

La organización del santuario en las iglesias hispánicas de los siglos VI-VII (I): el problema de los nichos y placas-nicho visigodos*

Rafael Barroso Cabrera
Jorge Morín de Pablos

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

En las iglesias visigodas, el nicho se presenta como el punto culminante de una programación iconográfica sumamente elaborada y concebida en sentido ascendente. Su origen inmediato hay que buscarlo en el mundo bizantino, dentro del esquema general de la "arquitectura de poder" de las construcciones áulicas tardorromanas. Estas consideraciones, unidas a la aparición de algunos ejemplares in situ, permiten defender la idea –adelantada ya por Íñiguez Almech– de su ubicación en el fondo de las iglesias visigóticas, presidiendo el santuario y en relación directa con las mesas de altar.

El análisis interno de los ejemplares revela, además, la influencia del arquetipo simbólico del Templo de Jerusalén, cuyos elementos ideológicos se han visto reelaborados desde una óptica eminentemente cristológica, y en la que se puede vislumbrar una creciente presencia de la lectura del Apocalipsis pareja a la influencia que este libro sagrado tuvo en el desarrollo de la liturgia de la época.

ABSTRACT

In Visigothic churches, niches are presented as the summit of a complex and extremely elaborated iconographic repertoire whose elements have been arranged according to an ascending order. Their origin can be traced back to the Byzantine world, when they were present in the general plan of the "power architecture" adopted by the Late Roman court constructions. These considerations, added to the appearance of some examples in situ, allow us to support the theory –advanced by Íñiguez Almech– regarding their location at the back of the apse in Visigothic churches. From such position, niches would not only crown the sanctuary but also be directly related to the altar.

Furthermore, the internal analysis of the examples of niches studied reveals the influence of the symbolic archetype of the Temple of Jerusalem, whose ideological elements have been reinterpreted from a Christological perspective. Finally, a growing presence of the interpretation of the Apocalypse is also remarkable as a result of the influence of this sacred Book on the liturgy of the moment.

ORIGEN

De entre la larga lista de esculturas que han llegado hasta nuestros días, los nichos y placas-nicho son, junto a los cancelos y altares, las piezas que mayor aten-

ción han despertado entre los investigadores del arte hispanovisigodo¹. La razón de este interés tal vez radique en que se trata de un grupo homogéneo con una tipología muy definida de claras reminiscencias clásicas. En efecto, su utilización como punto focal de una archi-

tectura religiosa se remonta a las fórmulas artísticas del período helenístico que estaban íntimamente ligadas a los conceptos de poder y majestad. A través de estructuras abovedadas, muchas veces en forma de venera, la arquitectura subrayaba la dignidad de un determinado personaje, resaltándole sobre el resto de sus súbditos o, en el caso de las divinidades y altas jerarquías religiosas, sobre los fieles². Dentro de la arquitectura civil, estas fórmulas, originariamente reservadas a lo más alto de la escala social, acabaron siendo imitadas por los dignatarios de cada una de las pequeñas cortes que se levantaron en las diferentes provincias del Imperio, de manera que contribuyeron a su difusión por todo el orbe romano. De manera casi paralela al triunfo del cristianismo y a su aceptación como religión del Estado, estos modelos arquitectónicos fueron trasvasados a las grandes construcciones religiosas, donde han pervivido hasta prácticamente nuestros días. Desde su primitivo origen arquitectónico, el nicho avenerado pasó a ser un elemento común en todo tipo de manifestaciones artísticas (escultura, pintura, eboraria, orfebrería, etcétera), manteniendo siempre el sentido jerarquizante que tuvo en origen (figs. 1 y 2.a-b). En realidad, los ejemplos en los que el arte cristiano oriental siguió fielmente el esquema básico creado para las construcciones áulicas o religiosas paganas son innumerables, y, al igual que la Iglesia bizantina, también las arquitecturas hebrea, copta o musulmana de época omeya, deudoras todas ellas en gran medida de la tradición artística bizantina, acabarían por aceptar esta fórmula, si bien lógicamente hubo de adaptarse a sus propias creencias y necesidades litúrgicas. Nacieron así o sufrieron una influencia decisiva en su evolución elementos tan característicos como el aron o nicho de la *Torah*, el *mihrab* islámico y, sobre todo, el *haykal* copto, elemento paralelo a los nichos visigodos.

La transmisión de estas concepciones arquitectónicas al arte religioso se vio favorecida por el carácter de *uicarius Dei* asumido por los emperadores romanos desde Constantino. Como es sabido, en Bizancio el emperador cristiano fue considerado *isapostolos*, esto es, semejante a los apóstoles y, por tanto, con un rango equiparable al colegio episcopal. Tenemos así dos tendencias que van a evolucionar en favor de la homogeneización de los usos protocolarios en el mundo del Bajo Imperio: por un lado, la creciente cristianización de la corte permitía la admisión de los modelos civiles dentro de la liturgia y organización eclesiástica, lo que en el arte se traduce en la copia de fórmulas muy características del protocolo imperial (es bien conocida la impronta que los usos cortesanos han dejado en las representaciones del colegio apostólico de algunos sarcófagos o en las escenas de *traditio legis*, etcétera); por otra parte, la nueva concepción de la figura del emperador hizo que pronto



Fig. 1. Díptico de Anastasio. Londres, Victoria and Albert Museum.

se viera rodeado de un complejo ceremonial que incorporaba y hacía suyas tradiciones orientales —como la *proskinesis*— que resaltaban de manera patente el carácter semisagrado (consagrado si se prefiere) del *basileus*.

Con estos antecedentes no es extraño que el nicho, como elemento propio de la arquitectura religiosa, hiciera su aparición en la pujante *Emerita* de finales de la sexta centuria: la Mérida de la gran colonia de comerciantes sirios, la de los obispos griegos Paulo y Fidel³. Lógicamente, los ejemplares emeritenses delatan este origen oriental, caracterizándose sobre todo por una talla marcadamente clasicista que pone de relieve su inspiración directa en los prototipos bizantinos. No es improbable que los prelados orientales que alcanzaron el gobierno de la sede emeritense entre finales del siglo VI y los inicios del VII hubieran tenido una influencia decisiva en la aceptación de este tipo de piezas dentro del mobiliario religioso, ya que es de sobra conocido su interés en la remodelación de la arquitectura sacra de la capital lusitana⁴. En unos pocos decenios el nicho se



Fig. 2.a. *Díptico del poeta y la musa. Florencia, Museo del Duomo. Fotografía: Museo del Duomo.*

difundiría hacia el resto de la Península, pero para comprender bien este proceso es necesario recordar algunos acontecimientos de especial relevancia en la historia del reino hispanovisigodo. A comienzos del siglo VII el poder visigodo vive un período de cierto esplendor gracias a la política de fortalecimiento de la institución monárquica y expansión territorial emprendida por Leovigildo. Con todo, el hecho capital vino de la mano de su hijo y sucesor Recaredo y su política de pacificación del país. Tras la celebración del III Concilio de Toledo en el año 589 el nuevo monarca emprendió la ansiada unificación religiosa bajo el dogma católico, continuada en el siguiente sínodo toledano (a. 633) con la regulación de los usos litúrgicos en toda España. Junto a ello, otro singular acontecimiento vino a marcar el posterior desarrollo del arte de este período: desde finales del siglo VI, Toledo se erigió en capital indiscutible del reino. Ambas medidas inauguran una nueva etapa en la configuración del Estado hispanovisigodo, basada en el deseo de unidad territorial y de credo, que influirá decisivamente en la posterior evolución histórica de la Península Ibérica. En lo que se refiere concretamente al arte, será la nueva *regia sedes* y no Mérida, la antigua capital de la *diocesis Hispaniarum*, la principal responsable en la difusión al resto de la Península de estas nuevas fórmulas artísticas importadas del Oriente bizantino.



Fig. 2.b. *Díptico de Cristo y la Virgen con el Niño. Berlín, Museum für spätantike und byzantinische Kunst.*

FUNCIONALIDAD

D. José Amador de los Ríos, en su ya clásico estudio sobre la escultura de Mérida, pensaba que los nichos actuaron en las antiguas basílicas cristianas como credencias, es decir, como mesas auxiliares del altar eucarístico. Con posterioridad, las opiniones en torno a la funcionalidad de los nichos han sido de lo más dispar: Camps Cazorla los incluyó dentro de la serie de los cancelos, mientras que Schlunk los interpretaba como soportes de mesas de altar por la analogía que presentan con algunos ejemplares ravenáticos. La teoría más aceptada ha sido, sin embargo, la propuesta por Íñiguez Almech, para quien los nichos se encontraban empotrados en el muro del ábside de las iglesias, a semejanza de los altares paganos dedicados a los lares domésticos. Pijoán y Buendía, por su parte, los relacionaban con la custodia de libros o especies sagradas, con paralelos en el *aron* o armario destinado a la guarda de la *Torah* propio de las sinagogas de la diáspora⁵.

En principio parece difícil aceptar que estas piezas hubieran servido como tenantes de altar, dadas las diferencias morfológicas que presentan con respecto a los dos tipos conocidos en época visigoda. Pudiera pensarse, no obstante, que nos encontráramos realmente ante una nueva clase de soporte de mesa eucarística del estilo a los altares-cipo de la Septimania o los soportes de altar de Rávena. Sin embargo, en el caso de los nichos y placas-nicho visigodos faltan por completo elementos que resultan característicos en este tipo de altares, como el *loculus*, las inscripciones advocatorias, la *fenestella*

confessionis, etcétera. Tampoco las dimensiones parecen corresponderse con esta función, pues, a excepción del gran nicho de Mérida, que constituye un caso ciertamente singular, el resto de la serie muestra unas proporciones más bien modestas. Asimismo habría que tener en cuenta la trasposición del modelo de nicho al de placa-nicho, que parece ser una forma simplificada del anterior, y la circunstancia de que algunos de estos nichos presentan tanto sus caras laterales como la posterior sin tallar, argumentos que permiten desechar de paso la propuesta de identificación con las credencias enunciada por Amador de los Ríos.

Por lo que se refiere a la hipótesis defendida por Camps Cazorla, hay que señalar que en los canceles la decoración aparece siempre de forma seriada, generalmente tripartita, además de contar con una morfología diferente tanto para los llamados canceles “altos” como para los “bajos”. Un argumento, a nuestro juicio definitivo, sería la ausencia completa de ranuras, muescas o lengüetas para encajar en las barroteras, que aparecen siempre en esta clase de piezas. Hay que destacar, no obstante, que muchos de estos canceles presentan motivos decorativos similares a los de algunos nichos, lo que no hace sino reafirmar la certidumbre de que se trata de elementos íntimamente vinculados que formaban parte de un mismo planteamiento iconográfico.

Tampoco la teoría planteada por Buendía y Pijoán parece adecuarse a la gran mayoría de los ejemplares de la serie, esto es, las placas-nicho, si bien no debe descartarse que exista una relación en origen para la aceptación de estos elementos arquitectónicos dentro del mobiliario litúrgico cristiano, sobre todo teniendo en cuenta la comunidad de tradiciones religiosas (el cristianismo, no se olvide, es hijo del judaísmo helenístico) y artísticas, donde entraría en escena la hipótesis desarrollada por Íñiguez, que parece ser, en lo que se refiere al origen de estas piezas *s. s.*, la explicación más plausible.

A nuestro juicio, habría que distinguir dos líneas argumentales para explicar la aparición del nicho en la arquitectura religiosa hispanovisigoda. Por un lado, se encuentran los elementos propiamente arquitectónicos heredados de la tradición clásica helenística como es la reducción de una arquitectura absidada a un modelo plástico (puesto que no hay que descartar que en algunos casos fueran simplemente pintados sobre la pared), en donde se conjugan además dos factores: la dificultad técnica de construir y cubrir ábsides curvados —que ahora se abandonan— y la traslación a la plástica de un elemento esencial en el modelo arquetípico de la llamada “*arquitectura de poder*”. Por otra parte, es muy posible que en la recepción de esta fórmula dentro de la arquitectura cristiana se tuvieran en cuenta también otros aspectos simbólicos: el propio carácter de este elemento, el nicho/bóveda avenerado, como receptáculo de lo

sagrado, que se encuentra presente en los altares domésticos paganos y en los nichos de la *Torah* hebreos o en la propia arquitectura áulica helenística. En realidad, es este sentido el que recogen tanto los nichos visigodos como el *aron* hebreo, el *haykal* copto y, en cierto modo, el *mihrab* islámico. Ello supone, en el caso de las iglesias visigodas, que los nichos pasaron a ser una especie de ficción arquitectónica que actuaba de hecho como reducción simbólica del *sancta sanctorum* del templo. Este carácter se verá fielmente reflejado en el plano iconográfico, que presenta un estudiado repertorio temático cuidadosamente elegido por sus implicaciones significativas. La importancia de la iconografía de estas singulares piezas del mobiliario litúrgico queda puesta de manifiesto de forma muy explícita en la simplificación del nicho y su transformación en placa; es decir, en su conversión en un elemento carente por completo de funcionalidad arquitectónica real.

Como expresión simbólica del recinto más sagrado del templo, el nicho debió desempeñar un papel protagonista en algunas ceremonias de especial relevancia litúrgica y, en concreto, en el momento mismo de la consagración. Sería justamente en el rito de la unción consecratoria cuando determinadas partes de la decoración del nicho en apariencia secundarias (trifolias, pequeñas veneras, rosetas, etcétera) mostraran su verdadera importancia significativa⁶. En el ritual mozárabe de la consagración de altares, la liturgia identificaba deliberadamente la iglesia material con el modelo arquetípico del templo salomónico. En el caso concreto del altar, la unción tenía lugar en sus cuatro esquinas, como sucedía en el ceremonial de la Antigua Ley, razón que explica por qué el primitivo altar de Quintanilla llevara trifolias en sus esquinas⁷. No es aventurado suponer, por tanto, que las trifolias y veneras —así como el resto de los motivos derivados de ellas por simplificación— que ocupaban las esquinas y el centro de los nichos y placas-nicho tuvieran una función similar dentro de la primitiva liturgia visigoda, donde a veces es posible incluso que el nicho adoptara simbólicamente el papel del altar para el ceremonial de la consagración. Hay que tener en cuenta que en ocasiones estos altares debieron estar adosados al nicho debido a la reducción del espacio del presbiterio, de manera que ambos conformaran un mismo elemento litúrgico dentro de un ritual que obligaba al sacerdote a officiar de espaldas al pueblo.

Quizá la mejor prueba de la concepción del nicho como reducción simbólica del área más sagrada del templo es la conservación *in situ* de dos ejemplares: el de la iglesia de la de la Vera Cruz de Marmelar y el de San Pedro de la Nave en Zamora (fig. 3). Este último supone un caso muy significativo, porque la compleja decoración de la iglesia —que se conserva prácticamente íntegra— viene a culminar en ese punto concreto del



Fig. 3. Placa-nicho de San Pedro de la Nave (El Campillo, Zamora). Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-124-70-6.

santuario, algo que se observa no sólo en la gradación ascendente de la iconografía (desde los temas figurativo-narrativos del crucero a la decoración simbólica y esquemática del presbiterio), sino en la misma decoración que acompañaba a la placa y que, con seguridad, por los restos de decoración conservados, debió tratarse del tema del árbol de la vida⁸. Por otro lado, no es imposible que en buena parte de las iglesias del foco lusitano los nichos formaran parte de un mismo programa iconográfico junto con los canceles de tema avenerado. Ya Schlunk y Hauschild insinuaron que algunos de estos canceles, justamente aquéllos decorados con tres cruces o crismones, deberían ponerse en relación con el triunfo de las tesis trinitarias en la Iglesia hispanogoda después de 589⁹. Este tipo de canceles de tres crismones, a los que nosotros añadiríamos los que presentan un crismón flanqueado por sendos árboles, compondrían no sólo una imagen trinitaria, sino que, juntamente con el nicho decorado con el motivo del crismón-árbol, pretenderían constituirse en expresión misma del dogma trinitario.

ICONOGRAFÍA

En general, los investigadores que se han ocupado del tema se han centrado en el estudio de los nichos deco-



Fig. 4. Gran nicho de Mérida. Mérida, Museo de Arte visigodo. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-63-70-7.

rados con crismones. Esto podría explicarse porque se trata de una decoración aparentemente explícita dentro de una serie que cuenta con una amplia mayoría de piezas de iconografía ambigua y para los que, a excepción de los nichos de Marmelar y Nave, no tenemos ningún tipo de referencia contextual. El gran nicho de Mérida (fig. 4) es el ejemplar que presenta una temática más elaborada y como tal ha sido considerado el modelo para el resto de la serie. Por esta razón, ha sido objeto de la atención de numerosos investigadores, lo que le ha proporcionado lecturas muy variadas. Así, Schlunk y Hauschild no dudaron en inscribirlo dentro del ambiente de triunfalismo católico posterior a la conversión de Recaredo. J.-M. Hoppe, autor del estudio más exhaustivo de esta interesante pieza hasta la fecha, ve reflejado en ella el modelo arquetípico del templo salomónico y apunta además su relación con otras manifestaciones del arte religioso hebreo del Próximo Oriente. En un sentido muy distinto, sin embargo, se encuentra la lectura de Andrés Ordax, para quien se trata de una reproducción libre de la *Anastasis rotunda* de Jerusalén¹⁰.

Es evidente que, de un modo u otro, la serie de los nichos visigodos presenta una íntima relación con este tipo de especulaciones, y así se trasluce de hecho en la iconografía de algunos de los ejemplares de mayor calidad artística como el gran nicho de Mérida (fig. 4) o el

de la Puerta de Alcántara de Toledo (fig. 14). Si se tiene en cuenta, no obstante, la temática desplegada y su situación dentro del espacio templario, es posible intuir que, desde el punto de vista simbólico, los nichos parecen remitir a la idea de triunfo y comunión mística con Cristo. Los ejemplares decorados con cruces o crismones con alfa y omega indican, además, que debieron tener una lectura en clave eminentemente apocalíptica. La liturgia bautismal de Pascua, en la que los catecúmenos se desprendían de sus blancas vestiduras para besar los vestigios del Cordero viviente, puede servirnos para ilustrar esta afirmación¹¹. Una placa-nicho del Museo de Berlín, procedente de Constantinopla y data- da hacia comienzos del siglo V, presenta de manera explícita esta iconografía: dos cervatillos se acercan a un trono dispuesto bajo una venera de la que desciende una paloma¹². El trono (*hetoimasia*) acoge las insignias imperiales, la clámide y la diadema, símbolos del triunfo de Cristo en su resurrección. Como vemos reflejado gráficamente en la pizarra de Huerta (Salamanca)¹³, los cervatillos constituyen una alegoría de las almas que se acercan al bautismo¹⁴ para participar de la muerte y resurrección de Cristo, para hacerse de hecho *alter Christus* como invitaba San Pablo (Rom. VI, 1-11) y como se interpretaba en la Iglesia desde época muy temprana. San Cirilo de Jerusalén (*Cat. myst.* 2, 4-7) lo expone así: “Después fuisteis llevados a la santa piscina del bautismo, del mismo modo que Cristo lo fue desde la cruz al sepulcro. Y se os preguntó a cada uno de vosotros si creía en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo. Y después de confesar esto, fuisteis sumergidos tres veces en el agua, y otras tantas sacados; y con esto significasteis la sepultura de los tres días del mismo Jesucristo...”¹⁵. En la España visigoda semejante idea se encuentra ampliamente desarrollada en el canon 6 del IV Concilio toledano, así como en el tratado bautismal de San Ildefonso de Toledo (*De cogn. bapt.* 117-118)¹⁶.

Aunque posteriormente haya que volver sobre ella, dos cosas merecen destacarse en esta placa berlinesa: en primer lugar, el sentido culminante de la decoración, pensada sin duda como coronación de un programa iconográfico de tipo bautismal que incide en la idea del triunfo cristiano sobre la muerte; por otra parte, el esquema de la pieza es del todo idéntico al de nuestra serie, compuesto por una arquitectura avenerada levantada sobre dos columnas; incluso la imagen de la paloma descendiendo de la venera —símbolo de la bóveda celestial como aparece en el ejemplar berlinés recuerda estrechamente uno de los escasos ejemplares de placas-nicho figuradas que se nos ha conservado: el relieve de Las Tamujas (fig. 19). Por todas estas razones, a las que habría que añadir además su temprana cronología, el relieve del Museo de Berlín constituye una prueba palmaria que señala al Oriente bizantino como el lugar de

origen de la aceptación de esta fórmula en la arquitectura cristiana peninsular. En el caso de los ejemplares hispanos cabe decir que supusieron una readaptación del modelo oriental, insistiendo en una idea clave: su concepción como símbolo del templo ierosolimitano o, mejor dicho, del nuevo templo identificado con Cristo (de ahí la importancia del arquetipo de la *Anastasis rotunda* de Jerusalén) desde una visión fuertemente impregnada del pensamiento apocalíptico, algo que muestra su singularidad con respecto a los modelos realizados en Oriente, donde en términos generales la autoría y canonicidad del Apocalipsis se encontraba por aquel entonces bajo sospecha.

La misma morfología de los nichos, con su venera levantada sobre columnas, demuestra la subordinación del esquema a los modelos arquitectónicos. La serie desarrolla de forma simplificada una arquitectura abovedada que conforma un edículo. Esta disposición recuerda las imágenes de templos típicas del numerario romano de época clásica, con la novedad de la sustitución del frontón triangular que adorna la mayoría de las representaciones de templos paganos por uno semicircular que viene a simbolizar la bóveda. No obstante, más que un modelo real hay que insistir en que estas representaciones estereotipadas son una ilustración simbólica del tema, cuyo arquetipo parece haber sido las construcciones constantinianas en Tierra Santa y que pudieron ser conocidas en España a través de los más variados objetos del comercio de importación (ampollas, cartones musivos, miniaturas, marfiles, etcétera). Esta identificación con el gran conjunto del Gólgota es de suma importancia, porque señala a los nichos —como reducción del *sancta sanctorum* de las iglesias visigodas— como imagen patente de la presencia divina en el templo material, siendo hasta cierto punto un precedente de las custodias góticas y de los ostensorios o retablos tabernáculos del Barroco, aun cuando, desde el punto de vista simbólico, se hallaran más cerca de las cajas de reliquias altomedievales que se depositaban bajo el altar. En resumen, el sentido último del nicho es testimoniar la presencia material del Verbo en su Iglesia, que se realiza no sólo en la realidad del misterio eucarístico, sino también como cuerpo místico —la Jerusalén celestial, la Iglesia espiritual— que engloba a la totalidad de los creyentes. En otras palabras, el nicho parece haber sido la expresión plástica del nuevo templo instaurado por el reinado mesiánico de Cristo.

En el caso concreto de los nichos visigodos, la iconografía revela nítidamente la vinculación con especulaciones de tipo apocalíptico. Es precisamente en los escritos de San Juan donde se muestra la ligazón que existe entre la muerte y resurrección de Cristo con el templo salomónico. El obispo hispanogodo Apringio de Beja, en su *Comentario al Apocalipsis*, interpretaba la



Fig. 5. Ladrillo de la serie MIXAL.

escena de la apertura del templo de Dios en relación con los misterios de la encarnación y muerte de Cristo (*In Apoc. XI, 19*): "... El templo abierto es la presencia de nuestro Señor. Pues el Templo es el Hijo de Dios, como Él mismo dice: 'Destruid ese templo y yo lo levantaré en tres días.' Y a los judíos que decían: 'en cuarenta y seis años fue construido este templo', dice el Evangelista: 'que Él lo decía del templo de su cuerpo'"¹⁷. Si, por un lado, Cristo es el nuevo Templo espiritual profetizado por Ezequiel, por otro, la Iglesia, esto es, el conjunto de los creyentes, constituye la verdadera Jerusalén (*Etym. VIII, 1,5-6; De itin. des. 50*). Esta última idea, simbolizada por el colegio apostólico, presidía el ábside de la basílica de la *Anastasis rotunda* de Jerusalén según la describe Eusebio de Cesarea y se aprecia en ciertas ampollas del tesoro de Monza, modelo simplificado que debió influir en el trasvase del simbolismo a la escultura y cuyo eco tal vez pueda verse reflejado en la decoración lateral de la placa de Las Tamujas (fig. 19). De esta forma se explicaría también, a nuestro juicio, la denominación *Santa Iherusalén* empleada para designar a algunas catedrales hispanogotas (Mérida, Sevilla), así como el simbolismo constructivo de cier-



Fig. 6. Ladrillo de la serie BRACARIO (según Schlunk y Hauschild).

tas iglesias de este período (Santa Lucía del Trampal). En el mismo sentido cabría interpretar asimismo la aparición en los nichos de las cruces y crismones con alfa y omega, símbolos de la eternidad y divinidad de Cristo (*Aprin. In Apoc. I, 8*), así como los árboles de la vida.

Aunque de forma general esta interpretación iconográfica sirve para todo el conjunto, es necesario, no obstante, explicar cada uno de los diferentes modelos que encontramos desarrollados en la serie, que podría dividirse en cuatro grupos diferentes según la temática decorativa: nichos de tema cristológico, nichos decorados con el tema del árbol de la vida, nichos derivados del esquema de la *Anastasis rotunda* y, finalmente, un escaso número de ejemplares figurados.

1. Nichos de tema cristológico

Como se ha dicho anteriormente, el prototipo de este grupo parece haber sido el gran nicho de Mérida (fig. 4). Este magnífico ejemplar presenta la iconografía más elaborada de toda la serie, que se repetirá con pocas variantes en los nichos y placas-nicho toledanos y en la placa de Córdoba. Presenta en su cara frontal un crismon

gemado (símbolo que en los ejemplares toledanos es sustituido a veces por la cruz) del que penden las letras apocalípticas A y ω. La iconografía de este grupo muestra numerosos puntos de contacto con otros testimonios arqueológicos, como los ladrillos de la serie *MIXAL* (fig. 5), decorados con una *menorah* o candelabro que en el cristianismo simboliza el espíritu septiforme que anima a la Iglesia, o con los de la serie *BRACARIO* (fig. 6) y sus paralelos del Laboratorio del Arte de la Universidad de Sevilla, que presentan un crismón bajo arquitectura, etcétera. Fuera de los nichos, el tema se repite en la tapa del Evangelionario del monasterio de Santa Sión de Myra, custodiada en la colección Dumbarton Oaks (fig. 7) y en los edículos pintados en los muros de San Julián de los Prados, que, al igual que muchos ejemplares toledanos, han sustituido el crismón por la cruz (fig. 8).

La decoración de este primer grupo de nichos viene a plasmar el triunfo de Cristo en su resurrección tanto como su carácter divino: Cristo considerado alfa y omega, es decir, principio y fin de la creación (*Isid. Hisp. Etym. VII, 2, 28*). Esta lectura triunfal debió estar directamente relacionada con la conversión del pueblo visigodo al catolicismo, fecha que debe verse como término *post quem* para la serie. Es, asimismo, el momento de la máxima influencia del mundo oriental sobre la capital lusitana, contemporáneo a la llegada de grandes personajes bizantinos a la sede emeritense. El resto de las piezas, especialmente la gran mayoría de los ejemplares toledanos, podría llevarse a fechas posteriores, seguramente al reinado de Sisebuto, con la toma de Jerusalén por los persas de Cosroes (a. 614) como fecha emblemática. No hay que desear tampoco que dicha decoración estuviera cargada de intencionalidad política, como expresión del ideal de príncipe cristiano inaugurado por Recaredo y fijado por Sisebuto, de manera similar a lo que se ha señalado para el *signum crucis* en el reino de Asturias¹⁸.

En el caso del gran nicho de Mérida, cuya decoración es la más explícita de la serie, interesa resaltar además algunos aspectos de su iconografía porque resultan sumamente esclarecedores para la comprensión del conjunto. En primer lugar la aparición de dos candelabros en ambos extremos de la pieza y dos tallos vegetales a los pies del crismón. Si tenemos en cuenta que el crismón es la plasmación del misterio divino, los dos candelabros no pueden ser sino los dos testigos que la visión de Juan recoge de la profecía de restauración del templo de Zacarías, y que remiten a los dos serafines que custodiaban el Arca de la Alianza en el templo salomónico (Zac. IV, 3-11). Según esta lectura, los dos motivos arborescentes que flanquean al crismón y parecen rendirle homenaje serían en realidad los dos olivos de la profecía y, por tanto, tendrían una interpretación seme-

jante; es decir, siguiendo una paráfrasis habitualmente utilizada en la época, se trataría de "*Elías y el que ha de venir con él*". Un texto de Apringio de Beja (*In Apoc. XI, 4*) sirve para fijar esta escena en el marco paradisíaco que le corresponde: "*Ellos son los dos candeleros (y los dos olivos) que están ante la presencia del Señor de la tierra. Dice que ellos son los dos candeleros, los dos olivos: lo hizo notar para que, si al leerlo en otro texto no lo entendiste, lo entiendas aquí; pues está escrito en Zacarías, uno de los doce profetas: ellos son los dos olivos y los dos candeleros que están ante la presencia del Señor de la tierra, es decir, están en el Paraíso.*" Esta lectura ilustra cómo el nicho emeritense sirvió tanto como expresión simbólica del nuevo templo, siguiendo la concepción del templo de Jerusalén a través de las más variadas descripciones literarias (Ezequiel, Zacarías, San Juan) o de la amplia gama de modelos formales que los escultores hispanovisigodos tenían a mano, como de imagen del Paraíso descrito en el Apocalipsis de San Juan, simbolizado en el nuevo árbol de la vida que es la cruz. Un paralelo de esta iconografía lo encontramos en un mosaico de Santa Sofía de Constantinopla con la representación de un edículo con cortinajes desplegados que dejan ver una cruz de Calvario (¿con alfa y omega?)¹⁹. Aquí el mensaje aparece explícito: las cortinas muestran el *sancta sanctorum* del templo, el cumplimiento de las profecías del Antiguo Testamento (Mt. XXVII, 51; Mc. XV, 38; XXIII, 45).

En cuanto a su funcionalidad, el gran nicho de Mérida ha sido repetidamente interpretado como cátedra episcopal, y no hay duda de que realmente muestra un cierto parecido con ciertas cátedras italianas (Parenzo y Torcello)²⁰; sin embargo, su especial morfología y la iconografía apocalíptica permiten identificarlo mejor con el trono vacío (*hetoimasia*) que espera la *parusía* o segunda venida del Señor, tema frecuentemente utilizado en el arte bizantino. De hecho, en la *ermeneia* bizantina, la *hetoimasia* ocupaba uno de los lugares centrales de la decoración del templo, como coronación del arco triunfal. Es precisamente el carácter de trono simbólico que desplegaba todos los elementos apocalípticos que resumen los misterios del Verbo lo que debió convertir a esta pieza en el modelo a desarrollar en otras iglesias, prototipo que en manos de los artesanos hispánicos se iría simplificando paulatinamente, y si bien el resto de los nichos y placas-nicho visigodas no parecen haber tenido una funcionalidad semejante a la del gran nicho de Mérida, al menos sí han sabido recoger el sentido simbólico de su decoración. La pieza de Mérida (más dudoso, aunque no es imposible, un ejemplar como el de la Vega Baja del Museo de San Román -fig. 9-, que no presenta los motivos vegetales que flanquean la imagen central) debió servir de prototipo a los ejemplares toledanos, caracterizados por una tendencia a la esque-

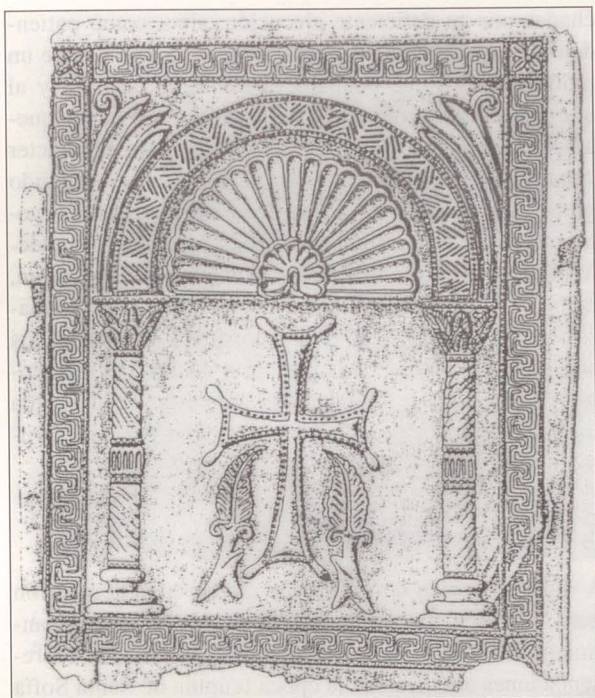


Fig. 7. *Evangelario de Myra. Dumbarton Oaks (según Schlunk y Hauschild).*

matización y a la sustitución del crismón por la cruz. En todos los ejemplares toledanos, sin embargo, late siempre el sentido triunfante de la decoración, puesto de relieve en los intentos, a veces torpes, por imitar las piezas de orfebrería áulica.

La tendencia hacia una progresiva geometrización del diseño se aprecia bien en la secuencia que establecen el nicho de Santo Tomé (fig. 10) y el de San Andrés (fig. 11), aunque todavía se dan algunos ejemplares clasicistas como el de la Vega Baja (fig. 9) antes aludido y la placa cordobesa, que parecen ser piezas originales de artesanos orientales o ravenáticos, o que al menos siguen muy de cerca un modelo de este tipo²¹. Un caso particular lo constituye un fragmento de nicho encontrado en las cercanías del convento de San Pedro Mártir, en Toledo, que presenta el crismón invertido, y cuya iconografía probablemente haya que poner en relación con un conjunto bautismal vinculado a la sede toledana²².

Es importante señalar, asimismo, la estrecha relación que este primer grupo mantiene con una serie de cancelles característicos del foco emeritense de reconocido valor simbólico (cancel del M.A.N. núm. 7.763; cancel del depósito de la Alcazaba, núm. 8.271; cancel de Valdetorres). Se trata de piezas decoradas con tres veneras que cobijan sendos crismones o bien dos árboles que flanquean un crismón central. Estilísticamente existe una indudable correspondencia entre ambos y, a nuestro juicio, resulta lógico pensar que formaran parte de un mis-

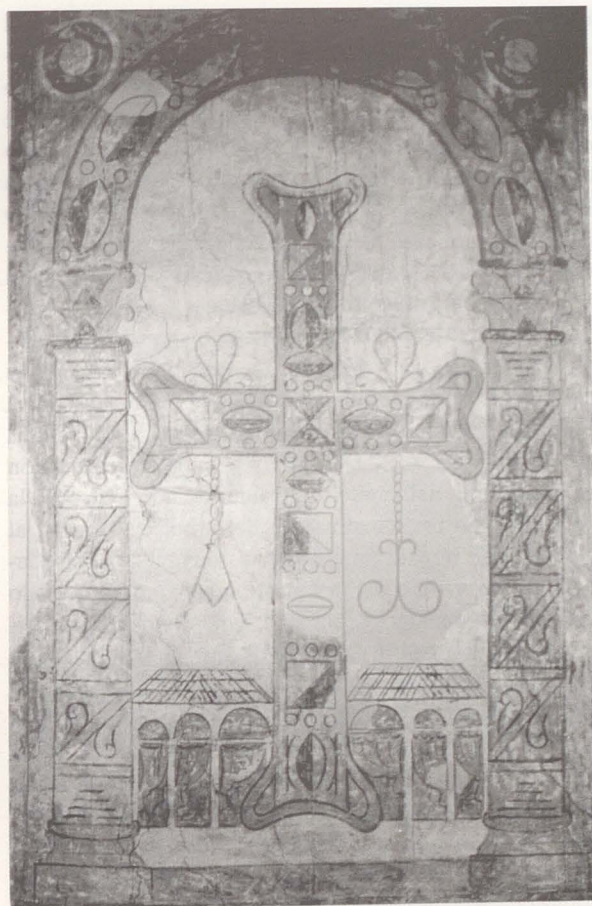


Fig. 8. *Pinturas murales de San Julián de los Prados (Oviedo) (detalle).*

mo conjunto decorativo que haría alusión al misterio trinitario²³. Los cancelles decorados con figuraciones de árboles y crismón central sirven, además, de eslabón intermedio entre el primer grupo de nichos y un segundo caracterizado por el papel preponderante que adquiere la imagen del árbol, de los que seguidamente pasaremos a tratar.

2. Nichos decorados con el tema del árbol de la vida

El tema del *hom* o árbol de la vida iranio aparece representado con cierta frecuencia en el arte cristiano de esta época, bien como alegoría de la vid eucarística o bien como palmera, que es identificada con el árbol de la vida paradisíaco (Apoc. XXII, 2). En general, en los nichos hispanos el sentido de las representaciones de palmeras, más o menos esquematizadas, debe ponerse en relación con este último sentido, probablemente ligado a la creciente influencia del Apocalipsis en la liturgia hispanogoda, que sin duda debió tener su reflejo en las programaciones iconográficas de las iglesias de la séptima centuria. No es raro, por tanto, encontrar en la

escultura de la época las figuras del crismón y el árbol de la vida íntimamente relacionados como hemos tenido ocasión de ver en el cancel de Olivenza o tal como aparece en una barrotera de cancel procedente de Vale de Vargo (Serpa, Portugal), antecedente claro de un tenante de altar mozárabe recientemente descubierto en Bamba (Valladolid)²⁴, relación ayudada por el contexto paradisiaco en el que cabe incluir la iconografía del primer grupo. La idea se hace extensiva igualmente a las trifolias, motivo que con frecuencia encontramos asociado a una cruz, y que en realidad no son sino una simplificación del árbol místico. De hecho, la imagen de dos lirios o trifolias flanqueando una cruz es una típica composición que decora infinidad de cimacios y otras piezas escultóricas de la época (p.e. en la representación de San Felipe del capitel de Daniel de San Pedro de la Nave). Como esquematización del árbol de la vida, al que sirve de remate final en varios ejemplares más elaborados, la trifolia debió tener también un significado cristológico análogo y, por consiguiente, debió ser asimilada a la cruz. Así, San Ildefonso de Toledo exalta la figura del lirio como símbolo de la virginidad de Cristo y lo identifica como la flor que habría de nacer de la raíz de Jesé (*De itin. des.* 29-30). Esto explica que a veces aparezca un mismo esquema ornamental compuesto por tres árboles (capitel de entrada al ábside de São Gião), tres cruces/crismones, o dos trifolias y una cruz (cimacio del Museo Arq. de Toledo), y que, tal como ocurre con ciertas cruces que marcan la santidad de un personaje en algunas esculturas de la época (Virgen de la Adoración de los Magos del altar lombardo de Ratchis), la trifolia aparezca tallada en el torso de la imagen central de la placa-nicho de Las Tamujas (fig. 19). En el mismo sentido debe entenderse, asimismo, su aparición bajo venera, elemento que venía a subrayar su carácter sacro (pilar de ensamblaje del depósito de la Alcazaba, nº 13.889)²⁵. En el pensamiento de la época, el sencillo hecho de que se trate de una flor de tres hojas no podía ser entendido sino como una alusión al dogma trinitario, interpretación elemental que encontramos desarrollada en los padres conciliares del XVII Concilio toledano a propósito de la reunión previa del elemento religioso: "*ternarius numerus, in eo quod initium mediumque finenque sortitur, Trinitatis specie signare uidetur*" (XVII Conc. Tol. c. 1).

Los ejemplares más representativos de este segundo grupo serían una placa-nicho encontrada en el Baño de la Cava de Toledo (fig. 12), custodiada hoy en el M.A.N., con representación de una palmera esquematizada con racimos de dátiles coronada por una trifolia, y la placa-nicho de San Pedro de la Nave (fig. 3), de la que todavía se conservan los restos de una decoración semejante. En este último caso no es posible que las tallas laterales de la ventana fueran parte de los arquillos, dese-

chadas por su deficiente ejecución, sino, como entienden la mayoría de los autores, parte de los roleos de un motivo vegetal que ocupaba el frente de la placa y al que habría que asociar los dos racimos que la flanquean por ambos lados²⁶. Es muy posible, dado el carácter "neutral" de la temática que caracteriza a este segundo grupo, que este tipo de nichos decorados con tema vegetal tuvieran cierta influencia en la aceptación del modelo para su empleo en los *mihrabs* islámicos (Qayrawan, nicho de al-Mansur en Bagdad y en el de Djami al-Khasaki de Omayyad). Que el modelo fue utilizado por los artesanos bizantinos que trabajaron en las construcciones del primer arte islámico es incontestable: lo prueba un panel de madera de la mezquita de al-Aqsa de Jerusalén²⁷.

3. Nichos derivados de la Anástasis de Jerusalén

Existe también otro grupo de nichos cuya decoración parece haberse inspirado en las construcciones constantinianas del Gólgota. El tema entronca con otras representaciones artísticas de la época (cúpula de Santa Sofía de Constantinopla, panel de la resurrección de San Apolinar el Nuevo, la cúpula de San Jorge de Salónica) entre las que se incluyen algunos ejemplares de arte mueble que debieron servir como vehículo de transmisión del modelo ierosolimitano hacia tierras occidentales, y que, a pesar de que hoy en día puedan parecer relativamente escasos, en su tiempo debieron constituir un grupo mucho más numeroso, consecuencia directa del crecimiento de la demanda de reliquias procedentes de los Santos Lugares. Entre ellos habría que mencionar, en concreto, al *martyrium* relicario del Museo Lapidario de Narbona, las ampollas del Tesoro de la catedral de Monza, el mosaico de la basílica de Junca, en Túnez (fig. 13), una hebilla de marfil de San Cesáreo del Museo de Arlés, etcétera.

Dentro de este tercer grupo merece destacarse, en primer lugar, la placa-nicho de la Puerta de Alcántara de Toledo (fig. 14), actualmente en el Museo de San Román de esta ciudad, decorada con cinco columnas que sostienen una venera. Existen muchos paralelos para este tipo de composición, no sólo en el arte cristiano (capilla *Theotokos* de Monte Nebo, mosaicos de San Jorge de Salónica y altares ravenáticos), sino también en algunos modelos hebreos (Dura Europos -fig. 15-, Horvat Susiya, Cafarnaum). El tema lo habíamos visto anteriormente en representaciones de templos de la numismática romana, aunque con transformación del tipo de frontón (triangular/semicircular). Teniendo en cuenta estos paralelos, no es aventurado suponer que la idea que guió al iconógrafo fuera precisamente la de plasmar el nuevo templo instituido por Cristo, para lo cual se sirvió tanto del arquetipo que ofrecían las construcciones

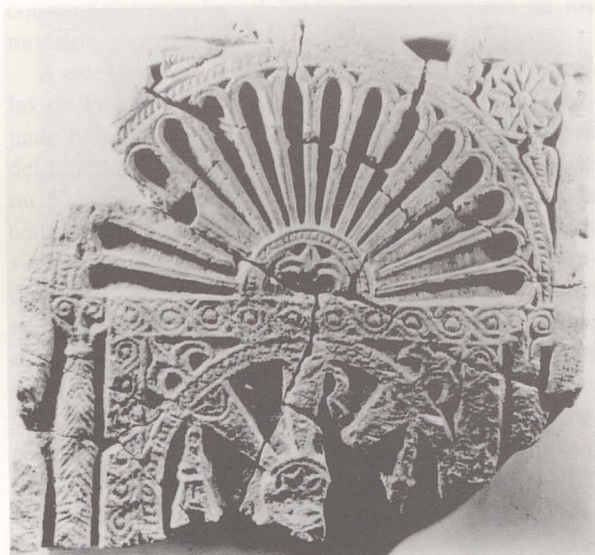


Fig. 9. Placa-nicho de la Vega Baja. Toledo, Museo de los Concilios. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo PLF-1982.



Fig. 10. Nicho de la iglesia de Santo Tomé (Toledo).



Fig. 11. Nicho de la iglesia de San Andrés. Toledo, Museo de los Concilios. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-7-70-5.



Fig. 12. Placa-nicho del Baño de la Cava. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Fotografía Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

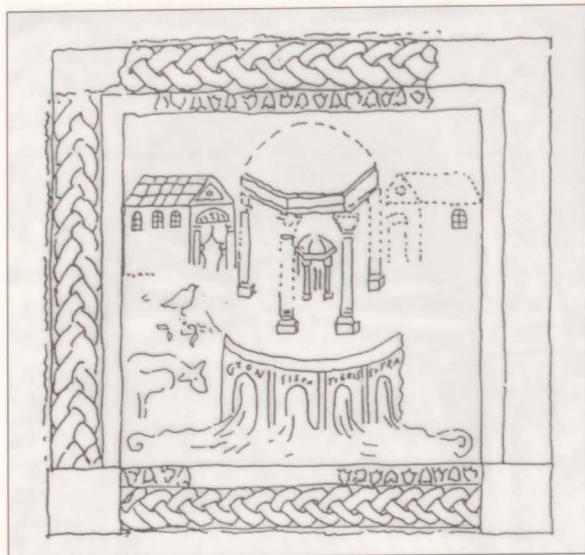


Fig. 13. Mosaico de la basílica de Junca (Túnez) (según Schlunk y Berenguer).



Fig. 14. Placa-nicho de la Puerta de Alcántara. Toledo, Museo de los Concilios. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo PLF-1982.

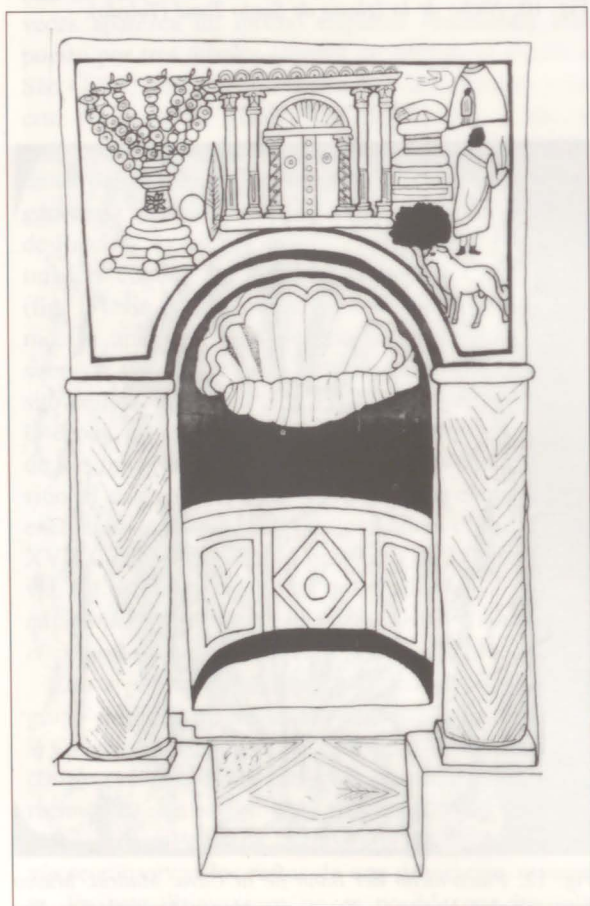


Fig. 15. Sinagoga de Dura Europos (Siria).



Fig. 16. Placa-nicho de Salamanca. Madrid, Museo Arqueológico Nacional. Fotografía: Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

constantinianas sobre el Santo Sepulcro, como de los modelos que eran habituales ya en el arte clásico.

A este grupo pertenecerían también las placas gemelas de Pozoantiguo (Zamora), derivadas de otra semejante hallada en Salamanca (fig. 16), donde la imagen del templo se funde con la temática del grupo anterior: un edículo avenerado sostenido por tres columnas, la central rematada en trifolia y flanqueada por tres roleos vegetales dispuestos a contrario. Este modelo se difundió hacia el norte de la península, donde la decoración se simplifica hasta convertir en cruz el travesaño sobre el que apoyan la venera y la columna central (grabados de La Lucía I y II, en Álava)²⁸. Las placas de Salamanca y Pozoantiguo recuerdan extraordinariamente las representaciones de los mosaicos de la aljama de Damasco hecha construir por al-Walid a comienzos del siglo VIII, que presenta una iconografía similar, si bien más elaborada²⁹. Se trata del conocido tema de los palacios paradisíacos, sumamente habituales dentro del arte bizantino (en realidad, nos encontramos ante artesanos bizantinos al servicio de una construcción musulmana), y que en la Península volveremos a ver de nuevo, ya en la novena centuria, en las pinturas murales de la iglesia de Santullano (fig. 8). Los referentes de la iconografía de este templo asturiano parecen haber sido las decoraciones de las iglesias bizantinas de los siglos V-VIII (San Jorge de Salónica, baptisterio de los ortodoxos de Rávena y la iglesia de la Natividad de Belén), que bien pudo haber recibido a través de la tradición visigoda que sobrevivió al desastre de 711 encarnada en los numerosos clérigos mozárabes que se refugiaron en torno a la corte ovetense.

En el mismo grupo se incluiría la madrileña placa de Talamanca del Jarama (fig. 17), cuya composición es prácticamente idéntica al *aron* del mosaico de la sinagoga de Beth Alpha (fig. 18.a-b). Estas sorprendentes semejanzas entre testimonios artísticos de ambas orillas del Mediterráneo, tan alejados geográficamente, nos lleva a plantear la hipótesis de si la vía de transmisión de estos modelos en Occidente, especialmente de aquellos ejemplares más clasicistas, se produjo a través de cartones musivarios, que posteriormente —dada la ausencia de talleres musivos en la península— fueran trasladados indistintamente al trabajo de cantería.

La iconografía de este último paralelo palestino puede permitir una visión conjunta de este tercer grupo, paliando de alguna forma la circunstancia de que los ejemplares hispánicos hayan sido encontrados fuera de su contexto original. Los mosaicos de Beth Alpha desarrollan, a nuestro juicio, el modelo tripartito del templo de Jerusalén, no en su realización material salomónica, sino según la visión profética de Ezequiel (Ez. I y XL-XLVIII) y el esquema místico-religioso desarrollado por Filón y la escuela alejandrina. Esta interpretación ale-

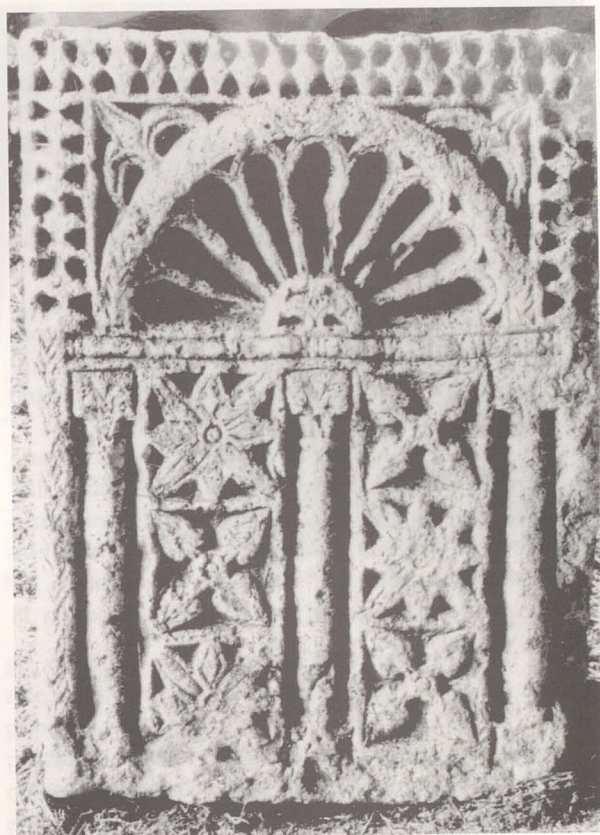


Fig. 17. Placa-nicho de Talamanca de Jarama (Madrid). Toledo, Museo de los Concilios. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-26-70-3.

górica reaparece cristianizada en la Epístola a los hebreos atribuida a San Pablo (Heb. IX) y en la descripción de la Jerusalén celestial del Apocalipsis (Apoc. XXI, 9-27), y que es el que, en líneas generales, se seguía en la consagración de las basílicas mozárabes³⁰. En realidad, los mosaicos de Beth Alpha muestran un primer espacio que parece corresponder al atrio de los holocaustos del antiguo Templo, simbolizado aquí en la escena del sacrificio por excelencia de la Ley hebrea: el de Abraham. Sigue después una representación del Zodiaco custodiada por cuatro querubines situados en cada una de las esquinas: una verdadera alegoría astral del *sancta* del templo espiritual descrita por Ezequiel. Por último, se hallaría el registro más cercano al *aron*, que muestra la imagen del Arca de la Alianza entre los cortinajes del velo ritual y flanqueada por sendas *menorot*. A pesar del fondo especulativo profundamente judío de la decoración de Beth Alpha, el origen de esta iconografía debe situarse en las construcciones bizantinas del Cercano Oriente³¹, que son las que en última instancia explican los puntos en común de la decoración de las sinagogas palestinas y los ejemplares visigodos. Se trata, como se ha visto, de un esquema iconográfico con

un claro sentido ascendente, que coloca al *aron* –es decir, el equivalente de los nichos visigodos– como punto focal de la decoración. Es muy probable que una programación iconográfica semejante acompañara a la placa de Talamanca, sobre todo teniendo en cuenta que el templo salomónico debió constituir –por supuesto, en su versión cristianizada, tal como la describe San Juan en su Apocalipsis– el arquetipo simbólico de muchas de estas construcciones. El templo material se convierte así en la imagen terrena de la Jerusalén celeste que constituye la plenitud de la Iglesia a través de los tiempos. Asistimos de esta forma a una concepción dual que resurgirá también en la tradición mozárabe: templo terrenal / templo espiritual, liturgia terrena / liturgia celestial.

El mismo argumento, esto es, la influencia del arte bizantino en la formación del primer arte islámico e hispanovisigodo, serviría para explicar el extraordinario parecido de los mosaicos damascenos de al-Walid con las tallas de Salamanca y Pozoantiguo y, en general, las semejanzas notadas entre el arte de la Siria omeya y la España visigoda.

4. Nichos con decoración figurada

El último grupo lo forma el escaso número de ejemplares con decoración figurada que se han conservado. La trascendencia de este último conjunto resulta sin embargo crucial, porque es quizás el que mejor nos acerca a las especulaciones teológicas y a las normas que regían las programaciones iconográficas en las construcciones religiosas de la época. El testimonio más interesante dentro de este grupo es indudablemente la placa de Las Tamujas (Malpica de Tajo, Toledo), una representación del bautismo de Cristo en el Jordán escenificada como epifanía trinitaria (fig. 19). Esta placanicho toledana tiene una importancia adicional por cuanto permite interpretar de modo satisfactorio la decoración de los canecillos que enmarcan la inscripción de San Juan de Baños, donde se encuentran desplegados los mismos elementos: venera, rueda solar y paloma descendente³².

La decoración de la placa de Las Tamujas muestra una típica escena de bautismo por inmersión, con el personaje central parcialmente sumergido y situado bajo una venera que lleva una rueda solar en su charnela desde la que descende una paloma. Se trata, como se ha dicho, de una imagen trinitaria en la que cada una de las Personas aparece representada según los signos visibles a los que les asocia la Escritura (el Padre eterno con el firmamento simbolizado en la venera y la rueda solar; el Espíritu Santo en forma de paloma; Cristo en su naturaleza humana con una trífolia que remarca su divinidad)³³ y que, de algún modo, parece seguir de cerca la lectura del tratado bautismal de San Ildefonso. A pesar del esquematismo de sus representaciones, la pla-

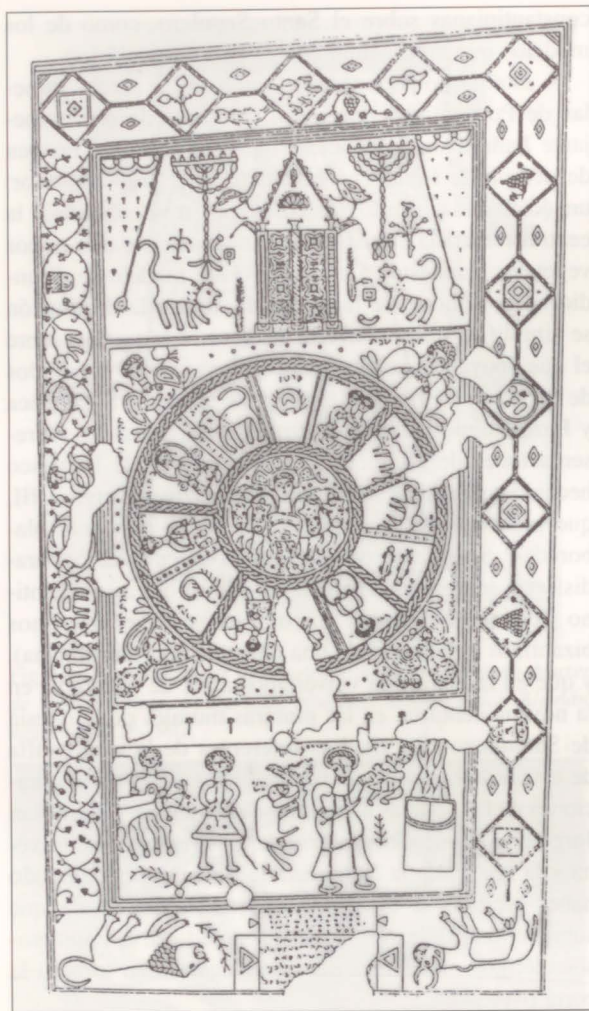


Fig. 18 a y b. Mosaico de la sinagoga de Beth-Alpha (Palestina) (según Branham).

ca de Las Tamujas tiene un paralelo que ilustra perfectamente esta interpretación en una placa conservada en el Museo de Berlín a la que antes aludíamos. Al igual que el ejemplar toledano, esta placa, procedente de Constantinopla, tiene una lectura bautismal, si bien en clave simbólica³⁴, que permite intuir su procedencia de



Fig. 19. Placa-nicho de Las Tamujas (Malpica de Tajo). Toledo, Museo de los Concilios. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-71-69-3.

una construcción destinada a la administración del sacramento iniciático (véase infra p. 5). En realidad, piezas de este tipo no debieron ser extrañas en esta clase de edificaciones: ya se ha visto como la placa-nicho de San Pedro Mártir, con su inversión de las letras apocalípticas, puede ser interpretada como parte de la decoración de una construcción semejante. En el caso de la placa berlinese, las representaciones se inspiran en el episodio de la *anastasis*, es decir, remiten a la idea del triunfo de Cristo en su resurrección —en realidad, éste no aparece representado como figura humana tal como lo encontramos en la placa de Las Tamujas, sino simbolizado en los signos del poder que adquiere tras su triunfo sobre la muerte: el trono, la clámide y la corona imperiales—, episodio que se encuentra místicamente relacionado con el bautismo (*Hild. Tol. De cogn. bapt.* 117-118 y 142).

El segundo ejemplar de placa-nicho con representación figurada, la placa de Montánchez (Cáceres), es una pieza problemática, puesto que no presenta la tradicional venera que identifica la serie (fig. 20). Sin embar-



Fig. 20. Placa de Montánchez (Cáceres). Colección particular.

go, existen algunas características que permiten incluir este relieve dentro del conjunto de las placas-nicho. En principio, es posible que la venera formara parte independiente de la pieza o que aquella haya sido recortada con posterioridad, como sabemos que ocurrió en otros ejemplares encontrados en Badajoz, Mérida o Beja. El grosor de la pieza la inhabilita como cancel y su parte posterior se encuentra sin tallar, apenas desbastada, lo que no concuerda tampoco con la serie de cancelos visigodos. Además, su decoración tiene importantes afinidades con el grupo de nichos decorados con crismones, no en vano presenta en su frente dos figuras flanqueando un gran crismon con las letras apocalípticas invertidas. Esta inversión y la particularidad de que el crismon se asemeje aquí a la silueta de un árbol son datos fundamentales para cualquier intento de interpretación de la iconografía de esta placa. En realidad, se trata, a nuestro juicio, de una representación que epistoma dos episodios claves de la historia de la salvación: el de la caída de los protoparentes y la redención en la cruz. El simbolismo bautismal y pascual de la inversión del A y la permite identificar a las figuras que están a los pies de este árbol-crismon no tanto como las figuras de Adán y Eva en el momento del pecado original (pues ambas se encuentran vestidas) como las de María y San Juan a los pies de la cruz³⁵.

La lectura espiritual de la escena, en cualquier caso, es evidente: se trata de demostrar la íntima relación que une los episodios de la caída y redención de la humanidad, remarcando el carácter triunfal del sacrificio en la cruz (de ahí el protagonismo que adquiere el crismon) y la significación pascual del mismo (puesta de relieve en la inversión de las letras). Al igual que el nicho de



Fig. 21. *Cancel de Salvatierra de Tormes. Salamanca, Museo Provincial (según Palol).*

San Pedro Mártir de Toledo, la iconografía de esta placa podría ponerse en relación como coronación de una iglesia vinculada a un conjunto bautismal. Una pizarra hallada en Huerta (Salamanca) escenifica de manera simbólica el itinerario que seguía el neófito desde las fuentes bautismales hasta la iglesia donde tendría lugar la recepción del símbolo y el sacramento eucarístico (véase infra p. 4; nt. 13), el cual se encuentra místicamente vinculado al bautismo a través de la sangre y el agua que brotaron del cuerpo de Cristo en su pasión y que borrarían definitivamente el pecado contraído por los primeros padres. El árbol-crismón de la placa de Montánchez sería, pues, el árbol de la vida del Apocalipsis que acaba con la deuda de muerte y pecado contraída en el árbol del Génesis (*Hild. Tol. De cogn. bapt. 7-8; De itin. des. 2-3*).

Con un sentido muy semejante, el mismo tema de la vinculación bautismo-eucaristía se halla en otros relieves de la época como el famoso cancel de Salvatierra



Fig. 22. *Placa-nicho de Mérida. Mérida, Museo de Arte visigodo. Fotografía: Instituto Arqueológico Alemán, negativo R-75-71-3.*

de Tormes (Salamanca) o un ejemplar de placa-nicho procedente de Mérida (figs. 21 y 22). En ambos casos encontramos la misma escena de parejas de aves que beben de una crátera de la que brota un árbol. Mientras que en el ejemplar emeritense la decoración se dispone bajo un marco avenerado, en la pieza salmantina aparecen dos crismones gemados coronando el conjunto. La placa salmantina presenta, sin duda, un tratamiento más elaborado y clasicista, y habría que ponerla en relación con algún taller emeritense que trabajara a finales del siglo VI o comienzos del VII; cuenta además, en cuanto a composición, con un paralelo muy cercano en un relieve encontrado en Nicea (Iznik, Turquía)³⁶. La placa-nicho de Mérida, sin embargo, es ya un ejemplar más simple y esquemático, y parece ser obra de artesanos locales. La práctica identidad iconográfica entre ambas piezas parece indicar de nuevo que a la hora de abordar los programas iconográficos de las iglesias más importantes del período debió existir una estrecha relación entre las placas de cancel que cerraban el santuario y los nichos y tenantes de altar. Esta suposición se muestra más evidente en la repetición de los mismos elementos decorativos (árboles de la vida, crismones) o composiciones semejantes entre nichos y cancelos. En este último sentido resulta esclarecedora la comparación

de un cancel decorado con un creciente lunar bajo marco avenerado, conservado en el Museo de Mérida, y la decoración de la iglesia de Quintanilla de las Viñas³⁷.

CONCLUSIONES

Hacia finales del siglo VI se advierte en torno a la ciudad de Mérida un creciente interés por la revitalización de las fórmulas de la arquitectura clásica. En principio se trata de la utilización de técnicas edilicias olvidadas de antiguo o en desuso, como la construcción a base de sillares y el abovedamiento de las cubiertas (reforma de El Gatillo, San Pedro de Mérida, Portera, etcétera). Originalmente, en el caso de las construcciones religiosas, ambas novedades se aplicaron a la zona del santuario y a los ámbitos bautismales, los espacios más sagrados desde el punto de vista litúrgico, que se veían ahora dignificados también en el plano arquitectónico³⁸. Por otra parte, el abovedamiento afectó notablemente a la organización del espacio del santuario, notándose una tendencia hacia la reducción del área que ocupaba este ámbito con respecto a las construcciones paleocristianas. En estas circunstancias, y dentro de una liturgia que obligaba al sacerdote a officiar de espaldas al pueblo, es muy posible que el altar se encontrara muchas veces adosado al muro testero, conformando con el nicho o la placa-nicho un mismo conjunto, que recuerda de alguna manera la asociación altar-tabernáculo que encontraremos en ciertas iglesias asturianas; de esta forma, el nicho vendría a plasmar gráficamente el ritual que el sacerdote realizaba sobre la mesa de altar: la muerte y el triunfo de Cristo en la cruz. El nicho presidía, pues, la decoración de la iglesia y es previsible que actuara como punto focal de una iconografía ascensional. San Pedro de la Nave sería el ejemplo más completo de una ornamentación jerarquizada que, por diferentes vías, se intuye también en otras muchas piezas. Si bien esta interpretación sirve *grosso modo* para el gran nicho de Mérida —el presunto modelo de la serie—, aquí habría que puntualizar que su función sería bien distinta de la del resto del conjunto, pues en realidad debió actuar como trono simbólico destinado a la custodia de las Escrituras.

Por otro lado, la liturgia de la época tendió a limitar el acceso al santuario a los laicos e incluso a los religiosos que no tuvieran parte activa en la celebración

eucarística. En España parece que esta separación de espacios se llevó a cabo físicamente mediante la utilización de cancelos, a veces combinados con paramentos murales (San Pedro de la Nave, São Gião, ¿Quintanilla?) y, probablemente también, con cortinajes. Un conocido cancel emeritense con decoración de aves, cancela y hojas y racimos de vid bajo triple marco avenerado³⁹ podría haber actuado como eslabón intermedio entre los ambones característicos de la tradición oriental y los cancelos bajos que encontramos en la iglesias hispanas. En algunos casos muy significativos los cancelos sirvieron como un instrumento para resaltar determinados aspectos simbólicos de la liturgia y del edificio y, en ocasiones, los encontraremos íntimamente relacionados con la decoración de los nichos, desplegando una iconografía semejante y complementaria.

Uno de los problemas que plantea la aparición del nicho en la arquitectura visigoda es que parece indicar la existencia de dos tradiciones diferentes: por un lado existe toda una serie de iglesias que cuentan con nicho o placa-nicho como punto focal y, por otro, conocemos otros templos cuyo santuario está presidido por un altar tipo *tau* con el *stipes* decorado con símbolos cristológicos (cruces y palmeras). San Pedro de la Nave y Quintanilla de las Viñas serían los exponentes de estas dos tradiciones. La cuestión es saber si ambas son coetáneas o si se trata más bien de dos momentos diferentes en la evolución de la arquitectura litúrgica hispanogoda. Es evidente que Nave presenta algunos aspectos que remiten a modelos clasicistas de filiación paleocristiana que se pueden rastrear también en la escultura emeritense de finales del siglo VI y comienzos de la siguiente centuria. Quintanilla, por el contrario, representa una concepción diferente del espacio litúrgico y la decoración que en muchos aspectos prelude ya lo asturiano y lo mozárabe. En cualquier caso, sea como fuere, los nichos parecen ir asociados a la presencia de mesas de altar de tradición paleocristiana y el interés por dignificar explícitamente el santuario, paralelo a la utilización de la sillería y los abovedamientos. Este papel del nicho parece haber sido recogido en las iglesias de la segunda mitad del siglo VII por el *stipes* del altar, algo que, a nuestro juicio, quedaba patente en la decoración original de Quintanilla de las Viñas y en la larga serie de tenantes de altar que ha llegado hasta nuestros días.

NOTAS

- * Este artículo es la primera entrega de un estudio más amplio sobre la organización del santuario de las iglesias visigodas, que incluirá también los altares y los cancelos.
- 1 A pesar de ello, no existe ningún trabajo monográfico sobre la serie. Constituye una excepción nuestro estudio: "Ensayo sobre el origen, funcionalidad e iconografía de los nichos y placas-nicho de época visigoda en la Península Ibérica", *BolArqMed*, 10 (1996), pp. 11-87.
 - 2 CRUZ VILLALÓN, M., y CERRILLO M. DE CÁCERES, E., "La iconografía arquitectónica desde la Antigüedad a la época visigoda: ábsides, nichos, veneras y arcos", *Anas*, 1 (1988), pp. 187-203.
 - 3 GARCÍA MORENO, L. A., "Colonias de comerciantes orientales en la Península Ibérica. Siglos VI-VII", *Habis*, 3 (1972), pp. 138-141.
 - 4 *Vitas Patrum emeritensium*, IV, 1, pp. 1 y ss.; 3, pp. 1 y ss.; 4, pp. 3; 5, pp. 1 y ss. (ed. CAMACHO GARCÍA, A., *El libro de las Vidas de los Santos Padres de Mérida*, Madrid, 1988, pp. 49-57; 93-100 y 101-119).
 - 5 AMADOR DE LOS RÍOS, J., "Monumento latino-bizantino de Mérida", *Monumentos arquitectónicos de España* (Madrid, 1877), p. 64; CAMPS CAZORLA, E., "El arte hispanovisigodo", en *Hist. Esp. dir. Menéndez Pidal*, t. III (Madrid, 1985)⁵, pp. 483 y ss. y 543; SCHLUNK, H., "Arte visigodo", en *Ars Hispaniae*, t. II (Madrid, 1947), p. 252; ÍÑIGUEZ ALMECH, F., "Algunos problemas de las viejas iglesias españolas", *Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, VII (Madrid-Roma, 1955), p. 57; PUJOÁN, J., "Arte bárbaro y prerrománico", en *Summa Artis*, VIII (Madrid, 1966)⁵, p. 595; BUENDÍA, R., "Sobre los orígenes estructurales del retablo", *Revista de la Universidad Complutense*, 4, XXII, n.º 87 (1973), pp. 30-31.
 - 6 NAUTIN, P., "La conversion du temple de Philae en église chrétienne", *Cahiers Archeologiques*, XVII (1967).
 - 7 Es significativo también que un altar de Aquileia tenga como única decoración una cruz en cada esquina: SCHLUNK, H., "El arte asturiano en torno al 800", *Simposio para el estudio de los Códices del "Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana I"* (Madrid, 1980), pp. 160-162, fig. 59.
 - 8 Siguen sin parecernos convincentes los argumentos en contra de CABALLERO, L., y ARCE, F., en su último trabajo "La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)", *AEspArq*, 70 (1997), p. 247. Aunque no es el momento de tratar pormenorizadamente este problema, habría que incidir en la existencia de un caso paralelo (Marmelar), obviado por completo por dichos autores, y en el hecho de que si se admite que pudo haber una ampliación de la ventana, ello implica que no es posible datar con exactitud cuándo se talló la ranura de ésta, que, por lo demás, no coincide en sus dimensiones con otras celosías conocidas; como tampoco existen paralelos de ventanas visigodas, asturianas o mozárabes bajo venera, pues es claro que la celosía de Escalada reproduce el esquema de un nicho en técnica de calado.
 - 9 SCHLUNK, H., y HAUSCHILD, TH., "Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit", *Hispania Antiqua* (Mainz am Rhein, 1978), pp. 68-70; CRUZ VILLALÓN, M., "Mérida visigoda", *La escultura arquitectónica y litúrgica* (Badajoz, 1982), pp. 200-201.
 - 10 ÍDEM, *loc. cit.*; HOPPE, J.-M., "Orient-Occident, juifs et chrétiens a propos de la grande niche du Musée Archeologique de Mérida (Badajoz)", *Norba Arte* (1987), pp. 11-22 y 34-35; ANDRÉS ORDAX, S., "Simbolismo en la escultura altomedieval: la Anástasis y los relieves hispanovisigodos de nichos y placas-nicho", *Actas del VII Congreso de Estudios Extremeños, t. I: Historia del Arte* (Badajoz, 1983), pp. 23-39.
 - 11 FÉROTIN, M., "Liber mozarabicus sacramentarium et les manuscrits mozarabes", *Monumenta Ecclesiae Liturgica*, VI (París, 1912), LXXV, p. 291.
 - 12 EFFENBERGER, A., y SEVERIN, H.-G., *Das Museum für Spätantike und Byzantinische Kunst Berlin. Staatliche Museen zu Berlin* (Mainz am Rhein, 1992), n.º 32.
 - 13 SANTONJA, M., y MORENO, M., "Tres pizarras con dibujos de época visigoda en la provincia de Salamanca", *Zephyrus*, XLIV-XLV (1991-1992), pp. 472-475.
 - 14 Siguiendo la exégesis del conocido salmo 41: *Physiologus*, cap. 5 [= SEBASTIÁN, S., *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio* (Madrid, 1986), p. 37]. Sobre el simbolismo de este animal véase además: PUECH, E., "Le cerf et la serpent. Note sur le symbolisme de la mosaïque au baptistère de l'Henchir Messaouda", *Cahiers Archeologiques*, 4 (1949), pp. 17-60.
 - 15 QUASTEN, J. (ed.) *Patrología*, II (Madrid, 1994)⁵, pp. 415-416.
 - 16 VIVES, J., *Concilios visigóticos e hispano-romanos* (Barcelona-Madrid, 1963), pp. 191-193; CAMPOS, J., "De cognitione baptismi. De itinere deserti", en *Santos Padres españoles I. San Ildefonso de Toledo* (Madrid, 1971), pp. 348-350.
 - 17 Ed. DEL CAMPO HERNÁNDEZ, A., *Comentario al Apocalipsis de Apringio de Beja* (Estella, 1991), p. 172.
 - 18 SCHLUNK, H., *Las cruces de Oviedo. El culto a la Vera Cruz en el reino asturiano* (Oviedo, 1985), pp. 9-11.
 - 19 SCHLUNK, H., y BERENGUER, M., *La pintura mural asturiana de los siglos IX y XI* (Madrid, 1957), p. 61, fig. 66.
 - 20 PUJOÁN, J., "Arte cristiano primitivo. Arte bizantino, hasta el saqueo de Constantinopla por los cruzados el año 1204", *Summa Artis*, vol. VII (Madrid, 1935), figs. 494 y 533.
 - 21 FRANCO MATA, A., "Un crismón ravenático en Toledo", *BolRAcBBAAyCC de Toledo*, año LXVI (1982), pp. 291-298.
 - 22 BARROSO CABRERA, R., y MORÍN DE PABLOS, J., "Materiales visigodos de la excavación de San Pedro Mártir (Toledo)", *CuPAUAM*, 22 (1995), pp. 199-223.
 - 23 SCHLUNK, H., y HAUSCHILD, TH., *Die Denkmäler*, pp. 68-70; CRUZ VILLALÓN, M., *Mérida visigoda*, pp. 200-201.
 - 24 SCHLUNK, H., *Arte visigodo*, p. 251, lám. 261; FRAGOSO DE LIMA, J., "Piedra visigótica del Vale de Vargo", *AnSacrTarr*, XXXIX (1966), p. 7; REGUERAS, F., "Tenante de altar de época mozárabe hallado en Bamba (Valladolid)", *BSAA*, 59 (1993), pp. 261-278.
 - 25 DE ALMEIDA, F., y BORGES, E., "Igreja visigótica de São Gião" (Estremadura, Portugal), *IX Congreso Nacional de Arqueología*, Valladolid, 1965 (1966), pp. 405-407, foto 2; ZAMORANO HERRERA, I., "Caracteres del arte visigodo de Toledo", *Anales Toledanos*, X (1974), p. 135, fig. 118; CRUZ VILLALÓN, M., *Mérida visigoda*, 68, fig. 90.
 - 26 Ver lo dicho en nt. 8.
 - 27 GRABAR, O., *La formación del arte islámico* (Madrid, 1981)², fig. 72.

- ²⁸ MONREAL JIMENO, A., *Eremitorios rupestres altomedievales (El alto valle del Ebro)* (Deusto, 1989), pp. 110-111; AZKARATE GARAI-OLAUN, A., *Arqueología cristiana de la Antigüedad tardía en Alava, Guipúzcoa y Vizcaya* (Vitoria, 1988), pp. 212-214.
- ²⁹ Es prácticamente idéntico al mosaico sobre el segundo pilar desde el sur, en la cara interna: GAUTIER, M., "The mosaics of the Dom of the Rock in Jerusalem and of the Great Mosque in Damascus", en CRESWELL, K.A.C., *Early Muslim Architecture. Omayyad a.d. 622-750* (Oxford, 1969), lám. 53d. Para el caso de Santullano, véase: SCHLUNK, H., y BERENGUER, M., *La pintura mural*, pp. 61-77 y 165; BANGO TORVISO, I. G., "L'Ordo Gothorum et sa survivance dans l'Espagne du Haut Moyen Age", *Revue de l'Art*, 70 (1985), pp. 9-20 y Alfonso II y Santullano. *II Jornadas sobre arte prerrománico y románico en Asturias*, Villaviciosa, 1985 (1988), pp. 207-237; ARIAS PÁRAMO, L., *Arte prerrománico asturiano: San Julián de los Prados* (Gijón, 1997), pp. 28-83.
- ³⁰ A.L. fols. 259-267v (ed. BOU, L., y VIVES, J., *Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León* (Barcelona-Madrid, 1959), pp. 431-444.
- ³¹ SCHAPIRO, M., "Mosaicos antiguos en Israel: el arte pagano, judío y cristiano de la Antigüedad tardía (1960)", *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media* (Madrid, 1987), pp. 35 y 37.
- ³² BARROSO CABRERA, R., y MORÍN DE PABLOS, J., "Los canecillos de San Juan de Baños. Una iconografía bautismal vinculada a la inscripción de Recesvinto", *M.M.*, 37 (1996), pp. 187-204.
- ³³ Compárese esta interpretación con las palabras que San Isidoro (*De eccl. off.* 2, 25, 4-5) y San Ildefonso (*De cogn. bapt.* 112, 1725-1738) dedican al episodio del Jordán.
- ³⁴ Véase nota 12. El tipo iconográfico, por lo demás, se fijó de antiguo y ha permanecido prácticamente invariabl en el arte cristiano hasta nuestros días, como demuestran varias representaciones de la escena del bautismo de Clodoveo: VV. AA. *Die Franken Wegbereiter Europas*, t. I (Mainz am Rhein, 1996), Abb. 134, 139 y 311.
- ³⁵ LOZANO RUBIO, T., *Historia de la Noble y Leal Villa de Montánchez* (Madrid, 1970), p. 79; CERRILLO M. DE CÁCERES, E., "Cancel de época visigoda de Montánchez", *Zephyrus*, XXIII-XXIV (1972-1973), pp. 261-268; *id.*, "Los relieves de época visigoda decorados con grandes Crismones", *Zephyrus*, XXV (1974), pp. 439-455; *id.*, "Iconografía del relieve de Montánchez. Acerca de un programa decorativo en las iglesias del siglo VII", *Estudios dedicados a C. Callejo Serrano* (Cáceres, 1979), 199-209; BARROSO CABRERA, R., y MORÍN DE PABLOS, J., "El relieve de Montánchez. Iconografía y pensamiento cristiano en el arte de época visigoda", *Almud* (julio-septiembre, 1995), pp. 5-33.
- ³⁶ SCHLUNK, H., y HAUSCHILD, TH., *Die Denkmäler*, 70, fig. 52.
- ³⁷ CRUZ VILLALÓN, M., "Mérida entre Roma y el Islam. Nuevos documentos y reflexiones", *Cuadernos Emeritenses*, 10 (1995), pp. 162-164; BARROSO CABRERA, R., y MORÍN DE PABLOS, J., "Ensayo sobre el origen", p. 85 y ss.
- ³⁸ ARBEITER, A., "Die Anfänge der Quaderarchitektur im westgotenzeitlichen Hispanien". *Spätantike-Frühes Christentum- Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend B. 1. Innovation in der Spätantike* (Wiesbaden, 1996), pp. 1-44.
- ³⁹ HOPPE, J.-M., "Les âmes des martyrs, eschatologie et rétribution. Une iconographie visigothique", *AEspA*, 60 (1987), pp. 183-191.

teado en torno a su autoría. Describiendo la responsabilidad en la obra de Alfonso Roman, se ha tratado de perfilar la personalidad artística de Jusepe, respecto de la catedral entre 1445 y 1481 aproximadamente. Se ha ampliado su catálogo escultórico con la atribución de nuevas obras que le sitúan en plena sintonía con los recursos formales procedentes del mundo flamenco. El análisis estructural de los cuerpos superiores y la cronología entre 1458 y los últimos años del reinado de los aragoneses, ha permitido constatar la presencia de una importante influencia, difícil de cuantificar en el haber del maestro Jusepe. Con respecto a su constante necesidad y de nuevo en desarrollo de la obra, se plantea la hipótesis de que la falta de los cuerpos intermedios, superiores de la catedral, así como de algunos de los colonos, en concreto de Hans, en la misma medida que se le ha atribuido la planta de la catedral gótica de Astorga.

Based on the author's research, the author's responsibility has been discarded, studies are being focused in the artistic profile of Jusepe, master builder of the cathedral of León from approximately 1445 to 1481. Jusepe's sculptural catalogue has been widened as more sculptures have been attributed to him. These new attributions have clearly placed him within formal Flemish style context. Structural analysis of the upper elements of the tower were carried out between 1458 and the author's death, has led to the conclusion that these elements have a material origin style which is difficult to find in Jusepe's earlier works. With the only purpose to clarify such important period and without denying Jusepe's own influence as master builder of the tower, the hypothesis arises that the design of the upper levels of the tower, capitals and arches, columns and other details belong to his collaborator and partner master in the studied lands of Hans of Colonia, in the same way as has been given the authorship of the ground plan of the gothic cathedral of Astorga (León's town).

Con la finalización de la torre sur, la catedral de León culminó una etapa fundamental de su proceso constructivo. A falta de algunos restos modernos sobre los años dos interiores y exteriores de la primera planta, la obra alcanzó su plena configuración. El período constructivo

en la idea general -plantada a mediados del siglo XIII por un granista constructor de la arquitectura francesa- había adquirido su más desarrollado vertical.

El resultado de tantos años de esfuerzo edificatorio fue un templo muy generoso y homogéneo. La rigurosa con-

