

PROBLEMÁTICA DE LOCALIZACIÓN DE LA PLÁSTICA ALTOMEDIEVAL HISPÁNICA. DOS IMÁGENES Y SUS MODELOS EN EL MEDITERRÁNEO

MARÍA CRUZ VILLALÓN

ÚLTIMAMENTE, en los más recientes trabajos de investigación sobre el conjunto de manifestaciones del arte prerrománico de la Península Ibérica, se está efectuando toda una labor de revisión, encaminada a abrir los límites de lo que hasta ahora han constituido periodizaciones y campos de cultura estancos: visigodo, asturiano y “mozárabe” o de repoblación, con los que se ha venido definiendo con un cierto automatismo la secuencia cristiana de los siglos VII al X. La problemática parte de lo que ha sido una clasificación a priori en muchas ocasiones de los escasos restos materiales que poseemos de esta etapa, tanto en arquitectura como en escultura, a partir fundamentalmente de definiciones de principios estilísticos y formales, que en la mayor parte de los casos han sido utilizados como único instrumento para establecer en el tiempo todos aquellos restos que nos llegan casi en totalidad indocumentados. Una visión crítica actual pone de relieve que este método de análisis no resulta plenamente válido, particularmente en la secuencia visigodo-“mozárabe”, y sin embargo, la carencia de bases documentales que puedan dar una sólida apoyatura mantiene el campo de la investigación en un estado de revisión, por el momento sin soluciones definitivas.

La cuestión sobre la ambigüedad de definiciones en el campo de la arquitectura se suscitó a través del estudio que L. Caballero Zoreda hizo de la iglesia de Santa María de Melque, que le condujo a considerarla inicialmente como visigoda frente a la clasificación de mozárabe que en principio diera Gómez Moreno de la misma, prosiguiendo su investigación en la actualidad en la búsqueda de una clarificación de secuencias tanto en el campo de la arquitectura como de la escultura.¹ Por otra parte, para la provincia de la Lusitania que tanto representa a través de sus numerosas y significativas manifestaciones en el conjunto peninsular de tiempos visigodos, E. Cerrillo advirtió en su estudio sobre la arquitectura una línea de prolongación más allá de los hechos políticos que sucedieron al 711 en una secuencia “postvisigoda”,² y nosotros mismos a la hora de estudiar la plástica “visigoda” a través del núcleo capital de Mérida, apuntábamos igualmente a la posibilidad de adelantar en el tiempo algunas realizaciones en las que se aprecian claras afinidades con los esquemas del arte omeya oriental.³ El problema, que afecta a las bases de estructuración teórica del prerrománico hispánico, pese a las dificultosas vías de solución

que ofrece, es tema de actualidad sobre el que se centran varias investigaciones.⁴

Todas estas cuestiones sobre la identificación de secuencias se hacen más complejas en el área sur de la península, donde la destrucción de la arquitectura previa a la restauración cristiana tras el dominio islámico, aparte de lo que es el conocimiento a través de una arquitectura en planta de excavación que progresivamente descubre un mayor número de documentos, nos remite fundamentalmente a una escultura descontextualizada que no permite siquiera el análisis más completo de las arquitecturas de las que pudieron formar parte. Y a ello se añade el escaso conocimiento que a través de las fuentes históricas puede extraerse de la actividad y realidad cultural que los mozárabes pudieron tener en este área del sur.

El caso de Mérida, de donde proceden los documentos que analizaremos, dada la relevancia que la ciudad tuvo en el conjunto peninsular tardorromano y visigodo, es significativo. Su museo recoge la más completa y numerosa colección de escultura “visigoda” de la península, que en sí misma es el exponente de la altura que este núcleo mantuvo con una condición urbana a todos los niveles en la época visigoda, particularmente en el siglo VI, como continuidad de su significativo pasado romano.

Ahora bien, este conjunto escultórico ha sido considerado monolíticamente como “visigodo”, a partir de una primera clasificación fundamentada esencialmente en aspectos de carácter técnico y ciertas consideraciones de carácter iconográfico, definidores de un estilo más o menos homogéneo, con todas las imprecisiones que esta globalización encierra. Y sin embargo, ciertos esquemas decorativos particularmente de la temática vegetal, al coincidir con modelos del mundo omeya oriental como hemos advertido, dan opción a abrir el campo hipotéticamente hacia una etapa posterior, que nos remitiría a la actividad de una población post 711, que en principio no podemos adscribir desde el punto de vista étnico o cultural a falta de conocimientos concretos.

El grupo mozárabe, que sepamos, en Mérida pudo mantenerse hasta el siglo XII, momento en el que se extingue su sede episcopal al ser trasladada a Santiago de Compostela (1120). Una vez establecido el dominio musulmán en la ciudad, cuatro de sus iglesias, entre ellas las más significativas de Santa María, que fue la catedral, y Santa Eulalia, fueron autorizadas para proseguir con culto. Al menos hasta el siglo IX, cuando

¹ L. Caballero Zoreda, “¿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”, *Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*, Ravenna, 1992, pp. 193 ss. “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*, I, 1994, y II, 1995. Id. y F. Arce, “El último influjo clásico en la Lusitania Extremeña. Pervivencia visigoda e innovación musulmana”, *Los últimos romanos en la Lusitania*, Cuadernos Emeritenses, 10, Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, Mérida, 1995, pp. 187-217.

² E. Cerrillo, *Las construcciones basilicales de época paleocristiana y visigoda en la antigua Lusitania*, Tesis Doctoral, Salamanca, 1978.

³ M. Cruz Villalón, *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz, 1985, pp. 428-29.

⁴ Las últimas investigaciones se recogen en *Los últimos romanos en Lusitania*, op. cit.



I. Placa de Mérida. Museo Visigodo de Mérida.

Abderramán impone el poder violentamente y la ciudad inicia un declive, los mozárabes, aún dentro de una situación de control, podrían mantener sus actividades, entre las que no es descartable la creación artística en un núcleo de tradición como fue Mérida. Pero sólo algunos datos puntuales hacen referencia a esta comunidad de la que nos falta una esencial visión sobre su trayectoria,⁵ del mismo modo que carecemos de nociones sobre la población islámica que allí se asentara y ejerciera el poder.

En este sentido, algunas piezas de escultura aparecidas últimamente, cuyos referentes en el Mediterráneo conducen a considerarlas del momento islámico, dan posibilidad de establecer de un modo más concreto alguna afirmación en esta vía de continuidad que de modo hipotético se ha venido planteando.

Una de ellas es una pequeña losa,⁶ en la que figura un unicornio bajo la modalidad de cabra (fig. 1). Está tallada en dos planos, y es perceptible cómo el proceso no ha finalizado al estar todo el fondo toscamente cincelado sin el pulimento final. Añadida a esta circunstancia, la irregularidad que presenta la cenefa de enmarque pone de manifiesto un trabajo de calidad media.

En apariencia esta pieza, desde el punto de vista técnico, no es diferente a otras establecidas en el conjunto visigodo. Y sin embargo, las consideraciones de carácter iconográfico apuntan a otras posibilidades en la línea de la problemática que planteamos.

Las fuentes literarias, que utilizamos como un recurso más de análisis, ponen de manifiesto que el unicornio, con una larga tradición legendaria desde la antigüedad clásica, fue asumido como un símbolo por el cristianismo, identificado fundamentalmente con la figura de Cristo.

Para el tiempo en el que nos movemos, San Isidoro en las *Etimologías* transmite la leyenda del unicornio como animal que sólo podía ser capturado por una doncella, y físicamente lo define, dentro de la diversidad de imágenes que concretaron esta fantasía en la antigüedad, con la anatomía real del rinoceronte, siguiendo la versión de la *Vulgata*, seguramente fundada

en la traducción bíblica de los Setenta, donde de modo poco específico se aludía al *monokeros*. Esta asociación con el rinoceronte que hacía posible identificar la fábula con una especie real, efectivamente debió tener éxito desde el helenismo, de manera que es la que se encuentra recogida en Plinio, o más tarde también en Solino o Gregorio Magno.

La imagen de las fuentes literarias más próximas, si es que consideramos esta pieza como visigoda, como vemos, no coinciden con su representación. Bien es verdad que también en este momento pudo tenerse conocimiento de la versión del *Physiologus*, que tanta difusión tuvo, según la cual, el unicornio queda definido como un animal pequeño, un cabrito, cuya caza sólo es posible con la mediación de una doncella que es la única persona capaz de atraerlo. Esta última parte de la leyenda está incorporada incluso en la versión de San Isidoro.⁷

Otro aspecto en contra de la inclusión de esta representación en el ámbito visigodo podría apoyarse en el prejuicio cristiano frente a determinadas imágenes paganas y fabulosas, que en el contexto hispánico queda reflejado a través de la Apología de Prisciliano, verdadera defensa frente a las acusaciones que recibió del obispo Ithacio, en la que utiliza el recurso de enfatizar la condena de los errores que se le imputaban. En este proceso Prisciliano hace ver su rechazo hacia determinados animales y seres fantásticos, entre ellos "grifos, águilas, asnos, elefantes, serpientes y otras bestias", cuya utilización simbólica, que asocia a otras sectas, era considerada sacrílega.⁸ Y de manera específica, alude al unicornio, forzándose en demostrar en propia justificación cómo el Antiguo Testamento lo asimila a la imagen de Cristo.⁹ Prisciliano vivió en el siglo IV pero la presencia del priscilianismo debió tener largas secuelas cuando todavía en el Concilio de Braga I, del 561, se revalidaban las condenas contra su doctrina.¹⁰ Si conectamos este aspecto con el estudio de la plástica, los últimos estudios de Luis Caballero apuntan a encuadrar algunas imágenes fabulosas como los grifos que aparecen en las pilastras de Chellas en Lisboa o el grifo de San Miguel de Lillo, así como los animales de las placas de Saamasas en Lugo, en una secuencia posterior a lo visigodo.¹¹

Por otra parte, el unicornio, a pesar de su presencia constante en las fuentes literarias, no tiene una trayectoria paralela en la creación plástica. En el mundo clásico desde el helenismo se le identificó con el rinoceronte, y como un paréntesis ya en época tardía, siglos V y VI, la región de Siria aporta un número significativo de cinco unicornios a los que hay que añadir uno más aparecido en Constantinopla y otro en la Cirenaica. Éstos, sin embargo, no tienen un carácter individualizado porque, dentro del ambiente cristiano en el que se adscriben, en mosaicos pavimentales de iglesias, se hallan inmersos en un conjunto de animales y plantas diversos que prefiguran la idea del Paraíso.¹² Además, en relación a la pieza de Mérida, no hay ninguna coincidencia de tipos que invite a pensar en una coetaneidad.

La concreción plástica del unicornio podría remitirse al bloque iconográfico oriental, con un principio remoto en Mesopotamia, cuya trayectoria milenaria está salpicada de representaciones de una fauna variada dotada con un solo cuerno, entre ellos la cabra, que no cabe atribuir exclusivamente a convenciones de representación, cuando estos ejemplares aparecen

⁵ Una última recopilación sobre el tema, en L. Caballero, "El último influjo clásico...", *op. cit.*, pp. 192-96.

⁶ Dimensiones: long. 0'34 m, alt. 0'33 m, prof. 0'05 m.

⁷ Sobre las fuentes e iconografía del unicornio: Isidoro, *Etimologías*, XII, 12-13. Gregorio Magno, *Moralia*, XXXI, XV, 29. F. Cabrol, H. Leclercq, *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, IX, 1930, V. Roig Condomina, *Las empresas vivas de Fray Andrés Ferrer de Valdecebro*, Valencia, 1989, M. A. Elvira, "Anotaciones sobre la iconografía del unicornio en Bizancio", *Erytheia*, Revista de estudios bizantinos y neogriegos, 9, 1, 1988.

⁸ "Anathema sit qui legens grifos aquilas asinos elefantos serpentes et bestias superuacuas confusibilis obseruantiae uanitate captiuus uelut mysterium religionis adstruxerit diuinae quorum opera et formarum detestabilis natura daemoniorum, non diuinarum ueritas gloriarum est", Priscilliani, *Liber Apologeticus*, en M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. II, 1944, p. XIV (apéndice).

⁹ "Illi legentes scripturas saxeam corneum lapideum deum putent: nobis in omni scriptura, sicut scriptum est, unicornis est deus, nobis petra Christus, nobis lapis angularis Iesus, nobis hominum homo Christus. Liber apologeticus", *op. cit.*, p. XXVI.

¹⁰ J. Vives, *Concilios visigóticos e hispanorromanos*, Barcelona-Madrid, 1963, pp. 65-71.

¹¹ L. Caballero, "¿Visigodo o asturiano?", *op. cit.*, pp. 173 ss., "Un canal de transmisión...", *op. cit.*, y "Último influjo clásico", *op. cit.*, pp. 200 ss.

¹² M. A. Elvira, *op. cit.*, pp. 149 ss.



2. Tejido bizantino, particular. Staatliche Museen, Berlín.



3. Olifante en marfil de la Baja Italia o Sicilia, particular. Museo del Louvre.

en escena junto con otros de cornamenta completa. Esta tradición es asimilada posteriormente por el mundo persa, y parece significativo que la primera relación escrita que existe del unicornio, de Ctesias de Cnido, precisamente remita a la corte de Artajerjes I, donde al parecer recogió noticias de su existencia, aunque según dice, procedieran de la India.

Después de un gran vacío, sólo ocupado por el concreto parentesis que antes aludimos de los siglos V y VI, a partir del siglo VIII hay un resurgimiento del tema. Pero ni en Bizancio ni en occidente encontramos tampoco una identificación de nuestro tipo entre los que han sido identificados en el contexto fundamentalmente religioso.¹³ La definición de la imagen de Mérida más bien nos lleva a recurrir al legado oriental y a su difusión en las artes industriales.

Un tejido bizantino elaborado en el siglo VIII sobre la tradición representativa sasánida,¹⁴ presenta un parentesco cercano con la especie recogida en Mérida (fig. 2). Del mismo modo, esta línea conecta también con el unicornio islámico que vemos proliferar en las artes industriales de los siglos X y XI en el abigarrado conjunto de animales fantásticos que componen su repertorio. Tanto los marfiles hispánicos califales y taifas, como los trabajos fatimíes o del área siciliana, recogen distintas modalidades de unicornios, entre ellos la cabra, con una constitución no muy lejana a la que presenta el relieve de Mérida.¹⁵

No deja de ser interesante en el hilo de esta trayectoria, que en el *Libro de las utilidades de los animales*, códice del siglo XIV conservado en la Biblioteca del Escorial, posiblemente escrito por un médico sirio del siglo XI sobre tradiciones populares islámicas en el campo de la medicina, el unicornio de nuevo aparezca definido según el *Physiologus* (aunque erróneamente se remita a Aristóteles) como “cuadrúpedo tan pequeño como el cabrito, con un solo cuerno en la cabeza, de fuerte

base, proporcionado en el medio y de punta alargada y muy fina”, además de relatar de nuevo la leyenda de su captura por una doncella.¹⁶

En cuanto a la esquematización arbórea que aparece detrás del animal, siendo una tradición repetida en el mundo romano y cristiano, tiene sus orígenes también en Mesopotamia y pervivencia dentro de las representaciones islámicas. Una de las piezas de Saamasas cuyo visigotismo ha sido puesto en tela de juicio por L. Caballero como hemos advertido, parte de conceptos representativos paralelos a la que nos ocupa.¹⁷ Incluso la cenefa de enmarque, tan tosca en Mérida, pertenece al mismo esquema ornamental del que parece una burda imitación. Bien es verdad que la cenefa de Saamasas tiene un exacto referente dentro del conjunto de Rávena con fecha establecida documentalmente en el siglo VI (K), lo cual contribuye a poner de manifiesto la ambigüedad en la que nos movemos a la hora de comparar esquemas e imágenes.¹⁸

La hipótesis de un avance en el tiempo que nos plantea la pieza del unicornio, aun con ciertas dudas de atribución a un momento o a otro, podría revalidarse a través de otra pieza también labrada en mármol (fig. 4), cuyo análisis iconográfico establece relaciones inequívocas. Se representa en ella a dos ciervos afrontados en una composición de doble simetría, izquierda-derecha, arriba-abajo.

Al igual que en la pieza anterior, el aspecto formal no dista de la serie de relieves figurados que componen el conjunto de la plástica visigoda, del mismo modo que la visión relativamente naturalista de los animales. Pero iconográficamente, la palmeta que cuelga de la boca de los ciervos, que es una simplificación de la imagen del árbol, claramente dentro del repertorio vegetal islámico, así como la cenefa de círculos que enmarca el conjunto, son claves de identificación, del mismo modo que el esquema compositivo. La imagen volvemos a en-

¹³ M. A. Elvira, *op. cit.*, pp. 154-165.

¹⁴ G. de Francovich, “La brocca d’oro del tesoro della chiesa di Saint Maurice d’Agaume nell Vallese e i tessuti di Bisanzio e della Siria nel periodo iconoclastico, (1966)”, *Persia, Siria, Bisanzio e il Medioevo artistico europeo*, Napoli, 1984, pp. 164 ss.

¹⁵ Entre ellos en el bote califal de Sayf-al-Dawla. Otros ejemplos en H. Glück, E. Díez, *Arte del Islam*, Madrid, Barcelona, Buenos Aires, 1932, pp. 11 ss., M. Gómez Moreno, *Arte árabe español hasta los almohades*, Ars Hispaniae, III, 1951, 297-310, J. Ferrándiz, *Marfiles árabes de Occidente*, I, II, Madrid, 1935, 1940.

¹⁶ *El libro de las utilidades de los animales*. Prólogo, traducción y notas de C. Ruiz-Bravo Villasante, Madrid, 1980, pp. XIV a XVII, y 58-59.

¹⁷ L. Caballero, *vid. nota 11*.

¹⁸ P. Angiolini Martinelli, “*Corpus*” della scultura paleocristiana bizantina ed altomedioevale di Ravenna, I, Roma, 1968. El diseño de esos continuas que aparecen en los laterales también se puede identificar entre decoraciones bizantinas del siglo VI que comprobamos igualmente en el repertorio de Mérida, Cruz Villalón, *op. cit.*, pp. 166 y 269-270.



4. Placa de Valdetorres (Badajoz). Museo Visigodo de Mérida.

contrarla con extraordinaria similitud al otro lado del Mediterráneo, en una talla de madera del Cairo que fue una pieza de artesanado, que cronológicamente se sitúa en el siglo X (fig. 5). Y más lejanamente, algunas representaciones de los marfiles califales hispánicos y taifas presentan un parentesco análogo. Destacamos uno de los costados de la caja de Silos (1026), donde aparecen dos ciervos del mismo tipo en composición simétrica y con tallos en la boca, o la arqueta de Palencia, elaborada en el taller de Cuenca en los años 1049-50, en cuya tapa encuentra una razón de ser la composición cuádruple de la pieza que estudiamos.¹⁹

La pieza en cuestión apareció en la demarcación de Valdetorres, en la comarca de Mérida, en el lecho del río Guadiana, por tanto no es posible adscribirla a un enclave determinado, aunque en la localidad han aparecido restos de época visigoda que debieron pertenecer a uno de los numerosos asentamientos que existieron en torno a Mérida.²⁰ En cualquier caso, ha de adscribirse a sus talleres, y su interés radica en poner de manifiesto que en una etapa tan avanzada como el siglo X o siglo XI, había una actividad creadora en este núcleo, al que por otra parte, podemos considerar prácticamente desconocido en su vertiente histórica para este momento.

Efectivamente, para el siglo XI, todo el peso de la región gravitaba ya en Badajoz, capital del reino aftasi, de la cual debía depender Mérida después de un proceso de paulatina decadencia. Mérida, con una sólida estructura tardorromana-visigoda en su pasado, debió mantener una fuerte cohesión frente al Islam inicial en la Península. Las revueltas de los muladíes de Mérida frente a Córdoba, a las que se unieron los mozárabes, provocaron finalmente una enérgica intervención por parte de Abderrahman II, que fue el principio clave de su decadencia. Un área de la ciudad quedó arrasada, y el derribo de las murallas dejó indefensa a una población que en parte, sabemos que acabaría emigrando a Badajoz, el nuevo asentamiento que el emir Muhamad I concedió al caudillo muladí Ibn-Marwan (875), que encarna la imagen de la rebeldía de esta región frente al poder de Córdoba. Desde entonces Mérida se sume en un proceso de decadencia frente al crecimiento progresivo de Badajoz.

La cuestión es buscar un sentido a la presencia de esta pieza en Mérida, cuando ni siquiera coetáneamente la corte aftasi de Badajoz en todo el esplendor de su reino, ha dejado huellas de alguna creación semejante a este relieve. No es tampoco lógico pensar en una traslación de este elemento desde el taller califal de Córdoba o de algún otro taller taifa hasta este insignificante lugar. Más bien pensamos en una elaboración local, que aún restringida, mantiene una calidad de técnica, y está en conocimiento de las representaciones mediterráneas del momento, que sin duda en este caso han llegado a través de la difusión de las artes industriales, seguramente del marfil y de la madera por los modelos de referencia que conocemos. De modo claro, la imagen en este caso es el elemento diferenciador, en una modalidad de relieve que mantiene unas constantes expresivas con pocas variaciones desde el mundo romano, extendidas sobre todo en la etapa tardía, hasta el Islam.

Efectivamente, las definiciones estrictamente técnicas como base de la definición de estilo en una cualquiera de las etapas de este amplio contexto, no tienen una validez evidente. El relieve en dos planos puede presentarse prácticamente igual en labras, visigodas, postvisigodas e islámicas, con una continuidad manifiesta a través de esta larga secuencia de tiempo. Además esta modalidad técnica no tiene sus principios tampoco en la etapa visigoda, sino que procede del mundo romano, más específicamente tardío y cristiano, hacia donde habría que desmembrar también parte del bloque escultórico considerado unitariamente "visigodo" a falta de una documentación clarificadora.²¹

Es así que la plástica altomedieval española, en una gran cantidad de elementos no documentados ni adscritos claramente a un espacio cultural, presenta rasgos unitarios e indiferenciados en una larga secuencia desde Roma hasta el Islam, y sólo casos muy puntuales en los que la identidad de iconografía sea inequívoca como es el caso del relieve de Valdetorres, pueden ser incluidos con exactitud en un momento determinado.



5. Pieza de artesanado del Cairo. Talla en madera. Staatliche Museen, Berlín.

¹⁹ Buena reproducción en el catálogo *Al-Andalus. Las artes islámicas en España*, Madrid, 1992.

²⁰ M. Cruz Villalón, "Restos visigodos de Villagonzalo y Valdetorres", *Homenaje a Cánovas Pesini*, Badajoz, 1985, pp. 138 ss.

²¹ Ejemplos significativos tenemos también en el mismo taller de Mérida. El caso concreto puede ser referido a una pieza con representación de edículo con frontón sogueado, e inscripción ET ANTE LUNA SEDIS EIUS, que, pese a las coincidencias formales e iconográficas con otros relieves visigodos, por el estudio epigráfico, debe situarse en tiempos romanos. Cfr. M. Cruz Villalón, "Mérida entre Roma y el Islam", *Los últimos romanos en Lusitania*, op. cit., pp. 159-164.