

EL PASO DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MEDIA. LA INCIERTA IDENTIDAD DEL ARTE VISIGODO*

MARÍA CRUZ VILLALÓN

El paso de la Antigüedad a la Edad Media se nos presenta globalmente como una realidad incierta y heterogénea, con límites culturales borrosos y con una sucesión de acontecimientos conflictivos que producirían importantes cambios en todos los órdenes. La incidencia de las invasiones y el final del Imperio Romano abrirían el paso a la configuración de los nuevos estados de gobierno germánico, en una fragmentación que acabó por disolver la secular unidad política de Roma. Sin embargo, bajo esta descomposición del sistema del poder, el complejo cultural de la civilización romana, tan sólidamente configurado a lo largo de tantos siglos, fue sustrato que mantuvo las estructuras del espíritu de aquellos siglos revueltos.

En este panorama confuso, si hablamos de la permanencia de la cultura romana, debemos considerar que ya en los últimos siglos del Imperio, los contenidos de la misma habían sufrido un fuerte cambio, desviándose en muchos aspectos de las raíces clásicas que la alimentaron en sus inicios, y donde el cristianismo tuvo un papel creciente hasta llegar a ser un principio fundamental como directriz ideológica. Es el complejo de la antigüedad tardía, en el que debemos comprender como una sucesión, sin cortes, la cultura de los nacientes estados germánicos y sus prolongaciones aún en tiempos más tardíos, que se pierden en el transcurso de la Alta Edad Media.

En este transcurso, si tratamos la península ibérica, hay que considerar además otra incidencia añadida y de impacto en su historia: la invasión del Islam. Supuso ésta la ruptura de la unidad de la Hispania visigoda del reino de Toledo, ya desde los inicios del siglo VIII, además de la introducción de una nueva vertiente cul-

* Este estudio aporta aspectos de la investigación realizada en Roma en los meses de mayo y junio de los años 2005 y 2008, dentro del programa de ayudas a la investigación de la Dirección General de Investigación, Desarrollo Tecnológico e Innovación de la Junta de Extremadura. Agradezco al Prof. Dr. Paolo Delogu, su invitación al Dipartimento di Studi sulle Società e la Cultura del Medioevo, de la Università «La Sapienza» de Roma, y sus atenciones en relación al desarrollo de nuestra investigación.

tural que se expandió por la península, dominada casi en su totalidad. Sin embargo, en principio, cierta tolerancia permitió la pervivencia cristiana por parte de aquellos mozárabes, cada vez menos numerosos, que, a cambio de ciertas imposiciones, siguieron manteniendo sus propias creencias en las tierras del islam.

En este nuevo contexto, cabe considerar que el invasor aportaba principios de una ideología diferente, no sin ciertos entronques con el cristianismo, y de una cultura que introducía el oriente en nuestra península, particularmente desde la llegada de la dinastía omeya, que partía de Damasco a mediados del siglo VIII. Cultura que, por otra parte, hay que remitir en sus principios al complejo tardeoantiguo del Mediterráneo oriental y del oriente interior hasta el Irán. Más tarde, la Córdoba emiral del siglo IX o del califato del siglo X, exponente del auge del estado islámico de Al Ándalus, estaría en sintonía con las cortes del extenso territorio del Islam, desde el lejano Bagdad hasta Egipto y desde Egipto hasta la península ibérica a través de todo el norte de África. Y en esta amplia comunidad de la cultura islámica, dinamizada bajo el imperio abasí, el dominio de Al Ándalus resultaría envolvente para aquellos pequeños gobiernos cristianos de la península ibérica que, no sin propia personalidad, desde Asturias, progresivamente trataron de afianzarse en el territorio ocupado. Esta nueva etapa de la Alta Edad Media peninsular aportó al arte cristiano la tradición oriental, una de las componentes más genuinas del arte hispánico, cuyo mestizaje, ya desde este tiempo, le imprimiría una originalidad propia.

La creación artística de todo este complejo período nos ha llegado de manera bastante parcial, fragmentaria y, en parte, indocumentada, y estas deficiencias han dificultado hasta el día de hoy la ordenación cronológica de sus manifestaciones, tanto de la arquitectura como de los materiales descontextualizados, entre los cuales es fundamental la escultura.

Un planteamiento del problema requiere de una visión historiográfica que trazamos a grandes rasgos.

Si remontamos a los orígenes de la sistematización del arte prerrománico español, hay que hacer mención necesariamente a la relevante figura de Manuel Gómez-Moreno. Su investigación sobre el arte de la Alta Edad Media hispánica, tanto en la vertiente cristiana como en la islámica, ha sido el fundamento que fijó gran parte de las estructuras y definiciones de las que partieron los posteriores estudios de esta compleja etapa. La sólida base científica que poseía aquel maestro, unida a su gran intuición, dieron resolución al encaje de elementos en las distintas fases en las que quedó establecida la división tradicional de nuestro arte prerrománico.

La labor de Gómez-Moreno partió ventajosamente de las posibilidades que le ofreció el Centro de Estudios Históricos, precedente del Consejo Superior de

Investigaciones Científicas, del que fue director, que nació con gran impulso en 1910. La organización del trabajo en equipo le permitió disponer de un importante conjunto de investigadores, entre ellos Leopoldo Torres Balbás y Emilio Camps Cazorla, que iniciaban en este entorno su carrera científica. Y el proyecto que se propuso de estudiar las manifestaciones mozárabes requirió de un estudio exhaustivo de las fuentes y documentos de aquel momento, compaginados con una prolongada labor de campo que les llevó a rastrear, reconocer e inventariar una parte considerable de los monumentos y materiales del conjunto prerrománico español. Consecuencia de toda esta actividad fue el reconocido volumen sobre las iglesias mozárabes que fue publicado en 1919¹.

En continuidad con la labor de este núcleo científico, Torres Balbás publicaba en 1934 un condensado anexo en la traducción al español de la obra general de Hauttmann sobre el arte de la Alta Edad Media en Europa, una síntesis de la trayectoria del arte español del momento, ordenado en los bloques cerrados del arte paleocristiano, el arte visigodo, el arte asturiano y el arte mozárabe², que se han mantenido hasta hoy.

Más tarde, Camps Cazorla, que había realizado algunos estudios parciales sobre aspectos del arte hispanomusulmán y sobre el arte visigodo, dedicaba su Tesis Doctoral al tema del arte visigodo, cuyos resultados quedan recogidos en el capítulo sobre el arte hispanovisigodo del volumen de la Historia de España de Menéndez Pidal dedicado a la España visigoda³.

En esta trayectoria de la historiografía hispánica sobre el arte altomedieval hispánico, irrumpió la investigación alemana, que con claros intereses sobre las definiciones del arte germánico, tuvo en la península a dos investigadores de talla como fueron Helmut Schlunk y Hans Zeiss. Este último se dedicó más específicamente al estudio de la toréutica propiamente visigoda, a partir de las excavaciones que se practicaron en la meseta norte, que pusieron de manifiesto la riqueza de los objetos de ajuar de tradición germánica⁴. Schlunk, por su parte, se dedicó al estudio de las artes plásticas, con motivo de la realización de su Tesis Doctoral, que trató sobre el ornamento de la escultura hispánica de la etapa visigoda⁵, base que le abriría el campo a otras facetas poco exploradas de este período y que ya no abandonaría en lo sucesivo.

¹ Gómez Moreno, M., *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Granada, 1919 (Reed. Universidad de Granada, Granada, 1998).

² Hauttmann, M., *Arte de la Alta Edad Media*, Historia del Arte Labor, vol. VI, Barcelona, 1934.

³ Camps Cazorla, E., «El arte hispanovisigodo», en Menéndez Pidal, R., *Historia de España*, vol. III, Madrid, 1940.

⁴ Zeiss, H., *Die Grabfunde aus dem spanischen Westgoten Reich*, en *Germanische Denkmäler der Völkerwanderungszeit*, t. II, Berlín, Leipzig, 1934.

⁵ Schlunk, H., *Die Ornamentik in Spanien zur Zeit der Herrschaft der Ostgoten*, Ebering, Berlín, 1936.

Poco después, Schlunk era nombrado director de la sucursal que el Deutsches Archäologisches Institut abría en Madrid en 1943, y que acabaría fundándose definitivamente como el Instituto Arqueológico Alemán de Madrid en 1953, lo cual le vincularía directamente a España y a los investigadores españoles de aquel tiempo. Vinculación que se estrecharía desde el momento en el que, en las circunstancias del final de la Segunda Guerra Mundial, aquel organismo quedara en suspenso y Schlunk se incorporase como investigador al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, al que estuvo adscrito hasta la fundación del Instituto Arqueológico Alemán. En este tiempo, el capítulo que realizó del arte visigodo para la colección del «Ars Hispaniae»⁶, adoptó la base de clasificación establecida en la escuela hispánica, y su prestigio como investigador en el tema, en el que alcanzó una primera y casi única posición, junto con las investigaciones más tardías de Pedro de Palol, ha hecho permanecer estas directrices en la historiografía hispánica hasta las más recientes publicaciones.

Pero dentro de esta sistematización del arte paleocristiano y altomedieval en España, mantenida tradicionalmente, así como el arte asturiano y el llamado mozárabe poseen una identificación a través de documentos escritos y rasgos formales muy determinados, a lo que se añade en el caso del arte asturiano su propia historia y territorialidad, el arte visigodo, ese arte «*que camina sin rumbo fijo*» en la consideración de Manuel Gómez-Moreno⁷, acogió una serie de edificios de clasificación confusa y sin referencias documentales, así como una importante masa de restos escultóricos de los edificios que desaparecieron, dispersos por toda la península y particularmente en la mitad sur de la misma. Solamente San Juan de Baños poseía un referente que podía dar testimonio del momento de su construcción: la lápida de dedicación de Recesvinto que se encuentra sobre el arco de entrada a la cabecera de la iglesia, con fecha del año 661. Y a partir de sus elementos formales, por comparación, se establecieron determinados rasgos de definición de lo visigodo frente a lo mozárabe y lo asturiano, aun con dudas sobre edificios como San Pedro de la Nave o Quintanilla de las Viñas, que previamente habían sido considerados por varios historiadores, incluido el propio Schlunk en su Tesis Doctoral⁸, como creaciones de tiempo más avanzado.

Una interpretación alternativa a estas bases de ordenación consolidadas partió de las investigaciones de la escuela catalana, en la persona de Puig i Cadafalch, que en su libro sobre el arte visigodo y su supervivencia, diferenció la arquitectura del tiempo visigodo y la que denominó premozárabe en la que

⁶ Schlunk, H., «Arte visigodo», *Ars Hispaniae*, t. II, Madrid, 1947.

⁷ Torres Balbás, L., *op. cit.*, p. 159.

⁸ *Die Ornamentik in Spanien*, *op. cit.*

incluía a las iglesias de San Pedro de la Nave, San Pedro de la Mata, Santa Comba de Bande y Quintanilla de las Viñas, con una cronología posterior a la iglesia asturiana de San Julián de los Prados a la que consideró antecesora de las mismas, ya a finales del siglo IX e inicios del siglo X⁹. Y poco más tarde, José Camón Aznar, al tratar de precisar el término de «arte mozárabe», que definió como «arte de repoblación» para las iglesias construidas en el territorio cristiano, no en el islámico, igualmente abogó por establecer a Santa Comba de Bande, San Pedro de la Nave y a Quintanilla de las Viñas en esta fase más avanzada¹⁰. Pero, la discontinuidad de las propuestas de estos investigadores en otros estudios que hubieran profundizado en ellas, las dejó postergadas a un segundo plano y finalmente relegadas al olvido.

Solamente en una generación más próxima, de unos veinte años acá, el avance científico en el estudio global de la etapa altomedieval hispánica ha removido de nuevo las cenizas de las dudas que siempre han estado latentes bajo los esquemas establecidos, y que particularmente afectan a la más frágil clasificación de la arquitectura y de la plástica visigoda. Son numerosas las cuestiones que surgen al profundizar en el estudio de nuestro arte tardoantiguo y altomedieval: ¿Es realmente de etapa visigoda todo lo que se ha considerado hasta la actualidad? ¿Cuál es la verdadera identidad del arte de la etapa visigoda? Si se acepta la clasificación establecida ¿se puede justificar un vacío material en los siglos VIII y IX en la península salvo para el territorio asturiano o el florecimiento del arte emiral, por otra parte con escasas manifestaciones localizadas? ¿Cuál fue la componente del arte mozárabe en tierra islámica? ¿Cuáles sus huellas materiales? ¿Cómo fue la interacción entre el cristianismo y el islam en estos siglos oscuros?

La respuesta a todas estas cuestiones no es sencilla. Ha sido Luis Caballero el que ha impulsado la investigación de todas estas cuestiones, en búsqueda de las claves de una nueva interpretación de esta fase oscura y confusa. La reunión de arqueólogos, historiadores del arte e historiadores de este complejo período que convocó en el año 1999, bajo el título *Visigodos y Omeyas, Un debate entre la tarda antigüedad y el alto Medievo*¹¹, generó una encendida polémica entre posiciones encontradas, de visigotistas y revisionistas, y sus resultados son un exponente de las contradicciones que dominan en el conocimiento de este campo. Una serie de investigaciones sucesivas, sin embargo, van abriendo vías en la interpretación de un nuevo panorama.

⁹ Puig i Cadafalch, J., *L'Art wisigothique et ses survivances*, F. de Nobele, París, 1961, pp. 131-138.

¹⁰ Camón Aznar, J., «Arquitectura española del siglo X, mozárabe y de la repoblación», *Goya*, 52, 1963, pp. 214 ss.

¹¹ Caballero, L., Mateos, P. (Eds.), *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media, Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XXIII, CSIC-Consortio de la Ciudad Monumental de Mérida, Madrid, 2000.

Sería largo y prolijo explicar todo el proceso en esta trayectoria de revisión. En lo que se refiere a la arquitectura, una reciente y extensa investigación de M.^a Ángeles Utrero sobre las iglesias tardoantiguas y altomedievales, recoge la totalidad de los edificios que se conocen de estas etapas, así como la historiografía y el estado de la cuestión de los mismos¹². Las monografías que realiza en su catálogo ponen de manifiesto las oscilaciones de cronología entre unos investigadores y otros. Las conclusiones sobre una serie de edificios abovedados que analizaremos, indican que no existen razones concluyentes para encuadrarlos en una etapa o en otra. Y en algunos casos, el estudio realizado a través de la arqueología de la arquitectura como nueva metodología de análisis, remite a las distintas fases que se pueden reconocer en un edificio actualmente, con una comprobación en gran parte de ellos, de una intervención en fase altomedieval, superando los límites del tiempo visigodo.

La escultura, en parte incluida en estos edificios inciertos, pero la mayor parte descontextualizada, plantea una problemática similar de ubicación temporal. El estudio comparado de una serie de imágenes puede darnos razón de que tampoco todo lo que se ha clasificado como visigodo lo es.

Evidentemente, la etapa visigoda tuvo su correspondiente desenvolvimiento cultural y artístico, y su registro se puede definir hoy a través de ejemplos significativos.

En la Hispania del siglo VI, Mérida se vislumbra como un núcleo fundamental, antes de que a finales del siglo el reino visigodo consolidara su unión y Toledo constituyera la sede central del mismo. Se explica el estatus de *Augusta Emerita* desde la posición que alcanzó al final del imperio romano, a partir de las reformas administrativas de Diocleciano, cuando alcanzó el rango de capital administrativa de toda Hispania, base que, a pesar de todas las alteraciones de las invasiones germánicas, fue el fundamento de su prosperidad en la etapa visigoda. La pujante iglesia que dominó en su sede, bien reflejada en documentos escritos, o la riqueza de materiales arqueológicos del momento, pueden atestiguarlo. Su gran colección de piezas visigodas constituye hoy en día un tesoro para interpretar el arte de esta etapa¹³. Mérida y los núcleos del sur de la península, entre ellos Córdoba, fueron los grandes iniciadores del arte del siglo VI, que se denomina visigodo, pero que en realidad fue una manifestación de la población cristiana hispánica, en sintonía con las manifestaciones coetáneas del Mediterráneo.

¹² Utrero Agudo, M.A., *Iglesias tardoantiguas y altomedievales en la península ibérica. Análisis arqueológico y sistemas de abovedamiento, Anejos de Archivo Español de Arqueología*, XL, CSIC, Madrid, 2006. Sobre historiografía también: Cruz Villalón, M., «Helmut Schlunk. Su aportación científica y su personalidad», *Iberia Arqueológica* (2007), en prensa.

¹³ Cruz Villalón, M., *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Diputación Provincial de Badajoz, Badajoz, 1985.

Determinadas imágenes del repertorio de motivos esculpidos sobre estas piezas delatan la procedencia de los principios sobre los que se conformó este arte, que se corresponden con la amalgama de población que en ese momento circulaba por las distintas provincias del Mediterráneo y con los contactos culturales y comerciales que hicieron circular ideas y modelos en aquel tiempo.

Bizancio, heredera de la tradición cristiana oriental, fue en el siglo VI la primera capital del Mediterráneo, y Rávena, sede de la corte imperial en la fase final del imperio, y finalmente, después del dominio ostrogodo, foco del poder bizantino, fue también entonces centro de significación. Mérida, con dos obispos de origen oriental desde mediados del siglo VI, es el núcleo hispánico con más claras referencias orientales.

Las cruces y los crismones tuvieron una presencia destacada entre los motivos del repertorio emeritense, con una importante significación en las piezas más sagradas del mobiliario litúrgico: los altares, los nichos y los canceles. Aquellos signos, repetidos en gran tamaño y con rica pedrería detallada en el relieve (fig. 1), debieron tener sus modelos en la rica orfebrería del momento, documentada literariamente en Mérida, y sus referentes más lejanos en patrones bizantinos. Una comparación con la cruz representada en una patena bizantina de finales del siglo VI (fig. 2), podría justificar esta procedencia. Dentro del campo de la orfebrería también, el broche aparecido en el Turuñuelo (Medellín) (fig. 3), en el propio territorio de Mérida, es un exponente de la adquisición de objetos orientales en la etapa del siglo VI. La imagen de la Adoración de los Reyes Magos se repite con similitud en otras piezas semejantes distribuidas por el Mediterráneo, llegando incluso a Alemania, como prueba la que se encontró en Minden. Todo indica la difusión de un tipo que en lógica, por la inscripción griega que porta alguno de estos medallones, entre ellos el de Mérida, tuvo que proceder del oriente del Mediterráneo¹⁴.

De la misma manera, ya señaló Schlunk en los estudios que hizo sobre las relaciones entre la península ibérica y Bizancio la analogía de piezas hispánicas con otras de Constantinopla o Rávena¹⁵, que podríamos ampliar con otros ejemplos. Para el caso de Mérida, las pilastras del aljibe de la alcazaba, tomadas como uno de los elementos de comparación (figs. 4 y 5), un pilar de la misma serie recientemente descubierto en un edificio excavado que se ha identificado como

¹⁴ Pérez Martín, M. J., «Una tumba hispano-visigoda excepcional hallada en el Turuñuelo. Medellín (Badajoz)», *Trabajos de Prehistoria*, IV, 1961, pp. 16-27.

¹⁵ Schlunk, H., «Relaciones entre la Península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda», *Archivo Español de Arqueología*, 60, 1945, y «Byzantinische Bauplastik aus Spanien», *Madridrer Mitteilungen*, 5, 1964.

el Xenodoquio que fundó el obispo Masona en el último tercio del siglo VI¹⁶, daría respaldo arqueológico a la cronología propuesta.

Pero otros ejemplos más señalados por Schlunk en las relaciones con Bizancio en esta etapa, como la pieza de Saamasas (Lugo), o las relaciones buscadas para la escultura en la fase del siglo VII, resultan más discutibles, ya que encuentran referentes más tardíos. Lo veremos más adelante.

Las relaciones entre España y el norte de África también pueden detectarse a través del análisis de la plástica. Esta conexión tiene su respaldo en las tradicionales relaciones entre ambos territorios, cuya proximidad dio lugar en la antigüedad a un fluido tránsito de gentes y de ideas, y sus reflejos se manifiestan en el litoral mediterráneo de la península e islas Baleares y en el interior, en la Bética y hasta la línea del Guadiana. Las basílicas de doble ábside, que ocupan precisamente esta última demarcación, son expresivas de la existencia de un modelo común, muy extendido por las regiones de Túnez y Argelia, y en menor número en la península¹⁷. Esta desproporción ha dado lugar a pensar en el origen de este modelo en el norte de África, donde se localiza tempranamente, mientras que las de la península se vienen situando en el siglo VI, desde sus comienzos, a excepción de la más recientemente localizada en Mértola (Portugal), al sur de Portugal, situada en el siglo V.

Entre ellas, la de Casa Herrera, en las cercanías de Mérida, que es la más completa y mejor estructurada, posee restos de escultura arquitectónica y litúrgica que, en sintonía con la cronología de la basílica, puede ser una muestra también de los inicios de la plástica del siglo VI en Hispania¹⁸. Los cimacios y sus ornamentos, con sencillas composiciones vegetales, geométricas y representaciones de animales fantásticos, son los elementos más significativos de su conjunto escultórico y, ubicados en un contexto arqueológico, efectivamente, pueden ser exponentes de la nueva y más temprana plástica creada en esta fase tardía del arte paleocristiano¹⁹.

La representación geométrica, por otra parte, también es indicio de las relaciones con lo norteafricano. Un conjunto de elementos tan característico

¹⁶ Mateos Cruz, P., Identificación del Xenodochium fundado por Masona en Mérida, *IV Reunión de Arqueología Cristiana Hispánica*, Lisboa, 1995.

¹⁷ Duval, N., *Les églises africaines à deux absides. Recherches archéologiques sur la liturgie chrétienne en Afrique du Nord*, t. I y II, París, 1971-1973. Ulbert, T., *Frühchristliche Basiliken mit Doppelapsiden auf der Iberische Halbinsel. Archäologische Forschungen*, 5 Berlin, 1978.

¹⁸ Caballero, L., Ulbert, T., *La basílica paleocristiana de Casa Herrera en las cercanías de Mérida (Badajoz), Excavaciones Arqueológicas en España*, 89, Madrid, 1976.

¹⁹ Cruz Villalón, M., «Die Neuendekten Kämpferplatten aus der Basílica von Casa Herrera», en Ulbert, T., «Nachuntersuchungen im Bereich der frühchristlichen Basílica von Casa Herrera», *Madridrer Mitteilungen*, 32, 1991, pp. 203-207.

como el de los ladrillos estampados a molde y al mismo tiempo con una producción tan localizada en la provincia de la Bética, remite de manera inequívoca a producciones semejantes en el norte de África. La similitud entre la serie de ladrillos que se conserva en el Museo Arqueológico de Córdoba (fig. 6) y la que se recoge en el Museo Arqueológico de Susa (fig. 7), testimonia de nuevo la conexión hispanoaficana.

Domina en este conjunto sobre todo la abstracción geométrica, en una serie de signos de traza centralizada, cuyo origen habría que remontar a tiempos remotos, previos a la civilización romana, y que afloraron con fuerza en las manifestaciones provinciales, con una especial proliferación, por todo el Mediterráneo en la baja antigüedad, cuando los adoptó el cristianismo. La península ibérica no está exenta de ejemplos significativos, como son las conocidas estelas romanoprovinciales de León, la cuenca del Duero y la región de Lara, como las más características, que dieron lugar a plantear la derivación de las mismas de determinadas manifestaciones del arte visigodo²⁰. Efectivamente, los signos representados y las técnicas empleadas, a dos planos o con tallas de bisel, no difieren de algunos de los relieves de la etapa visigoda. Pero, en realidad, se trata de un tipo de manifestación primitiva, cuyos códigos se iniciaron en la prehistoria y llegan hasta las manifestaciones populares de nuestro tiempo, por tanto, con una difusión global. Sin embargo, en casos concretos, como el de los ladrillos aludidos, se puede establecer alguna relación. Su utilización en la etapa visigoda manifiesta que aquellos signos centrados, de carácter astral, tuvieron una asimilación al significado cristiano. La sustitución de un hexagrama por la cruz o el crismón en un pie de altar de Mérida, resulta significativa (fig. 8).

Otro aspecto de la geometría remite a las composiciones continuas (fig. 9), que pueden encontrar su modelo en los mosaicos romanos, con sus innumerables combinatorias, al igual que alguna figuración, como la que se recoge en un canalón de Mérida con una representación de peces y animales acuáticos (fig. 10). En la definición de los orígenes de la plástica que denominamos visigoda, estos últimos ejemplos ofrecen una línea de continuidad con las raíces autóctonas que contribuirían a la formación de este arte, que ubicamos en el contexto de la tarda antigüedad.

En suma, a través de ejemplos significativos como los que se han expuesto, es posible rastrear los principios y las tendencias que pudieron confluir en la configuración de esta nueva manifestación, que, en su heterogeneidad, puede considerarse como una versión hispánica, con personalidad propia, dentro de

²⁰ Camps, E., «El Arte hispanovisigodo», *op. cit.*, p. 515.

las corrientes mediterráneas del siglo vi, con cierta aproximación a lo bizantino y a lo norteafricano.

Pero frente a este marco de referentes concretos en la plástica del siglo vi, la fase final del reino visigodo, el siglo vii y los comienzos del siglo viii, quedan más confusos en su definición. El campo de la arquitectura plantea problemas similares. En esta etapa final, se ha encuadrado el conjunto de los conocidos edificios de la mitad norte de la península que tradicionalmente se conocen como los representantes de la arquitectura visigoda, en los que la escultura difiere visiblemente de la serie que acabamos de analizar.

Todo este conjunto supone indudablemente una novedad respecto a las arquitecturas que se han clasificado en los siglos anteriores, tanto las de doble ábside aludidas, como las baleáricas y las de la Tarraconense y la Bética, o las del interior de la península, situadas todas ellas en un amplio marco cronológico entre los siglos iv y vi (figs. 11, 12 y 13). Con diversas interpretaciones y añadidos, todas ellas se adscriben en sus trazos básicos de planta y estructura al tipo basilical. Pero, frente a este grupo de tradición paleocristiana, las iglesias visigodas que siempre se han incluido en el siglo vii, efectivamente, suponen un planteamiento global de otra índole, cuyas causas, modelos o vías de implantación constituyen un punto oscuro en la historiografía hispánica.

Un hecho histórico como el de la unidad del reino visigodo y de la población hispana y germánica a efectos legales y religiosos, ya a finales del siglo vi, como consecuencia de la política de Leovigildo y Recaredo, supone efectivamente un nuevo sustrato en el desarrollo político del país, que coincidió con un momento de prosperidad cultural, representada en el campo literario por San Isidoro, y este ambiente se ha considerado, paralelamente, apropiado para contextualizar el cambio hacia estas diferentes concepciones advertidas en lo artístico. Sin embargo, no tenemos ningún conocimiento de los factores intrínsecos que verdaderamente pudieran explicar las causas de este cambio en estas arquitecturas supuestas visigodas. Y su aparición, por otra parte, constituye un hecho aislado que no tiene tampoco parangón en las arquitecturas que en este tiempo se desarrollaron en la geografía del Mediterráneo, de manera que este conjunto, ubicado en la Hispania del siglo vii, constituye una originalidad cuya singularidad ha sido valorada como algo propio y genuino de la creación hispánica.

La lápida de dedicación de San Juan de Baños, con fecha de 661, ha actuado como un testimonio absoluto, de manera que, como dijimos, el edificio rigió las definiciones formales de la arquitectura visigoda. La inscripción no es falsa. Se ha argumentado que pudo proceder de otro edificio y disponerse aquí posteriormente. Este es un problema difícil de resolver, pero los avances de la investigación crean una contradicción entre esta fecha y los resultados que abogan por

llevar a esta basílica rectora a una fase postvisigoda²¹. A continuación hacemos algunas consideraciones sobre varias iglesias visigodas, que inciden en el avance de su cronología.

En particular, es interesante el análisis de alguna de las arquitecturas del grupo cruciforme: Santa Comba de Bande, San Pedro de la Mata, y San Pedro de la Nave, a las que se puede añadir Santa María de Melque (figs. 14 a 17), considerada en principio mozárabe. Todas ellas, ante la dificultad de respaldar con datos arqueológicos o con estructuras semejantes sus orígenes o consecuentes, se pueden considerar particulares arquitecturas de edad incierta, al igual que el conjunto de las iglesias abovedadas: Quintanilla de las Viñas, San Fructuoso de Montelios, Santa Lucía del Trampal o San Gião de Nazaré (Portugal). Esta serie compone la selección más significativa del conjunto visigodo²².

Se trata, en las primeras, de edificios planteados como cruces exentas en planta²³ o inscritas en cuadriláteros que cierran los paramentos externos en torno a ellas. Y, de manera común, los brazos de la cruz suelen cubrirse con bóvedas de cañón.

Una primera dificultad de estudio radica en que estos edificios, en general, han sido reformados en el tiempo, como indica el análisis estratigráfico de la arquitectura llevado a cabo en alguno de ellos. La estructura original no tuvo por qué ser exacta a la que hoy percibimos. Pero, en esencia, una correlación lógica de las plantas con los volúmenes y sistemas de cubiertas que tienen, además de elementos esenciales de su estructura, puede darnos una idea global de su construcción inicial. Los enjuiciamos por tanto a través de su último resultado y de las reconstrucciones ideales que de alguno de ellos se ha hecho actualmente, después de análisis arqueológicos. Todos ellos, en principio, plantean un concepto común: la estructura de una cruz abovedada y coronada por un elemento central más elevado. En los edificios más complejos, este módulo básico, se completa con estancias en los ángulos, de modo que queda inscrito en un rectángulo. El planteamiento, con claras diferencias de soluciones, nos lleva, en principio, por analogía de concepto, a las iglesias de cruz inscrita consolidadas en la arquitectura bizantina a partir del siglo x.

Es evidente que el espacio interno logrado en el tipo más conocido y extendido de estas iglesias de cruz inscrita dista del que se puede definir en las

²¹ Caballero Zoreda, L., Feijoo, S., «La iglesia altomedieval de San Juan Bautista en Baños del Cerrato (Palencia)», *Archivo Español de Arqueología*, 71, 1998, pp. 181-242, y Velázquez, I., Hernando, R., «Una noticia desconcertante sobre la inscripción de San Juan de Baños, ofrecida por Alvar Gómez de Castro», *Archivo Español de Arqueología*, 73, pp. 295-307.

²² Utrero, M.^a A., *op. cit.*, p. 267.

²³ Actualmente, después de las investigaciones realizadas por L. Caballero, se considera que las habitaciones de Bande y la Mata son añadidas a la construcción inicial.

iglesias hispánicas que tratamos. Al mantener aquellas el elemento central de la cúpula sobre cuatro sustentos, pilares o columnas, en esencia, mantienen la diafanidad del edificio basilical, que resulta contraria a la característica fragmentación de espacios a la que en la arquitectura hispánica da lugar el alzado de la cruz a base de muros que sostienen las bóvedas de la misma. Ya ha sido señalada esta disparidad por Schlunk y M. A. Utrero, descartando estas posibles relaciones²⁴. Pero también hay que tener en cuenta que antes de que el tipo bizantino de cruz inscrita con cúpula central se depurase, las soluciones estructurales de otros edificios previos parecen indicar una fase de búsquedas y tanteos en los que podríamos entender algunas de las soluciones estructurales de nuestras iglesias. Y más en el suelo griego, donde las iglesias de cruz inscrita se interpretaron con ciertas particularidades. Remito aquí, como ejemplar más cercano al objeto de nuestro análisis, al interesante ejemplo de la Panagia de Skripou (873-874), en Beocia (fig 18, 20 y 24), que ya fue tomado como referencia por Puig i Cadafalch a la hora de explicar la génesis de los edificios cruciformes hispánicos²⁵, y que se puede relacionar con el más completo de todos que es el de San Pedro de la Nave.

La basílica de Skripou aunó en su proyecto el concepto de las basílicas abovedadas orientales, separadas sus naves por gruesos muros sustentantes, que crearon necesariamente una división del espacio interno, y la centralización de la arquitectura bizantina con una cúpula, mantenida y contrarrestada por cañones perpendiculares que generaron el esquema en cruz. La cruz es pues la estructura fundamental del edificio, que se realza en altura, sobresaliendo de manera característica el elemento culminante de la cúpula que marca el centro de la composición. Y en torno a este cuerpo fundamental, se dispusieron otras estancias también cubiertas con abovedamientos, como cámaras adicionales y de proporciones considerablemente menores en alzado, que completaron el cuadrilátero de la planta. El paso desde la nave central hasta estos cuerpos se resuelve a través de pequeñas puertas abiertas en los muros, que no alteran la continuidad de los mismos, de manera que la fragmentación del espacio se mantiene. Además esta independencia de partes se marca también en los espacios de los anteábsides mediante las pantallas de los *templa*²⁶, que se dispusieron tanto ante el bema central como ante las capillas laterales.

Hasta el momento, esta descripción cuadra con los conceptos esenciales de planteamiento de las iglesias cruciformes hispánicas. Una comparación de plan-

²⁴ Schlunk, H., «Arte visigodo», *op. cit.*, p. 292, y Utrero, M. A., pp. 227-230.

²⁵ Puig i Cadafalch, J., *op. cit.*

²⁶ La reconstrucción de los *templa* en Barsanti, C., «La scultura mediobizantina fra tradizione e innovazione», Conca, F., Ficcadori, G. (a cura de), *Bisanzio nell'età dei macedoni, Quaderni di Acme*, 87, 2007, Cisalpino, Milán, 2007, pp. 15 ss.

tas y secciones (figs. 14-22), da efectivamente una correlación analógica sobre la idea primera de la estructuración de estos edificios. Las diferencias entre ellos surgen principalmente en la manera de resolver los elementos secundarios de los mismos, como son los ábsides o la elevación y cubierta del elemento central, en el diseño de los arcos, o en la adición o no de distintos cuerpos como las habitaciones laterales, el nártex o los pequeños porches de entrada.

En todas estas diferencias, si exceptuamos el añadido de dependencias, que está sujeto a un factor funcional, habría que considerar el margen de interpretación en la ejecución de los edificios conforme a las formalidades que en el momento estuvieran en vigencia entre los constructores hispánicos frente a los del oriente mediterráneo. La cuestión es que para el siglo IX, al que nos lleva la comparación con Skripou, la arquitectura hispánica es bien conocida en su vertiente cristiana, a través de la arquitectura asturiana, con la que en ocasiones se ha comparado a San Pedro de la Nave, pero ha perdido en su mayor parte el registro de la arquitectura y el arte islámico, que tuvo que tener un importante desarrollo a partir del impulso cultural de Abd al-Rahman II (822-852). Sin embargo, para este siglo, la floreciente arquitectura aglabí del territorio tunecino, conectado culturalmente con Al Ándalus, puede darnos la versión de elementos que entonces estuvieron en boga.

Las iglesias cruciformes bizantinas culminan en su centro con una cúpula sobre tambor cilíndrico o poligonal. Las iglesias hispánicas, pese a todas las modificaciones que este frágil elemento haya podido tener a lo largo del tiempo, presentan como remate central una bóveda que asienta sobre un cimborrio de sección cuadrada. Y esta misma geometría es la que se observa también en la solución de sus cabeceras, donde se prescinde del remate absidial, curvo o poligonal al exterior, de la arquitectura bizantina.

Esta solución «cuadrada» y reducida a líneas rectas es la que se puede encontrar en la casi totalidad de la arquitectura prerrománica hispánica y paralelamente en la islámica.

La puerta del ribat de Susa, concebida como torre defensiva, se conforma al interior como un alto cuerpo cuadrangular elevado sobre cuatro arcos de piedra con columnas y se cubre con un abovedamiento abierto para el uso del rastrillo y otros efectos militares (fig. 29). Su composición parte de conceptos paralelos a los de la construcción de los cimborrios que consideramos (fig. 30).

También en la arquitectura tunecina se pueden encontrar otras referencias de interés para nuestra arquitectura prerrománica, algunas de ellas comparables con la arquitectura que tradicionalmente se ha clasificado como visigoda. El arco de herradura fue una clave formal en la clasificación inicial de las arquitecturas visigodas y mozárabes. Gómez Moreno estableció sus leyes dife-

renciadoras²⁷. Los arcos de San Juan de Baños, con una fecha establecida, solo sobrepasados hasta un tercio del radio inferior del círculo de su traza, configuraron el paradigma del diseño visigodo, frente al arco más cerrado mozárabe, que estaba en consonancia con la traza islámica. Pero en la arquitectura hispano-musulmana, la primera construcción de la mezquita de Córdoba (ca. 780-786), de Abd al-Rahman I, la arquería interna utilizó arcos «*de tradición visigoda*» (Gómez-Moreno), con su misma proporción, y posteriormente, bajo Abd al-Rahman II, se siguió en la misma tradición, como muestran los arcos que conserva una de las puertas de la alcazaba de Mérida (835), hasta el punto de que Gómez-Moreno consideró que el más externo de ellos podría ser de la reforma que Eurico llevó a cabo en el puente en la etapa visigoda. La diferencia se marca a partir de la mitad del siglo IX, en la reforma de la puerta de San Esteban de la mezquita de Córdoba (855), donde el cierre del arco se prolonga hasta la mitad del radio inferior, marcando la proporción que habitualmente se seguiría después²⁸. Por tanto, el arco de herradura con las definiciones que se establecieron para la arquitectura visigoda, ante las dudas de cronología que ésta presenta, y teniendo en cuenta su circunstancial uso en tiempo romano, principalmente en plantas, sólo está documentado de manera fehaciente en la arquitectura hispanomusulmana entre finales del siglo VIII y mediados del siglo IX.

La arquitectura aglabí introdujo también el arco de herradura y lo utilizó con frecuencia, conociéndose su uso hasta la posterior arquitectura fatimí²⁹. Los arcos de la puerta en codo de la alcazaba que en los siglos IX y X rodearon al Ribat de Monastir (fig. 38), o los que más tarde se pueden encontrar en la mezquita ya fatimí de Mahdiya (934-936) (fig. 32), siguen manteniendo una traza abierta, y con un despiece semejante a los arcos considerados visigodos. En la mezquita de Bu Fatata (838), la arquería del pórtico abovedado que tiene a los pies (fig. 33), aun realzada su proporción en altura, recuerda a la de San Juan de Baños (fig. 34) y, particularmente, al descansar sobre pilares con sencillas impostas, a la arquería de los pies de San Pedro de la Nave (fig. 35), cuya pertenencia al proyecto original del edificio o a una reforma de una segunda fase, es discutida, así como su cronología³⁰.

Otros elementos de la arquitectura tunecina muestran una sintonía con la arquitectura de las iglesias cruciformes, o de la arquitectura prerrománica hispá-

²⁷ Gómez-Moreno, M., «Excursión a través del arco de herradura», *Cultura Española*, Madrid, 1906.

²⁸ Gómez-Moreno, M., «El arte árabe español hasta los almohades», *Ars Hispaniae*, III, Madrid, 1951, pp. 36, 57.

²⁹ Pavón Maldonado, B., *España y Túnez: Arte y arqueología islámica*, Agencia Española de Cooperación Internacional, Madrid, 1996, pp. 130 ss.

³⁰ Utrero, M.^a A., *op. cit.*, p. 506.

nica: las composiciones habituales de los mihrabs, con el arco descansando en columnas, entre los que cabe destacar, por sus impostas marcadas como en las iglesias hispánicas, los de las mezquitas del ribat de Susa (772/787-821) y del ribat de Monastir (final del siglo VIII), composición que deriva de la tarda antigüedad y que se observa igual en los arcos de entrada a la cabecera de las iglesias hispánicas³¹ (figs. 36 y 37); los arcos ciegos adornando paramentos, como aparecen al exterior de las bases de las cúpulas de la mezquita de Qayrawan, en la alcazaba de Monastir (fig. 38), o en Mahdiya, y con una alternancia de arco curvo y en mitra en la de Sidi Ali al-Ammar, composición que también se aprecia en las ventanas de la alcazaba de Monastir³², y que podría dar una referencia para la arquería externa de San Fructuoso de Montelios (fig. 39); en el mismo ribat de Susa, en los pórticos del patio que no han sido reformados, la bóveda de cubierta, con arcos fajones apeados en pilastras, recuerda a la composición del pórtico de San Salvador de Valdediós (figs. 40 y 41), del mismo modo que las bóvedas de cañón compartimentadas entre arcos y paramentos, que apoyan en pilares de la mezquita de Bu Fatata (838), preludian soluciones como las de las iglesias mozárabes de Santa María de Bamba y Santa María de Lebeña, o de la asturiana de San Miguel de Lillo³³.

Todas estas manifestaciones indican que en la arquitectura islámica occidental, desde el final del siglo VIII, pero sobre todo en el siglo IX, se experimentaron formas y soluciones que se pueden relacionar con las arquitecturas cristianas de la península ibérica, bien con las asturianas o con las posteriores mozárabes y, paralelamente, con las que se han considerado visigodas. En lo poco que nos queda en España de este siglo, podrían señalarse también los abovedamientos del aljibe y de la puerta del puente de la alcazaba de Mérida (figs. 42 y 44), realizados en piedra, como testimonios próximos a la técnica de las iglesias que han sido consideradas visigodas o dudosas como las de Santa Lucía del Trampal (fig. 43), finalmente ubicada en el contexto mozárabe, en tiempo próximo a la alcazaba emeritense³⁴, o Santa María de Melque (fig. 45). La alcazaba de Mérida y su aljibe están bien documentados, como obra de Abd al-Rahman II, en el año 835. Fueron consecuencia del dominio que el emir

³¹ Cruz Villalón, M., Cerrillo, E., «La iconografía arquitectónica de la antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos», *Anas*, I, pp. 187-203, y *Actas del I Coloquio de iconografía, Cuadernos de Arte e Iconografía*, III, Madrid, FUE, 1989, pp. 60-66. Se consideran visigodos en estos artículos ejemplos de las iglesias cruciformes que ahora consideramos posteriores. M.ª A. Utrero ha señalado la similitud de estos arcos hispánicos y tunecinos.

³² Pavón Maldonado, B., *op. cit.*, pp. 149, 231, 236, 257, 260, 262, 266,

³³ Utrero, *op. cit.*, p. 256.

³⁴ Caballero Zoreda, L., Sáez, F., *La iglesia mozárabe de Santa Lucía del Trampal. Alcuéscar (Cáceres). Arqueología y arquitectura*, Memorias de Arqueología Extremeña, 2, Mérida, 1999.

impuso a la ciudad después de someterla, y sus constructores se sirvieron del material romano precedente, así como de sus técnicas³⁵.

Volviendo a la arquitectura griega, si hemos comparado las iglesias cruciformes hispánicas con la Panagia de Skripou, debemos considerar también diferencias entre lo que fue un edificio monumental y la reducida escala que define a las iglesias hispánicas. Pero este tipo quedó adaptado en las pequeñas y numerosas iglesias griegas y balcánicas que proliferaron a partir del siglo x en la arquitectura media bizantina. En continuidad con planteamientos paralelos a los de Skripou, algunas de estas iglesias no llegaron a adoptar plenamente el tipo de cruz inscrita con cúpula sobre columnas. Mantuvieron muros de separación entre las naves, con cierto sentido de fragmentación espacial, o en todo caso, en el tramo anterior de la iglesia dividieron el muro o dispusieron dos pilares o dos columnas en sustento de la cúpula, que a su vez apearon arcos hasta el muro de la entrada, solución que, por otra parte, recuerda a la de San Pedro de la Nave.

Tomemos como ejemplo la pequeña basílica de San Juan de Liguria, en la Argólida³⁶. En esta iglesia, la solución de las bóvedas en piedra con diseño en herradura, la construcción de la cúpula, en gran parte restaurada, con lajas de piedra, o las pechinas y el asiento del tambor en un anillo saliente, aspectos estos últimos semejantes a las del grupo riojano burgalés de la península (figs. 46 y 47), así como los volúmenes externos de la iglesia y su técnica de paramento en piedra, resultan bastante próximos a las iglesias clasificadas como visigodas de la península ibérica (figs. 27, 28, 23, 25, 26).

La pequeña iglesia de Liguria, sin base documental, se ha situado hacia finales del siglo xi, pero su plan repetía conceptos que venían ya de antes. Estos referentes del ámbito griego que se extienden a los Balcanes, pueden ayudar a resolver los problemas de ubicación de la arquitectura visigoda y a encontrar también una explicación a los orígenes de planteamientos de la arquitectura asturiana. En este núcleo, entre las experiencias bizantinas y armenias, en la etapa que media entre los siglos ix y xi, se concretaron soluciones que no están muy distantes de nuestro arte prerrománico, como podría demostrar la basílica de San Juan Bautista de Mesembria (figs. 85, 86 y 87), también de fecha inconcreta, entre el siglo ix y comienzos del siglo xi, y que aproximan además aspectos de determinadas iglesias consideradas visigodas a las asturianas. A todo se debería unir el reflejo del arte islámico, que tanta fuerza creativa tuvo en la península ibérica y que daría peculiaridad distintiva a nuestro arte prerrománico. Este ha sido bien considerado para el siglo x en la arquitectura mozárabe, pero

³⁵ Feijoo Martínez, S., Alba Calzado, M., «El sentido de la alcazaba emiral de Mérida: su aljibe, mezquita y torre de señales», *Mérida. Excavaciones Arqueológicas*, Memoria 8, Mérida, 2002, pp. 570-571.

³⁶ Bouras, Ch., «O agios Ioannes o Eleimon Ligouriou Argolidos» y resumen: «The Church of Hagios Ioannes Eleimon at Ligourio», *Deltion Archaologikis Christianikes Hetairias*, 4, VII, 1974.

la penumbra del siglo IX en Al Ándalus en cuestión de arquitectura y arte, apenas iluminada por la mezquita cordobesa de Abd al-Rahman II y atisbada a través de la arquitectura tunecina, posiblemente fue fuente de caracterización de la impronta hispánica que advertimos en estas «originales» iglesias de edad incierta.

Nuestra conclusión, por tanto, está en la línea de la propuesta de Puig i Cadafalch y de las investigaciones de Luis Caballero, que ya ha ahondado en la aproximación entre lo considerado visigodo y lo asturiano³⁷, o ha señalado la importancia del islam como canal transmisor³⁸, proponiendo la elevación de las iglesias visigodas hasta el contexto altomedieval en sus numerosos trabajos sobre las mismas³⁹.

Otra particularidad de la iglesia de Skripou es la profusa aplicación del ornamento escultórico, particularmente de los frisos que tanto externa como internamente realzaron los muros de edificio⁴⁰, lo cual concuerda también con la arquitectura «visigoda» que analizamos, siendo los dos ejemplares más completos en este aspecto, como es conocido, las iglesias de San Pedro de la Nave y de Quintanilla de las Viñas. En Quintanilla encontramos alguna semejanza iconográfica con uno de los frisos externos del ábside de Skripou (figs. 48 y 49), y ambos remiten a viejos temas del mundo tardoantiguo que el islam añadió a su repertorio. Además el fajeado del muro con frisos ornamentales es tradición oriental que se encuentra para los siglos IX y X en concretos ejemplos que indican su difusión tanto por Armenia, como por Grecia o en la arquitectura islámica del norte de África, así como en las iglesias «visigodas»⁴¹.

En general, las imágenes no cristianas de Quintanilla irradian un orientalismo notable. Los elementos vegetales y de las especies animales de sus frisos externos y del arco de entrada a la cabecera, están fantaseados y tamizados por el refinamiento que se desprende de las creaciones sasánidas, donde en última instancia hay que encontrar su origen. Pero cómo se produjera su llegada hasta Hispania es cuestión que incide en el estadio cronológico en el que se deba incluir la iglesia.

³⁷ Caballero, L., «Visigodo o asturiano? Nuevos hallazgos en Mérida y otros datos para un nuevo 'marco de referencia' de la arquitectura y la escultura altomedieval en el Norte y Oeste de la Península Ibérica», *XXXIX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e bizantina*, Rávena, 1992.

³⁸ Caballero Zoreda, L., «Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media Española. Arquitectura y escultura de influjo omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X», *Al-Qantara*, XV, 2 y XVI, 1, 1994-1995.

³⁹ Remito a la bibliografía recogida por Utrero, M.^a A., *op. cit.*, pp. 275 y 276, y a las monografías que la autora realiza sobre cada monumento en el catálogo final de su obra, pp. 439 ss.

⁴⁰ Un estudio de su escultura: Barsanti, C., *op. cit.*

⁴¹ Cruz Villalón, M., «Quintanilla de las Viñas en el contexto del arte medieval. Una revisión de su escultura», *Sacralidad y Arqueología, Antigüedad y Cristianismo*, XXI, p. 101-135.

Allá por los años cuarenta, recién descubiertos los estucos de Ctesifon (s. VI) en la misión arqueológica que Herzfeld llevara a cabo en aquel interesante yacimiento, los estudiosos del arte visigodo encontraron un importante respaldo en la justificación de la cronología visigoda de los relieves de Quintanilla. Pero no deja de ser interesante la distinta apreciación que en principio existió entre los mismos. Schlunk advirtió la semejanza existente entre una de las aves de estos estucos y algunas de las que aparecen en Quintanilla de las Viñas (figs. 50 y 51). Sin embargo Camps, en oposición a Schlunk, opinaba que, a efectos formales, la plasticidad del estuco de Ctesifon no era comparable con el resultado de Quintanilla⁴², por más que finalmente reconociera esta relación con el mundo sasánida. De alguna manera, los dos tenían razón. No cabe dudar de la procedencia sasánida de los motivos de Quintanilla de las Viñas, pero su más seca expresión, efectivamente, encuentra una analogía directa en la interpretación que de nuevo hizo el arte islámico de los mismos, como puede demostrar una placa del conjunto arqueológico de Madinat al-Zahra (figs. 52 y 53). Entonces, su llegada a nuestra iglesia, más que a través de la vía bizantina propuesta por Schlunk, como posible camino de transmisión de las formas orientales a la España visigoda, encuentra una más cercana explicación en el esplendor de Al Ándalus, donde algunos motivos cordobeses representados en relieves o en las artes industriales, ya fueran islámicas o cristianas, podrían testimoniarlo⁴³. Pero en este caso, nos movemos ya en un contexto más avanzado que el de la edad visigoda.

Aun una expresión tan contrastada con los motivos analizados por su torpe ejecución como son los cuadros que en distintos puntos de la iglesia de Quintanilla reflejaron la iconografía cristiana (fig. 54), tiene su punto de referencia en la creación islámica. Ya fue señalado por Schlunk que el procedimiento de delineaciones paralelas en el interior de las figuras, como recurso para aludir al detalle, encontraba convenciones semejantes en los dibujos de producción islámica que se añadieron a la Biblia Hispalense a finales del siglo IX. Pero el desfase cronológico entre estas manifestaciones y Quintanilla, supuesta visigoda, al tiempo que la concordancia de los temas bíblicos de San Pedro de la Nave con los de la miniatura mozárabe, le hicieron argumentar que ésta se fundamentaba en la miniatura visigoda⁴⁴, por otra parte desconocida.

En realidad esta expresión se encuentra en la escultura islámica, como puede comprobarse en el capitel califal de los músicos (fig. 55), que se puede ali-

⁴² Camps Cazorla, E., «El visigotismo de Quintanilla de las Viñas», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, VI, 1939-40, pp. 125-127.

⁴³ Cruz Villalón, M., «Quintanilla de las Viñas...», *op. cit.*

⁴⁴ Schlunk, H., «Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda», *Archivo Español de Arte*, 71, 1945.

near con el capitel de los evangelistas (fig. 56), de Córdoba también, como manifestaciones de una misma concepción y de técnica similar. Las hojas de los ángulos del capitel de los evangelistas tampoco están tan lejanas de las de algunos capiteles de la iglesia de Germigny-des-Prés, de inicios del siglo IX (fig. 57).

Un aspecto más de Quintanilla puede incidir en las relaciones entre las artes de Al Ándalus y de los pequeños gobiernos cristianos de la península ibérica. Aludo al detalle que descubrió Luis Caballero de las letras incisas que se registran en los medallones de los frisos externos, particularmente a la reiteración del alfa asociada a los círculos con formas arborescentes de raigambre islámica (fig. 58)⁴⁵. Es posible que estos frisos deriven de los ricos tejidos cordobeses a los que parecen imitar, como hemos expuesto en el estudio que hicimos sobre la escultura de la iglesia⁴⁶. Este detalle del alfa nos lleva a considerar la iconografía oficial del califa omeya Abd el-Malek, a final del siglo VII, que, a través de la reforma monetaria que llevó a cabo, trató de instaurar en su califato su propia imagen y darle contenido islámico frente a Persia y a Bizancio, en cuyos signos se movieron en principio los de aquellos primeros omeyas. Esta cuestión se refleja en un interesante sello de su reinado, que mantiene como herencia bizantina una gran alfa en una cara, junto a la consabida profesión de fe islámica y la alusión a Palestina en las inscripciones que le acompañan, y en la otra dos leones apuntados de raigambre oriental (figs. 59 y 60). Según la interpretación de Grabar⁴⁷, esta impronta quedaría, junto con la de otras letras, con un sentido numérico, en diversas mercancías, entre ellas los tejidos, para controlar las tasas. Tal vez este detalle pudiera dar explicación de la reiteración del alfa de Quintanilla, sabiendo que cualquier tiraz de honor de la casa califal solía ir además acompañado de determinadas inscripciones, bien religiosas o referidas al lugar de producción.

Este sello de Abd el-Malek, además, marcó un principio en la representación oficial en la tradición omeya, de manera que en los marfiles califales hispánicos podemos ver reminiscencias de aquella iconografía en los personajes entronizados sobre una línea horizontal, bajo la cual se disponen dos leones o aves dispuestas en sentido simétrico, cuando no una esquematización vegetal en sustitución, todo lo cual se recoge en este sello. Y esta tradición llegaría también a la corte astur, que la incluyó en su ambiente palaciego, como ha observado Grabar. Los medallones del Naranco son una trasposición de estos emblemas de los califas omeyas, con sus propias variaciones (figs. 61 y 62), y están rela-

⁴⁵ Caballero Zoreda, L., «Pervivencia de elementos visigodos en la transición al mundo medieval. Planteamiento del tema», *III Congreso de Arqueología Medieval Española*. Oviedo, 1989, pp. 117-119.

⁴⁶ Cruz Villalón, M., «Quintanilla.», *op. cit.*, pp. 115 y 122.

⁴⁷ Grabar, A., *La iconoclastia bizantina*, Akal, Madrid, 1998, pp. 77-87.

cionados con los sellos de los libros islámicos (fig. 63) o los que paralelamente aparecen en los libros cristianos al inicio de capítulos (fig. 64), como ha señalado Grabar en su estudio. Las largas bandas de las que parecen colgar estos discos en el palacio del Naranco (acortadas y figuradas al interior bajo los arcos fajones), recuerdan inevitablemente a las cintas que les acompañaban en la ilustración miniada⁴⁸. El monograma con orla de tallos de la interesante residencia de Pla de Nadal (Valencia) (fig. 65), discutida entre lo visigodo y lo islámico⁴⁹, entra también dentro de esta misma serie.

San Pedro de la Nave recogió también el eco del preciosismo de las artes industriales islámicas en las impostas de los arcos centrales, que muestran un estrecho parentesco con las representaciones animales de Quintanilla de las Viñas (fig. 66). Y del mismo modo, reunió contrastadas expresiones en estilo, cuya coetaneidad o no ha sido interpretada de distinto modo por diversos investigadores. Además aportó, como Quintanilla de las Viñas, representación figurada, que parece proyectada conforme a un programa iconográfico⁵⁰. En él se incluyen pasajes bíblicos, Daniel en el foso de los leones y el sacrificio de Isaac, cuya expresión formal no es posible ligar con las escenas correspondientes del ámbito paleocristiano⁵¹. Schlunk las comparó con imágenes similares de la miniatura mozárabe, y efectivamente, es aquí donde encuentran más aproximación, aunque acabara considerándolas visigodas, como generalmente se ha aceptado⁵². Más lógicamente, se pueden considerar del mismo tiempo.

En cuanto a las representaciones de cruces y motivos geométricos y vegetales esquemáticos de los frisos e impostas de la Nave, que son las que más se aproximan a la definición tradicional del arte visigodo, analizaremos sólo un fragmento (fig. 67). Los gruesos tallos que se reducen a ondulaciones esquemáticas, con racimos regularizados y con el borde marcado, nos dan un amplio campo de relaciones que resulta esclarecedor. El convento de Valeránica

⁴⁸ Una referencia más tardía como la del Corán nº 44316 de Mashad (s. XI), seguramente persa, con decoración vegetal, da una versión más próxima a las realizaciones del Naranco. Vid. Ettinghausen, R., Grabar, O., *Arte y arquitectura del Islam. 650-1250*, Cátedra, Madrid, 1996, fig. 378.

⁴⁹ Juan, E., Lerma, V., Pastor, I., «Pla de Nadal. Una villa nobiliaria de época visigoda», *Arqueología*, 131, 1992, pp. 22-32, y Caballero Zoreda, L., «Un canal de transmisión...», *op. cit.*, pp. 337-338.

⁵⁰ Schlunk, H., «Estudios Iconográficos en la iglesia de San Pedro de la Nave», *Archivo Español de Arqueología*, 171, 1970, y Hoppe, J.M., «Ensayo sobre la escultura de San Pedro de la Nave», en Caballero Zoreda, L. (coord.), *La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)*, Instituto «Florián Ocampo», Zamora, 2004, pp. 378 ss.

⁵¹ El último estudio sobre la representación figurada de la antigüedad tardía en Hispania sigue percibiendo estas diferencias y encajando estas imágenes en el siglo VII, pero sin una justificación crítica que avale este cambio en el momento: Vidal Álvarez, S., *La escultura hispánica figurada de la Antigüedad Tardía (siglos IV-VII)*, Corpus Signorum Imperii Romani España, Murcia, 2005, pp 336-7 y 339-341.

⁵² Schlunk, H., *Observaciones*, *op. cit.*

(Burgos), ha proporcionado una placa con resolución técnica y motivos similares, que se fecha en los siglos IX-X (fig. 68)⁵³. Santa María de Melque, entre su escasa escultura, recoge un pilarcillo con idénticos racimos. El motivo se repite en una pilastra de Córdoba (fig. 69), y la composición de la misma es la que se encuentra en dos grandes pilares de Mérida (fig. 70), viéndose la repercusión de estos esquemas también en Toledo. En esencia, estos son los puntos fundamentales de una relación más amplia en todo el occidente peninsular, sobre todo hacia la mitad sur de Portugal, que incluye también a Toledo⁵⁴, y que se ha relacionado igualmente con otras piezas del arte asturiano, aunque algo diferentes⁵⁵.

Este grupo representa una variación notable respecto a modelos de la escultura del siglo VI (fig. 4), y, en principio, se ha venido estableciendo en el siglo VII, considerándolo desde las bases establecidas por Schlunk como una evolución de aquellas primeras manifestaciones. Pero, en la actualidad, la investigación conduce a pasar estas creaciones a una etapa más avanzada, y con ellas otras manifestaciones que encuadramos en un segundo grupo al estudiar la escultura de Mérida, particularmente la de una serie de ornamentos que están enraizados en la tradición sasánida, como se comprueba en los pilares emeritenses aludidos⁵⁶. Estas composiciones están también relacionadas con el arte omeya oriental, y más tarde se reflejan en el arte califal, así como en el arte mozárabe⁵⁷. Por tanto, su expansión se puede entender a través del contexto islámico, como se ha expuesto para otros motivos⁵⁸. El tallo que recorre la base de una pila de Madinat al-Zahra (fig. 73), manifiesta que junto a la más caracterizada ornamentación cordobesa del ataurique, que pobló las superficies de la arquitectura monumental, coexistió otra tendencia más «naturalista», que se manifiesta igualmente en los adornos de la conocida cerámica califal de Madinat al-Zahra y que debió existir con anterioridad. La pilastra referida de Córdoba, así como la imposta de San Pedro de la Nave, admiten comparaciones con otras manifestaciones itálicas, que vienen situándose hacia finales del siglo VIII o el siglo IX, con proximidad a nuestros diseños (fig. 71)⁵⁹, o en inter-

⁵³ Arbeiter, A., Noack, S., *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters, vom 8. bis ins 11. Jahrhundert*, Hispania Antiqua, Philipp von Zabern, Mainz, 1999, p. 328, lám. 102, g.

⁵⁴ Cruz Villalón, M., *Mérida visigoda*, op. cit., pp. 365-368.

⁵⁵ Hoppe, J. M., «Le corpus de la sculpture visigothique. Libre parcours et essai d'interprétation», en *Visigodos y omeyas*, op. cit., pp. 347-349.

⁵⁶ Cruz Villalón, M., *Mérida visigoda*, op. cit., pp. 426-429, y Cruz Villalón, M., «La escultura cristiana y altomedieval en Extremadura», en Mateos, P., Caballero, L. (Eds.), *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura. Época tardoantigua y altomedieval*, Anejos de Archivo Español de Arqueología, Mérida, 2003, pp. 259-260.

⁵⁷ Cruz Villalón, M., *Mérida visigoda*, op. cit., estudio de las piezas 11, 12 y 13.

⁵⁸ Caballero, L., «Un canal de transmisión...», op. cit.

pretaciones desmañadas (fig. 72)⁶⁰, cuando no reducidas a una traza geometrizante, como puede ejemplificar la placa que se recoge en la iglesia de Santa Sabina de Roma⁶¹. Y también la composición de tallos tangentes, encuentra una similitud en las placas ornamentadas del mihrab de la mezquita de Qayrawan o en los estucos de San Salvador de Spoleto que nos llevan igualmente al siglo IX⁶².

Un panorama similar al que acabamos de exponer se podría trazar a partir del repertorio animal. Además de Quintanilla de las Viñas, para la que hemos expuesto la mediación islámica en su ejecución, y las aves entre tallos de San Pedro de la Nave, que pertenecen al mismo género, como hemos visto, el grupo de piezas orientalizantes de Lisboa, en principio situado en el siglo VII, cuenta ya con estudios de diversos autores que lo sitúan entre los siglos IX y X⁶³. Y efectivamente, sus modelos pueden considerarse entre las artes suntuarias de la creación hispano islámica, los tejidos (figs. 74 y 75) o los marfiles (figs. 76 y 77).

Pero además, una serie de animales exóticos o fantásticos, que en principio han partido de a clasificación del relieve de Saamasas (Lugo), considerado como paradigma de las relaciones entre Hispania y Bizancio en el siglo VI, a través de la comparación con otras manifestaciones ravenaicas⁶⁴, igualmente puede quedar ubicada en la esfera de las influencias islámicas⁶⁵. Así podría demostrarlo la placa de los cérvidos de Mérida, de ejecución semejante a la placa de Saamasas, pero identificada con otra representación de creación fatimí, o la relación que la eboraria califal presta a la representación de la citada pieza de Saamasas⁶⁶. Y en esta misma serie habría que considerar al discutido grifo de la placa de cancel de San Miguel de Lillo. Comprende ésta un grifo en una cara y una esquematización arbórea de carácter oriental en la otra (figs. 78 y 81). Si el anverso del grifo presenta una adaptación, al haberse rebajado parte de

⁵⁹ Serra, J., *Corpus della Scultura Altomedievale, La diocesi di Spoleto*, 1961, p. 102, lám. LVII, nº 148.

⁶⁰ Pani Ermini, L., *Corpus della Scultura Altomedievale, La diocesi di Roma*, VII, II, Spoleto, 1974, pp. 32-33, lám. II, fig. 3, nº 3. Procede del antiquarium comunal del foro de Augusto. Final del siglo VIII.

⁶¹ Peroni, A., «La ricomposizioni degli stucchi preromanici di S. Salvatore a Brescia», en *La Chiesa di S. Salvatore in Brescia, Atti el VIII Congresso di studi sull'arte dell'Alto Medioevo*, II, Milan 1962.

⁶² Peroni, *ibidem*.

⁶³ Caballero, L., «Un canal de transmisión...», *op. cit.*, pp. 336-337, Real, M. L., «Portugal: cultura visigoda e cultura moçárabe», *Visigodos y Omeyas...*, *op. cit.*, 50-52. Vidal Álvarez, S., *La escultura hispánica figurada...*, *op. cit.*, pp. 230-237, mantiene la duda de cronología de estas piezas sin encontrar razones de justificación.

⁶⁴ Schlunk, H., «Byzantinische Bauplastik...», *op. cit.*, pp. 245-246, figs. 78-79.

⁶⁵ Caballero, L., «Un canal de transmisión...», *op. cit.*, pp. 344-345.

⁶⁶ Cruz Villalón, M., «El taller de escultura de Mérida. Contradicciones de la escultura visigoda», en *Visigodos y Omeyas*, *op. cit.*, pp. 267 y 269. Igualmente, se puede considerar en este conjunto una placa con la representación de un unicornio del Museo Visigodo de Mérida o los animales que se representan en San Pedro de la Nave (fig. 79).

los bordes para adaptarlo a cancel, efectivamente, el grifo fue labrado con anterioridad. Pero nada prueba la diferencia de tiempo para justificar su disposición en la etapa visigoda, en la que varios autores han establecido esta representación fantástica⁶⁷. Determinados detalles han conducido a ubicar esta imagen de manera más justificada en el momento de consagración de la iglesia (842-860), pudiendo recomponerse a finales del siglo IX, cuando hubo ciertas reformas en la misma⁶⁸. La estilización del árbol del reverso fue conocida de manera análoga en las artes cordobesas, de donde procedería (fig. 81), y esta misma vía, antes o después, haría llegar a Asturias, con seguridad, una imagen de porte tan oriental como la que presenta el discutido grifo.

Las imágenes expuestas solo son parte de un conjunto revisado, que nos lleva a los siglos IX-X, y es indicio que ilumina la creación escultórica –desconocemos en general las arquitecturas en las que se insertaran–, en un extenso territorio y en lo que debió ser un resurgimiento de la construcción y de las artes, tanto para islámicos como para los cristianos mozárabes, con repercusión en el dominio cristiano. La basílica de Santa Lucía de Alcuéscar, inicialmente introducida en el tiempo visigodo, pero finalmente ajustada a una etapa posterior, sin rebasar el siglo IX⁶⁹, podría dar testimonio de aquellas arquitecturas de los cristianos de Al Ándalus, junto con las ya conocidas de Santa María de Melque (Toledo), o la iglesia rupestre de Bobastro (Málaga). Melque, igualmente discutida en su cronología, creo que está también en este contexto que es en el que la situó inicialmente Gómez-Moreno. Sus abovedamientos y el concepto compositivo en cruz, sobre los que hemos hecho consideraciones, conducen a pensar en el mismo contexto de las otras iglesias cruciformes, si bien con planteamientos propios. Un detalle como la manera de resolver las columnas del cuadrado central, a base de sillería tallada, podría relacionarse también con el simulacro de columnas que se encuentran en Santa Cristina de Lena (figs. 83 y 84).

Vistas todas estas modificaciones sobre el orden de clasificación tradicional del complejo visigodo propuestas por parte de distintos autores que hemos considerado las contradicciones que este núcleo encerraba ¿Qué quedaría, pues, del arte del siglo VII? En principio hay que decir que el análisis que las distintas investigaciones han seguido solo abarca una parte del total, la que es indicativa de esta traslación de arquitecturas y de materiales visigodos hacia delante. Pero en la cantidad de iglesias descubiertas y de piezas escultóricas que se reparten

⁶⁷ García de Castro Valdés, C., *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1995, pp. 230-231.

⁶⁸ Caballero, L., «Visigodo o asturiano?», *op. cit.*, pp. 174-175.

⁶⁹ Caballero Zoreda, L., Sáez, E., *La iglesia mozárabe de Santa Lucía del Trampal. Alcuéscar, (Cáceres). Arqueología y arquitectura*, *Mamorias de Arqueología Extremeña*, 2, Mérida, 1999.

en la Península, sigue sin haber todavía un claro discernimiento de muchos de sus componentes⁷⁰. Luis Caballero ha apuntado que para este siglo, en la arquitectura, el tipo basilical pudo permanecer en continuidad con la tradición paleocristiana⁷¹. De hecho, algunas iglesias de excavación más reciente, como la del Tolmo de Minateda (Albacete)⁷², o la de Son Fadrinet (Mallorca)⁷³, apuntan a una fecha más tardía que la del siglo vi, hasta donde se habían clasificado los tipos basilicales. Es posible que la tradición tardoantigua marcara una línea de permanencia hasta el siglo vii. Las relaciones que han quedado expuestas en este trabajo, en consonancia con otras investigaciones previas, parecen manifestar que las novedades arquitectónicas e iconográficas, se encuentran ya en el nivel del alto medievo, con un importante impulso en los focos del islam en los siglos ix y x. Otras referencias más lejanas, como Grecia o los Balcanes, nos hablan también de manifestaciones paralelas en el Mediterráneo coetáneo, ligadas igualmente a tendencias orientales, cuya analogía con nuestra arquitectura es punto que en la actualidad ocupa nuestra investigación.

⁷⁰ En las conclusiones sobre el estudio de las piezas visigodas de Mérida, las que con claridad se pudieron asociar a un grupo temprano y a otro más tardío, resulta minoritario: Cruz Villalón, M., *Mérida visigoda*, *op. cit.*, pp. 426-28.

⁷¹ Caballero, L., «Un canal de transmisión...», *op. cit.*, pp. 332-333, nota 2.

⁷² Gutiérrez Lloret, S., Abad Casal, L., Gamo Parras, B., «La iglesia visigoda del Tolmo de Miateda (Hellín, Albacete)», *Sacralidad y Arqueología, Antigüedad y cristianismo*, XXI, Murcia, 2004, pp. 137-170.

⁷³ Ulbert, T., Orfila, M., «Die frühchristliche Anlage von Son Fadrinet (Campos, Mallorca)», *Madriider Mitteilungen*, 43, pp. 239-298.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

LÁMINA I

Fig. 1. Nicho de Mérida. Fig. 2. Pateana bizantina, Museo del Ermitage. Fig. 3. Broche de Turruñuelo, Medellín (Badajoz). Fig. 4. Pilastra del aljibe de la alcazaba de Mérida. Fig. 5. Placa del Museo Arzobispal de Rávena, s. VI, de P. Angiolini Martinelli.



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

LÁMINA II

Fig. 6. Ladrillos del Museo Arqueológico de Córdoba. Fig. 7. Ladrillos del Museo Arqueológico de Susa, Túnez. Fig. 8. Pie de altar visigodo, Museo Visigodo de Mérida. Fig. 9. Pilastra de Mérida, de J. Amador de los Ríos. Fig. 10. Canalón, Museo Visigodo de Mérida.

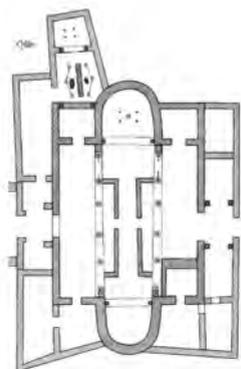


Fig. 11

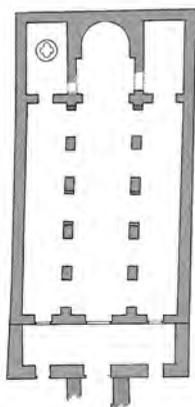


Fig. 12

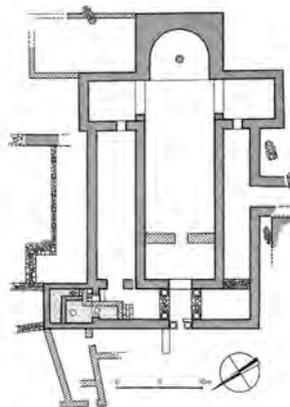


Fig. 13

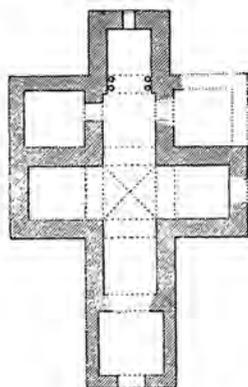


Fig. 14

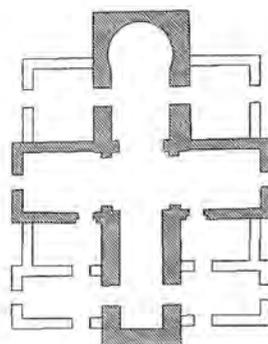


Fig. 15

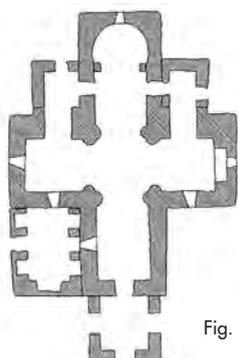


Fig. 16

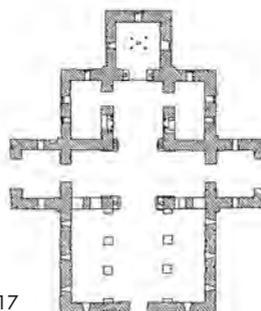


Fig. 17

LÁMINA III

Fig. 11. Basílica de Casa Herrera (Mérida), de T. Ulbert. Fig. 12. Basílica de Son Bou (Menorca), de H. Schlunk, T. Hauschild. Fig. 13. Basílica de Recópolis, Zorita de los Canes (Guadalajara), de Schlunk-Hauschild. Fig. 14. Santa Comba de Bande, Orense, de L. Caballero. Fig. 15. San Pedro de la Mata (Toledo), de L. Caballero. Fig. 16. Santa María de Melque (Toledo), de L. Caballero. Fig. 17. San Pedro de la Nave (Zamora), de L. Caballero.

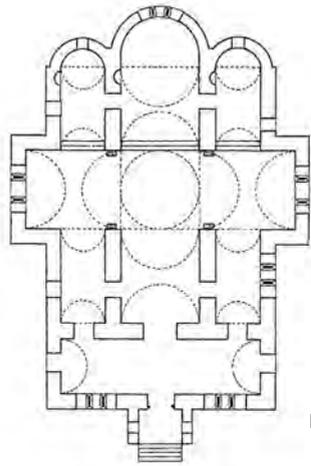


Fig. 18

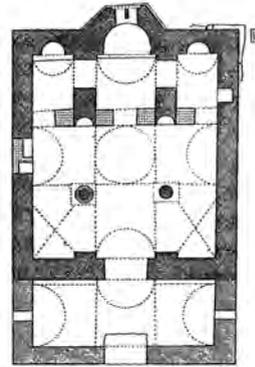


Fig. 19

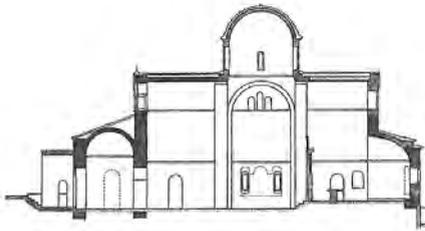


Fig. 20

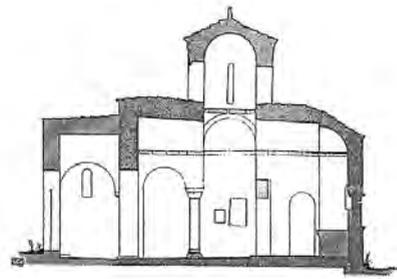


Fig. 21

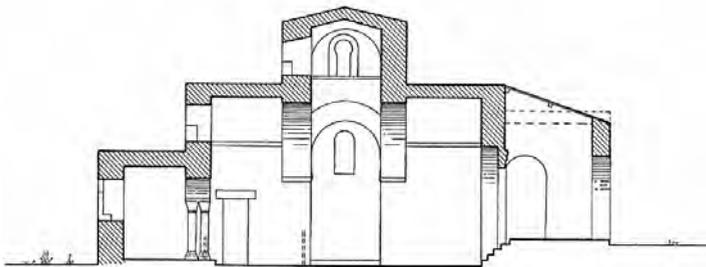


Fig. 22

LÁMINA IV

Fig. 18. Panagia de Skripou, Beocia, de E. Stikas. Fig. 19. San Juan de Ligourio, Argólida, de Ch. Bouras.
Fig. 20. Sección longitudinal de la Panagia de Skripou, de E. Stikas. Fig. 21. Sección longitudinal de San Juan
de Ligourio, de Ch. Bouras. Fig. 22. Sección longitudinal de Santa Comba de Bande, de M. Gómez Moreno.



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27



Fig. 28

LÁMINA V

Fig. 23. San Pedro de la Nave. Fig. 24. Panagia de Skripou, de A. Guiglia, Centro Documentazione Storia dell'Arte Bizantina, Dipartimento di Storia dell'Arte, Sapienza Università di Roma. Fig. 25. San Pedro de la Nave. Fig. 26. San Juan de Ligourio, Argólida. Fig. 27. San Juan de Ligourio. Interior. Fig. 28. Santa María de Melque, interior, de A. Arbeiter, S. Noack-Haley.



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35

LÁMINA VI

Fig. 29. Ribat de Susa, cubierta del cuerpo de entrada. Fig. 30. San Pedro de la Nave, cimborrio. Fig. 31. San Juan de Baños, puerta de entrada. Fig. 32. Paramento del pórtico de entrada de la mezquita de Mahdiyya, de B. Pavón. Fig. 33. Pórtico de la mezquita de Bu Fatata, Susa. Fig. 34. San Juan de Baños, arquería interior. Fig. 35. San Pedro de la Nave, arquería interior, de L. Caballero.



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

LÁMINA VII

Fig. 36. Mihrab de la mezquita del ribat de Susa, de B. Pavón. Fig. 37. Santa Comba de Bande. Arco de entrada a la cabecera. Fig. 38. Monastir, paramento de la alcazaba, de B. Pavón. Fig. 39. Fachada de San Fructuoso de Montelios (Braga), de Schlunk-Hauschid. Fig. 40. Galería del patio del Ribat de Susa. Fig. 41. Pórtico de San Salvador de Valdediós (Asturias), de Arbeiter-Noack.



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

LÁMINA VIII

Fig. 42. Bóveda del aljibe de la alcazaba de Mérida, de M. Alba. Fig. 43. Bóveda del crucero de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres). Fig. 44. Arco interior de la puerta del puente de la alcazaba de Mérida, de M. Alba. Fig. 45. Bóveda de Santa María de Melque, de I. Bango. Fig. 46. San Juan de Ligourio, cúpula central sobre tambor. Fig. 47. Ventas Blancas (La Rioja), cubierta de la cabecera, de I. Bango.



Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52



Fig. 53

LÁMINA IX

Fig. 48. Santa María de Quintanilla de las Viñas (Burgos), friso externo, de Schlunk-Hauschild. Fig. 49. Panagia de Skripou, Beocia, Friso externo, de A. Guiglia, Centro Documentazione Storia dell'Arte Bizantina, Dipartimento di Storia dell'Arte, Sapienza Università di Roma. Fig. 50. Quintanilla de las Viñas, detalle de un friso externo. Fig. 51. Ctesifon, estuco. Fig. 52. Quintanilla de las Viñas, detalle del arco de entrada a la cabecera, de Schlunk-Hauschild. Fig. 53. Placa de Madinat al-Zahra, de M. A. Núñez Martínez.



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56



Fig. 57

LÁMINA X

Fig. 54. Quintanilla de las Viñas, apóstol, de Schlunk-Hauschild. Fig. 55. Capitel califal de los músicos, Museo Arqueológico de Córdoba. Fig. 56. Capitel de los evangelistas, Museo Arqueológico de Córdoba, de P. de Palol. Fig. 57. Capitel de Germigny-des-Prés.

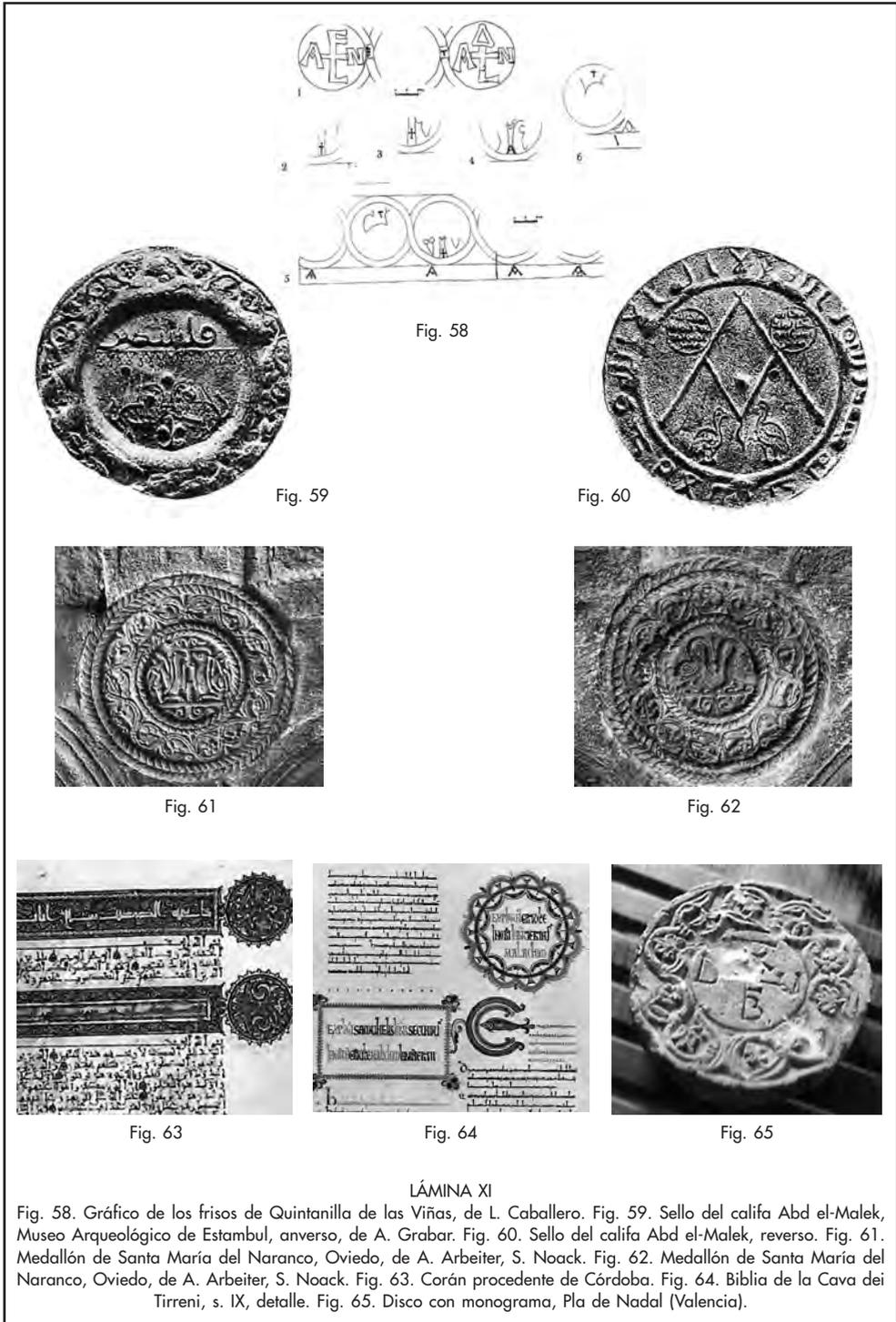


Fig. 58

Fig. 59

Fig. 60

Fig. 61

Fig. 62

Fig. 63

Fig. 64

Fig. 65

LÁMINA XI

Fig. 58. Gráfico de los frisos de Quintanilla de las Viñas, de L. Caballero. Fig. 59. Sello del califa Abd el-Malek, Museo Arqueológico de Estambul, anverso, de A. Grabar. Fig. 60. Sello del califa Abd el-Malek, reverso. Fig. 61. Medallón de Santa María del Naranco, Oviedo, de A. Arbeiter, S. Noack. Fig. 62. Medallón de Santa María del Naranco, Oviedo, de A. Arbeiter, S. Noack. Fig. 63. Corán procedente de Córdoba. Fig. 64. Biblia de la Cava dei Tirreni, s. IX, detalle. Fig. 65. Disco con monograma, Pla de Nadal (Valencia).



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68



Fig. 69



Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73

LÁMINA XII

Fig. 66. San Pedro de la Nave, imposta, de Schlunk-Hauschild. Fig. 67. San Pedro de la Nave, capitel e imposta de entrada a la cabecera, de Schlunk-Hauschild. Fig. 68. Valeránica (Burgos), placa (de Arbeiter-Noack-H.). Fig. 69. Pilar de Córdoba, South Kensington Museum, Londres. Fig. 70. Pilar de Mérida, Museo Visigodo de Mérida. Fig. 71. Placa de la iglesia de San Aló, Terni, de J. Serra. Fig. 72. Pilar del Museo Comunale, Roma, de L. Pani Ermini). Fig. 73. Pila de Madinat al-Zahra, detalle.



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77

LÁMINA XIII

Fig. 74. Pilar de la casa de los Bicos, Lisboa, de M. L. Real. Fig. 75. Forro de la caja de San Juan y San Pelayo, San Isidoro de León (ca. 1059). Fig. 76. Placa de la rua dos Bacalhoiros, Lisboa, de Schlunk-Hauschild. Fig. 77. Tapa de caja califal, Victoria and Albert Museum, Londres.



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82

LÁMINA XIV

Fig. 78. Placa de cancel de San Miguel de Lillo, Oviedo, parte anterior, de Arbeiter-Noack). Fig. 79. San Pedro de la Nave. Detalle del capitel del sacrificio de Isaac. Fig. 80. Arqueta de Silos (1026), Museo de Burgos. Fig. 81. Placa de cancel de San Miguel de Lillo, parte posterior, de Arbeiter-Noack. Fig. 82. Placa metálica de Madinat al-Zahra, de Torres Balbás.



Fig. 83



Fig. 84



Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87

LÁMINA XV

Fig. 83. Santa María de Melque, interior, de I. Bango. Fig. 84. Santa Cristina de Lena (Asturias), puerta de entrada, de I. Bango. Fig. 85. San Juan Bautista de Nessebar (Mesembria). Fig. 86. Santa María de Bendones (Asturias), de Arbeiter-Noack. Fig. 87. San Miguel de Lillo, Oviedo, de Arbeiter-Noack.