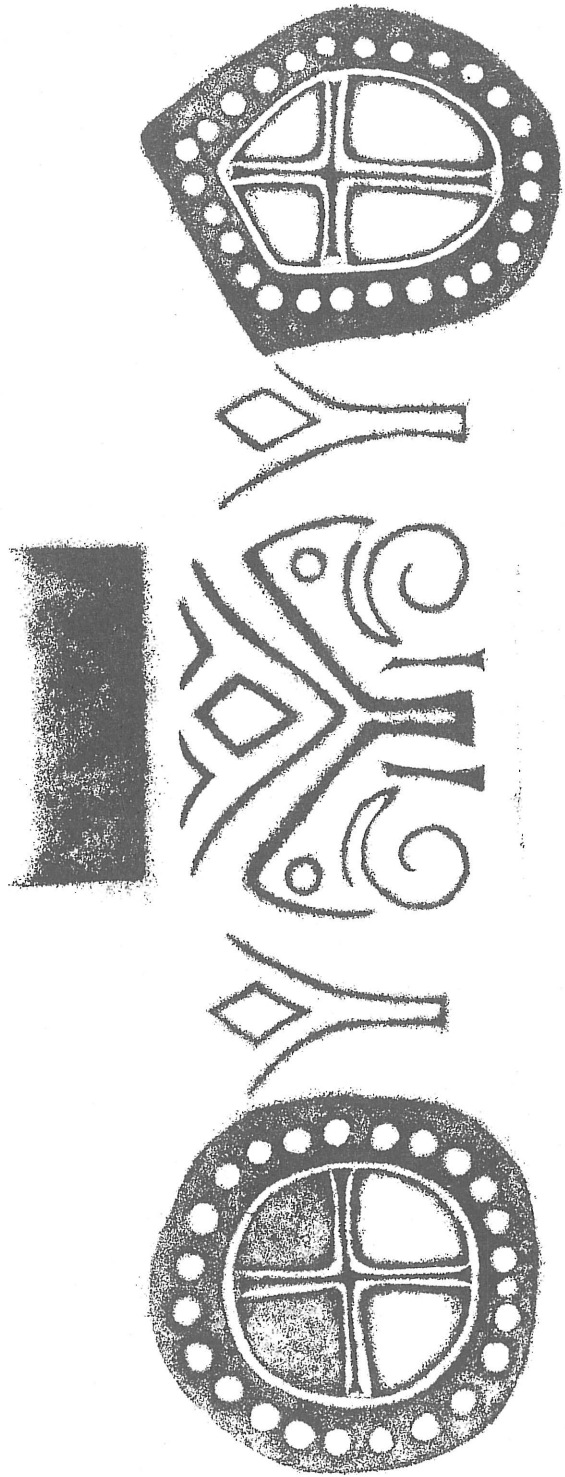
Sección B-B'



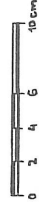


Alzados
Lámina 2





DESARROLLO DE LA DECORACION



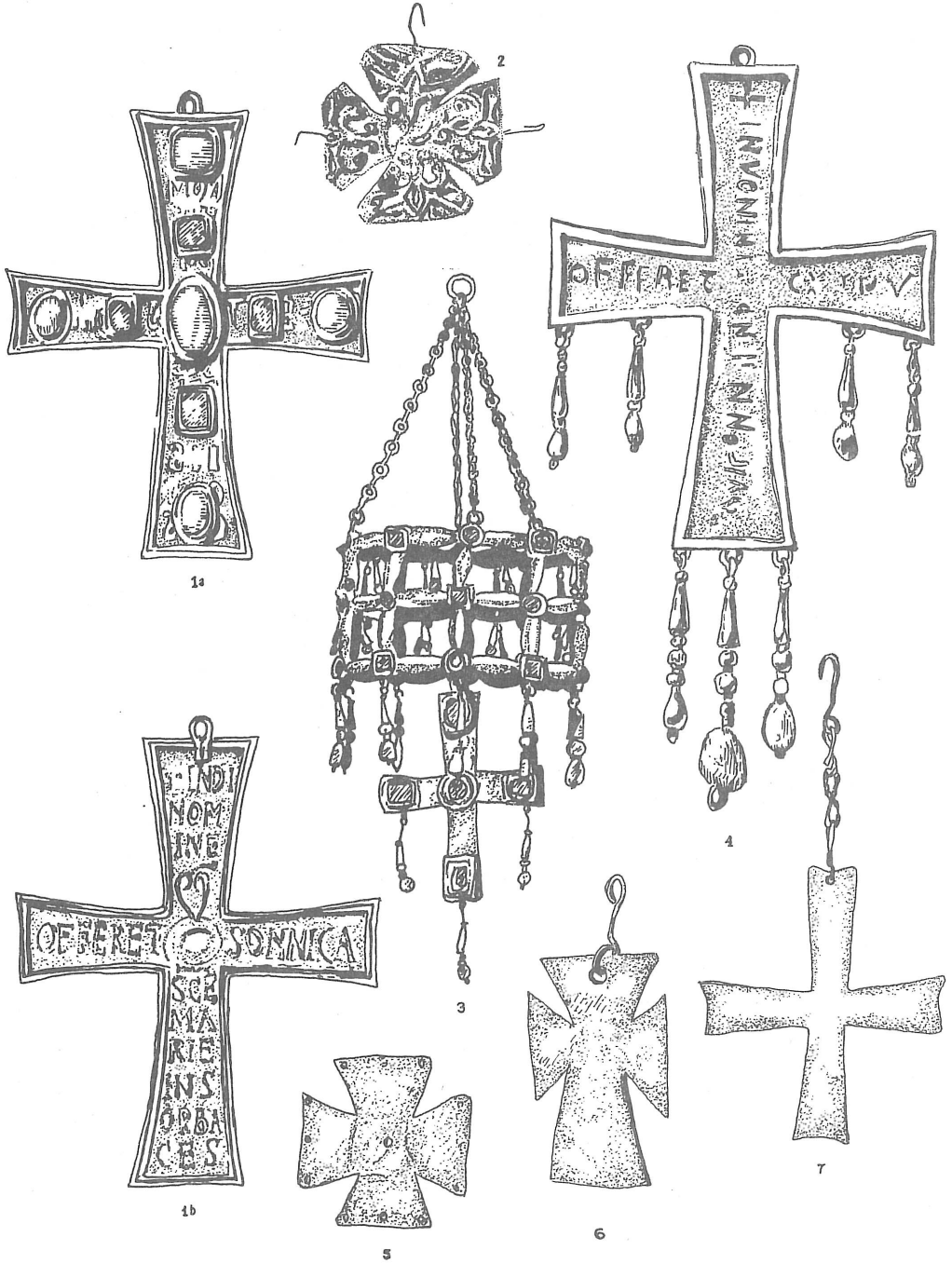


Lámina 4