

# UNA PLACA-NICHO CORDOBESA DE PROTOTIPO EMERITENSE

N.º 16 / AÑO 2005

PÁGS. 181 / 192

JOSÉ MANUEL BERMÚDEZ CANO<sup>1</sup>

CONVENIO: UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA / GERENCIA MUNICIPAL DE URBANISMO

E-mail: [jmbermudez@arqueocordoba.com](mailto:jmbermudez@arqueocordoba.com)

## RESUMEN:

En este breve estudio analizaremos el origen iconográfico y la función litúrgica de un modelo de *placa-nicho*. Este análisis se centrará en la comparación entre una pieza del Museo Visigodo de San Vicente de la Mezquita-Catedral de Córdoba<sup>2</sup>, y los modelos emeritenses de los que creemos que procede.

## RESUME:

Dans cette étude nous allons analyser l'origine iconographique et la fonction liturgique d'un modèle de plaque-niche. Cette analyse va se centrer à comparer une pièce du Musée Visigoth de San Vicente qui se trouve à la Mosquée-cathédrale à Cordoue, et les modèles typiques de merida d'où nous croyons que cette pièce procède<sup>2</sup>.

*El marcado carácter simbólico de los nichos con venera, y por extensión las placas-nicho, refuerza tanto su sentido litúrgico como una localización física privilegiada. La hipótesis más consensuada sobre la localización de este tipo de piezas las sitúa en el centro focal del ábside.*

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el Convenio de colaboración que el Grupo de Investigación HUM-236 del Plan Andaluz de Investigación, integrado por todos los miembros del Seminario de la Universidad de Córdoba, mantiene con la Gerencia Municipal de Urbanismo del ayuntamiento de Córdoba para el estudio de Córdoba, ciudad histórica, entendida como yacimiento único ([www.arqueocordoba.com](http://www.arqueocordoba.com)).

<sup>2</sup> Pieza sin indicación de procedencia, para la que suponemos un origen cordobés (NIETO, 1998, 45).

Pièce de provenance inconnue, mais on lui attribue une origine de Cordoue (NIETO, 1998, 45).

## DESCRIPCIÓN Y PROPUESTA DE RESTITUCIÓN (LÁM. I).

Es una pieza plana, rectangular, de reducidas dimensiones<sup>3</sup>, y con decoración visible en su parte anterior. Tiene tres lados cincelados (el lateral derecho, el inferior y superior); en el lateral izquierdo presenta un rebaje de engarce longitudinal, entrante y de sección curva (lám. I). Su lado superior y los dos laterales presentan desperfectos superficiales. El material pétreo sobre el que se ha tallado la placa es un mármol blanco de tonos rosados.

La composición decorativa principal está flanqueada, a ambos lados, por dos franjas longitudinales talladas en un plano superior a modo de pilastras de 8 cm de anchura. La superficie de la franja izquierda está completamente fracturada. La del lado derecho conserva parcialmente la decoración. Ambas franjas delimitan dos campos decorativos. Estos campos estarían enmarcados en sus lados mayores por dos molduras longitudinales a *lístel*. El interior estaría ornado con series superpuestas en vertical del motivo de *trifolias sobre arco*, conservadas únicamente en el lateral derecho.

El espacio central flanqueado por estos campos es de 42 cm de ancho, presentando un único plano de talla, más bajo que el de los laterales. Esta zona está dividida en dos campos decorativos a través de una banda ancha y sin relieve. La composición principal en la zona superior está formada por un arco con venerilla. La zona inferior está decorada con un erismón monogramático.

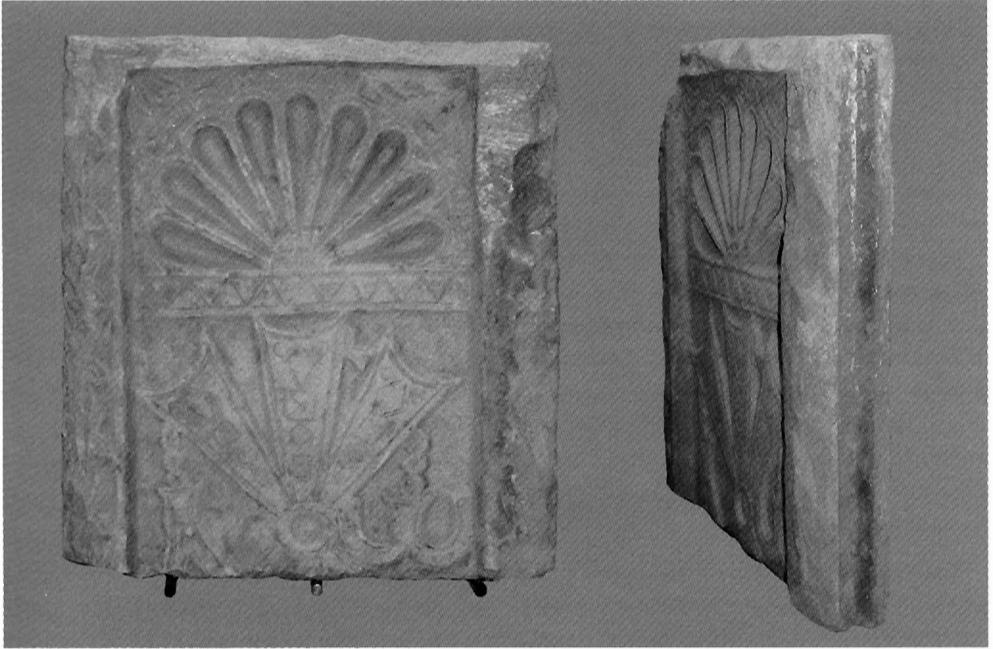
La “moldura” a *banda* que separa ambos campos actúa como dintel de un arco, y está decorada con series de triángulos incisos. El arco tiene la arquivolta realizada por una moldura de contrario. En esta moldura, de inspiración clásica, las perlas han sido sustituidas por rectángulos decorados en su interior por un aspa incisa. El intradós del arco es ligeramente ultrasemicircular, y el extradós de medio punto. En el centro del arco, sobre zona superior del dintel, se sitúa un elemento semicircular, que sustituye la charnela de las veneras clásicas. Este elemento está decorado con un motivo de hojas tridelisadas. El interior del arco está ocupado por una venerilla gallonada de nueve lóbulos radiales que nacen del motivo anterior. Los lóbulos son de cima semicircular, enmarcados por un *doble baquetón*. Su interior ha sido vaciado mediante un profundo rebaje cóncavo –algo más pronunciado en la cima de los lóbulos–.

En las pequeñas enjutas del arco se han tallado dos motivos de hojas cuadrifolias, adaptadas a un espacio triangular. Las hojas son de lóbulos triangulares alargados, con los ápices bipartidos y apuntados. Los dos lóbulos externos se adaptan al ángulo recto de la zona superior de la pieza. Los internos, de menores dimensiones, se ordenan en parejas iguales y contrapuestas.

Suponemos que la zona superior de la pieza estaría coronada por una franja de 4 cm de anchura, que junto con las franjas laterales reanclaría la composición a modo de alfiz. La decoración de esta franja no se conserva.

La composición de la zona inferior está incompleta, no obstante la porción conser-

<sup>3</sup> Conserva una altura de 65 cm., una anchura de 57 cm., y un grosor de 8 cm.



LÁM. I.- Placa-nicho del Museo de San Vicente, Córdoba.

vada permite interpretar el conjunto de su estructura decorativa. La mayor parte de la superficie está ocupada por los tres brazos superiores de una *chi*. Esta grafía ha sido representada mediante la talla de seis brazos patados iguales, que surgen de un disco central sógueado, y ocupan la totalidad del campo decorativo.

Los brazos de la *chi* son de forma triangular, rematados en una moldura semicircular cóncava. Están tallados en un plano elevado respecto al del campo superior (el decorado por el arco avenerado). Son planos y están bordeados por una pequeña moldura abocelada marcada mediante una profunda incisión. Los tres brazos superiores (los únicos que se conservaban completos), presentan una decoración interior simple, a base de motivos incisos aislados. Estos motivos

evocan las inerustaciones de pedrería, de las cruces de orfebrería. Todos cuentan con dos pequeños círculos a ambos lados de la zona superior, y motivos geométricos básicos en el eje. En el eje central de los brazos laterales se alternan: un rombo, un cuadrado con círculo inscrito, un círculo y trapecio. En el central se alternan un rombo, un cuadrado con aspa interior, un círculo y dos rectángulos de tamaño decreciente.

En la zona superior, entre el brazo central y el lateral izquierdo, se han tallado un semicírculo y un pedúnculo triangular. Este motivo representa la grafía de la *rho* del monograma de Cristo. De los brazos laterales de la *chi*, y mediante cadenas de tres eslabones, se suspenden las letras apocalípticas. Ambas grafías están bordeadas por una moldura similar a la de los brazos de la *chi*. La

representación del *alfa* es de brazos laterales curvos y el transversal oblicuo. Los ápices de ambas gráficas presentan un ensanchamiento de bordes apuntados. No conocemos el desarrollo del motivo en la zona inferior, aunque suponemos un esquema igual para los tres brazos inferiores de la *chi*, de los que se conserva únicamente el arranque.

A pesar de presentar la zona inferior cincelada, y dada la abrupta discontinuidad de la decoración, suponemos que este lado de la pieza ha sido mutilada. Si calculamos un desarrollo simétrico de la decoración del campo inferior, ésta ocuparía unos 18 cm. más de la altura conservada. Por ello interpretamos que la altura total de la pieza original sería de poco más de 80 cm<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Altura algo mayor que la de las placas-canceles emeritenses que ronda entre los 65 y 75 cm., pero perfectamente asimilable a este tipo de piezas. Arbeiter calcula una altura de alrededor de 1 metro (+ 25 cm) para los cancelos hispanos (ARBEITER, 2003, 183).

<sup>5</sup> Dado que la decoración de la zona inferior no está completa, no descartamos que haya sido serrada para reutilizarla como placa marmórea de una línea de cancel.

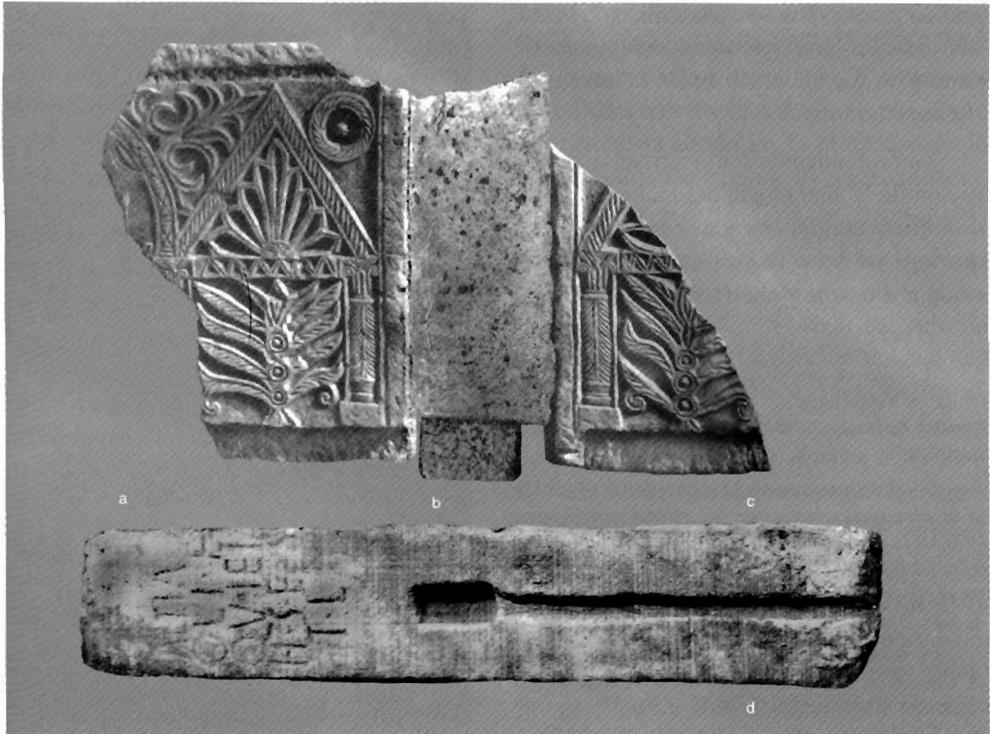
<sup>6</sup> No hemos podido observar el lado posterior de la pieza, por lo que no nos es posible demostrar este extremo. Si esta superficie estuviera pulimentada o conservara restos de decoración no nos cabría ninguna duda.

<sup>7</sup> En el cerramiento del ábside norte de Santa Lucía del Trampal puede documentarse un sistema de fijación de cancelos encastrados mediante ranuras longitudinales en los muros (ARBEITER, 2003, 216, fig.48).

<sup>8</sup> La composición está formada por las piezas 8.271 (dos placas de cancel) y 8.847 (barrotera vertical) del Museo de la Alcazaba de Mérida (CRUZ, 1982, pieza n.º 115 y 103; CERRILLO, 1974, 445, fig.6.), dispuestas en su composición original, y la línea de cancel estática conservada *in situ* entre las estancias 3 y 4 del anejo bautismal de la iglesia de El Gatillo (ARBEITER, 2003, 203 fig. 27).

La presencia de un acabado escalifado, o cincelado, en tres de sus laterales (superior, lateral derecho e inferior), y el rebaje de engarce del lado lateral izquierdo, indican que en un momento posterior se reutilizó como una pieza completa, mutilando parcialmente la decoración<sup>5</sup>. La presencia de una ranura longitudinal en el lateral derecho podría indicar que no se trata de una pieza empotrada en el paramento<sup>6</sup>, por lo que podríamos suponer que el sistema de sujeción de la pieza fuera similar a la de los cancelos estáticos.

En este caso, el lateral derecho iría engarzado en una barrotera vertical, que la uniría a otra placa de iguales dimensiones. Es posible que el lateral izquierdo encastrara con el paramento mediante ranuras longitudinales<sup>7</sup>. Pero en la zona inferior, al menos en el momento de reutilización, no conserva lengüetas ni restos de rebajes, por lo que esta reutilización no respondería a un sistema de sujeción mediante piezas fijas situadas en el pavimento; sistema de sujeción usual en las líneas de cancelos estáticos (Lám. n.º II)<sup>8</sup>. No obstante podría formar parte cerramiento de una línea de cancel encastrado en el pavimento. Pero esta sería una interpretación un tanto forzada, que además nos plantea algunas dudas. En nuestro caso la zona de encastre entrante se sitúa en la placa, por lo que la barrotera debería tener la zona encastrada saliente. Esto no es habitual, puesto que las barroteras que conocemos presentan todas ranuras entrantes. Es posible que el sistema de encastre se realice entre dos placas sin elementos intermedios. Pero este sistema no aseguraría la estabilidad en una disposición vertical exenta. No obstante, en el momento de talla de la ra-



LÁM. II.- Esquema de colocación de cancelos estáticos: a, b y c Museo de la Alcazaba de Mérida (CRUZ, 1982, piezas n.º 115-a, 115-b y 103); d iglesia de El Gatillo (ARBEITER, 2003, 203 fig. 27).

nura, la pieza formaría el lateral derecho de una composición más amplia, posiblemente triple. Si suponemos que ésta pertenece a la talla original, es posible plantear, no sin serias dudas, que la pieza formó parte de una línea de cancel.

Por otra parte, no podemos determinar si la ranura lateral pertenece a la talla original o al momento de reutilización de la pieza. Aunque, sería lógico pensar que la ranura perteneciera a la talla original y que la lengüeta inferior estuviera presente en la zona no conservada. No obstante, ya vimos que la interpretación como cancel plantea algunas dudas más, por lo que, en ambos ca-

sos, es posible plantear que el sistema de sujeción original fuera el de una placa parietal embutida en el paramento. Como veremos abajo, esta situación es más coherente con la iconografía representada en la pieza.

## MODELOS Y ESTUDIO COMPARATIVO

Los temas arquitectónicos, la iconografía y los motivos representados en esta pieza muestran una marcada significación simbólica. Son modelos iconográficos propios de *edicula* o de nichos, cuyo prototipo icono-

gráfico<sup>9</sup> responde a una clara filiación bizantina aunque, como veremos más adelante, pensamos que fue fijado en los talleres eme-ritenses durante el s. VI.

No pretendemos aquí rastrear la significación de la simbología del nicho columnado<sup>10</sup>. No obstante, conviene tener en cuenta que a partir del s. IV esta temática está asociada a elementos figurativos de alto valor

<sup>9</sup> | En el que el campo decorativo principal, donde se representa un erismón monogramático de grandes dimensiones, está enmarcado por un arco avenerado sobre soportes, columnas o pilares.

<sup>10</sup> | Algunos autores le atribuyen un origen en la arquitectura romana, en los altares pompeyanos (IÑIGUEZ, 1955, 57-61), o los nichos al fondo de los *cubicula* (CERRILLO, 1974, 452; 1979, 204 ss), o en las arquerías ornamentales de los sarcófagos orientales de los s. II y III.

<sup>11</sup> | Llega a esta conclusión a través del análisis de algunos elementos litúrgicos del s. VI conservados en Rávena (ANGGOLINI, 1968, n.º 1,2,6,7,8,12 y 13).

<sup>12</sup> | Un proceso de irradiación similar puede documentarse para las producciones de capiteles en mármol de proconeso. En este caso, se fijan unos modelos en los talleres de Constantinopla, modelos que son difundidos ampliamente mediante la exportación de piezas manufacturadas. La difusión de estos modelos provoca la creación de tipos locales con una amplia proyección temporal (PRALONG, 1993, 144-146).

<sup>13</sup> | Ejemplos propuestos por Arbeiter para subrayar la posibilidad de una influencia próximo oriental en Mérida (ARBEITER, 2000, 261).

<sup>14</sup> | Como el conservado en el Museo Egipcio de El Cairo. (TORRES, 1983, fig.6).

<sup>15</sup> | Este es el caso del nicho de San Policueto en Constantinopla, conservado en el Museo Arqueológico de Estambul, 524-27. (KRAUTHHEIMER, 2000, Lám.175 257-258).

<sup>16</sup> | Concretamente cinco de las piezas bizantinas del Staatliche Museen de Berlín (BRANDENBURG, 1972, lám. 66, 67, 76, 77 y 79).

<sup>17</sup> | En Santa Apolonia de Venecia (BRANDENBURG, 1972, 143 y 152, fig. 1 lám, 67), y en San Marcos (BRANDENBURG, 1972, 146 y 152, lám, 76).

simbólico, que adquieren una amplia representación entre los s. VVI.

Sobre el origen de este modelo, nos parece probable la propuesta de Cruz Villalón (1984, 207) quien plantea la posibilidad de que los prototipos iniciales provengan de Constantinopla<sup>11</sup>. No obstante, sería un modelo ampliamente difundido y reinterpretado en talleres locales<sup>12</sup>. Composiciones similares se extienden por Asia Menor, como el nicho de Alham Mansur (Turquía) o el libro litúrgico del convento de Sion en Licia<sup>13</sup> y están presentes en algunos ejemplos copiosos<sup>14</sup>. E incluso existen algunos especímenes donde la venera es sustituida por una abstracción del abanico formado por la cola de un pavo real<sup>15</sup>.

Cruz Villalón, a quien seguimos en esta argumentación, propone como ejemplos para la composición de nichos sobre arco avenerado algunas piezas teodosianas<sup>16</sup>. En los ejemplos citados existe una composición diferente, carecen de dintel, y presentan charnela clásica en el centro de la venera. No obstante, estos elementos están presentes en otros dos ejemplares venecianos de la misma cronología (CRUZ, 1985, 274)<sup>17</sup>. Por ello es posible rastrear un modelo de nicho, sobre arco avenerado con dintel y elemento semicircular como sustitución de la charnela, en época teodosiana.

A pesar de ello, no creemos que exista una adopción directa de estos modelos prototípicos. En este sentido, no hay que olvidar las posibles influencias africanas. Cruz Villalón propone claros antecedentes tardorromanos para composiciones similares, las veneras bajo frontón (CRUZ, 1985, 275). Por otra parte, esta iconografía está ampliamente representada en plaecas cerá-



LÁM. III.- *Cátedra episcopal de la Iglesia de Santa Clara en Mérida* (CRUZ, 1985, 208-215, n.º 182).

micas tardoantiguas béticas de influencia africana<sup>18</sup>.

Un mismo origen y cronología puede plantearse para el tema del crismón, al que igualmente puede atribuirse un modelo claramente bizantino (CRUZ, 1985, 288-289). No obstante, éste presenta en la morfología de las grafías algunos rasgos locales. En el *alfa*, el asta es inclinada y el travesaño vertical se dispone en posición oblicua. Igualmente es característica la representación de la *rho*, como un semicírculo con pedúnculo triangular. Estos rasgos están presentes en las inscripciones funerarias hispanas (588-

657), y representarían una incorporación local al modelo inicial (CRUZ, 1985, 289). Las características descritas son propias de los talleres emeritenses del s. VI, por lo que el crismón utilizado en la pieza estudiada puede asimilarse claramente a este modelo.

Con estos argumentos Cruz plantea la creación de un prototipo escultórico propio de los talleres emeritenses, fuertemente enraizado con la tradición bizantina, pero de caracteres propios. La fijación del modelo emeritense se realizaría a través de un soporte emblemático, la cátedra de la Iglesia de Santa Clara en Mérida (CRUZ, 1985, 208-215, n.º 182)<sup>19</sup>, pieza que remite a los prototipos bizantinos mencionados (lám. III).

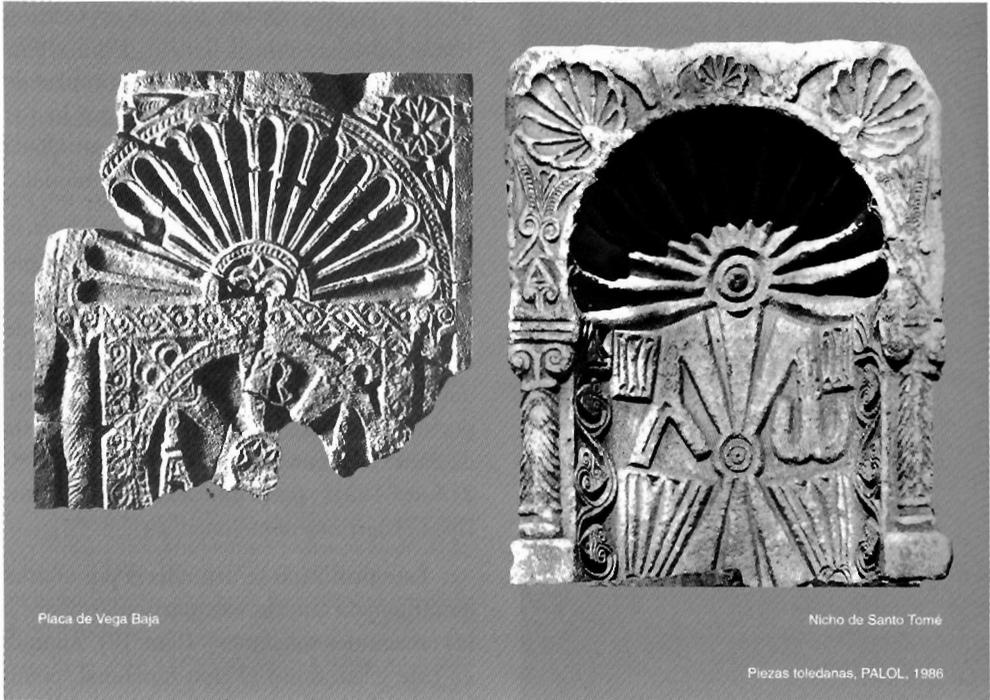
Este prototipo se extendería por el área de influencia emeritense, particularmente a las creaciones toledanas<sup>20</sup> (lám. IV). Aunque en este caso, tanto el tipo funcional, como la ejecución técnica y sobre todo el estilo están muy alejados; por lo que es imposible determinar la distancia entre el modelo sus derivaciones (CRUZ, 2000, 268). Por el contrario, son numerosos los ejemplos de placas que responden claramente a este prototipo<sup>21</sup>, o a variantes relacionadas con

<sup>18</sup> Esta iconografía está presente en placas cerámicas tardoantiguas de influencia africana como las dedicadas a BRACARI, *CILA*, n.º 161.

<sup>19</sup> MÉLIDA, 1925, n.º 2.103, lám. CXLVII; CAMPS CAZORLA, 1963, 543; SCHLUNK, 1947, 253, fig.262; PALOL, 1968, 43, fig. 20 y 30. Cerrillo, 1974, 441, fig.2; SCHLUNK-HAUSCHILD, 1978, 68, 191, 192, lám. 89; CRUZ, 1985, 94-95, 208-214, n.º 182.

<sup>20</sup> Nicho de la iglesia de Santo Tomé en Toledo (PALOL, 1968, fig. 56), o en San Andrés también en Toledo (ZAMORANO, 1974, fig. 52).

<sup>21</sup> En Toledo, Vega Baja (PALOL, 1968, fig. 30 y 31; ZAMORANO, 1974, fig. 53; CERRILLO, 1974, 449, fig. 11), Puerta de Alcántara (PALOL, 1968, fig. 38),



Placa de Vega Baja

Nicho de Santo Tomé

Piezas toledanas. PALOL, 1986

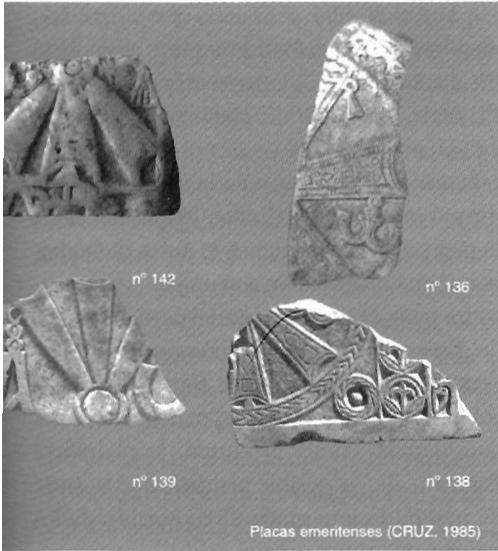
LÁM. IV.- Ejemplos de nicho y placa-nicho de los talleres toledanos (CRUZ, 1985)

el mismo<sup>22</sup>. Por otra parte, y a pesar de las variaciones, los temas representados en las placas son mucho más cercanos al modelo inicial (lám.V); tanto que podríamos suponer que el elemento de transmisión del modelo iconográfico no fueron el nicho, sino la placa-nicho.

Baño de la Cava (ZAMORANO, 1974, fig. 55), en Salamanca (PALOL, 1968, fig.22), Talamanca (ZAMORANO, 1974, fig. 56), Puebla de la Reina (PALOL, 1953, lám. LXII) o en Mérida (CRUZ, 1985, n.º 135, 136, 139, 140 y 143).

<sup>22</sup> Con crismón o venera tenemos las paleas del solar de Santa Leocadia en Toledo (SCHLUNK - HAUSCHILD, 1978, 70, fig.53), San Miguel de Mota en Portugal (ALMEIDA, 1962, figs. 192 y 193), o Montánchez, Cáceres (CERRILLO, 1979, fig.8).

La presencia de estos modelos decorativos en placas puede explicarse mediante un proceso de transposición del tema iconográfico desde el nicho hacia las formas planas. Schlunk considera posible este fenómeno y lo explica mediante un préstamo fruto de una lógica evolución estilística (SCHLUNK, 1947, 252). Lo que nos interesa de esta hipótesis es la posibilidad de una correlación entre la función litúrgica del nicho y la simbología del modelo iconográfico. Pero no consideramos que este fenómeno responda a un proceso evolutivo. El modelo iconográfico tiene una simbología intrínseca, independiente del soporte escultórico, por ello pudo usarse simultáneamente en diferentes tipos morfológicos. Por lo tanto, los soportes escultóricos donde



LÁM. V.- Placas emeritenses con grandes crismones.



LÁM. VI.- Cancel emeritense MAN n.º 7.763, (PALOL, 1968, lám. 27-28).

se representan, independientemente su función estructural, tendrían un mismo sentido litúrgico y por lo tanto una ubicación privilegiada en el espacio del *sanctuarium*.

Las piezas emeritenses que presumiblemente derivan de este modelo están talladas

en el estilo propio del momento inicial de los talleres de la ciudad, segunda mitad del VI, y a todas se les asignan unas influencias bizantinas más o menos acusadas.

Creemos que las similitudes entre nuestra pieza y este "grupo inicial" emeritense son suficientes para establecer unas relaciones directas. No obstante, existen acusadas diferencias con el modelo prototípico inicial (el representado por la cátedra de Santa Clara en Mérida, lám. III). La más acusada es la ausencia de columnas. Éstas son sustituidas por franjas verticales decoradas con trifolias sobre arco. Este motivo decorativo está ampliamente representado en pilastras (particularmente en las emeritenses). Aunque no es un motivo privativo de este tipo de elementos arquitectónicos, si podemos establecer una asociación entre el motivo y la decoración de elementos arquitectónicos verticales. Cruz considera que este motivo es introducido en el repertorio emeritense durante el s. VI por influencia directa de talleres bizantinos (CRUZ, 1985, 289)<sup>23</sup>. El motivo quedará fijado en Mérida durante la segunda mitad del s. VI, aunque tendrá una amplia difusión y perduración temporal.

Por lo tanto podemos plantear la asociación entre el motivo de trifolia dispuesto en series verticales y el elemento estructural de las pilastras. En una placa-cancel emeritense<sup>24</sup> encontramos pilastras decoradas con trifolias alargadas (lám. VI). En esta misma

<sup>23</sup> Se basa en comparaciones con pilastrillas de Constantinopla en las que existen elementos decorativos análogos (GRABAR, 1979, lám. XXXI.2).

<sup>24</sup> Cancel del MAN n.º 7.763, con una composición tripartita de crismones, el central bajo arco y los laterales bajo frontones y flanqueados por pavos reales (PALOL, 1968, lám. 27-28; CRUZ, 1985, n.º 406).

placa la composición está enmarcada por una franja decorada con motivos vegetales entrelazados. Al igual en que nuestro caso esta franja delimita el campo decorativo principal. A estas similitudes hay que unir la presencia del mismo modelo de crismón y de un arco con contorno clásico. Todo ello nos hace plantear la posibilidad de que las franjas verticales de nuestra pieza respondan a una abstracción del tema arquitectónico de la pilastra. No obstante, el motivo decorativo es un elemento introducido en los talleres emeritenses durante el s. VI, y ampliamente difundido en la Bética y en Lusitana<sup>25</sup>.

La trifolia que decora el motivo que sustituye a la charnela de la venera es igualmente de origen bizantino. Éste tiene una amplia difusión en la península, si bien bastante tardía. La asociación de este motivo con la venera<sup>26</sup> parece tener un valor simbólico (CRUZ, 1985, 391); tal vez relacionado con algún signo de consagración<sup>27</sup>.

La Roseta circular soqueada situada en el centro del crismón, puede estar relacionada con los discos radiales curvos de las placas cerámicas africanas o los peninsulares influenciados por éstos (PALOL, 1968, 259, lám, LIX, figs. 1 y 4). Este tipo de discos podría responder a una abstracción de este elemento, por lo que pueden tener un origen local (CRUZ, 1985, 324-325).

<sup>25</sup> | Para la dispersión de este motivo decorativo ver CRUZ, 1985, 388-390.

<sup>26</sup> | Está presente en placas y nichos emeritenses (CRUZ, 1985, n.º 90, 115, 130, 134, y 135).

<sup>27</sup> | En algunas composiciones este elemento está asociado a la composición de aves enfrentadas sobre un cáliz del que surge un árbol de la vida (CRUZ, 1985, n.º 135).

<sup>28</sup> | Apocalipsis, I,8 y XXI,6 e Isaías, XLV, 6.

Por todo ello pensamos que el modelo iconográfico directo de la pieza cordobesa fue fijado en talleres emeritenses durante el s. VI. Tanto la iconografía como la composición y los temas decorativos son propios de estos talleres. Aunque no es solo la adopción de un mismo modelo iconográfico lo que relaciona la pieza con este origen. A lo antes dicho hay que sumar la ejecución con una talla similar y, sobre todo, el tipo de material pétreo empleado. Éste es un mármol de tonos rosados de aspecto similar al mármol de Borba (Portugal) sobre el que está tallada la pieza emeritense considerada como prototipo iconográfico. Por todo ello es posible plantear que se trate de una pieza importada directamente de los talleres emeritenses en el s. VI.

## INTERPRETACIÓN FUNCIONAL Y SENTIDO LITÚRGICO

La simbología de este tipo de placas responde pues a un programa iconográfico de sentido litúrgico, expresado de forma lineal y culminado en el crismón apocalíptico. La representación de grandes crismones tiene un doble sentido: el evangélico, como plasmación física de los conceptos de universalidad y eternidad de la Iglesia<sup>28</sup>, y el programático, como culminación de la decoración escultórica del edificio.

La práctica totalidad de los crismones de este tipo están representados sobre soportes de mobiliario litúrgico (nichos, placas, canceles o placas-nicho) por lo tanto, estarían situados en el interior o en las proximidades del *sanctuarium* por lo que tendrían por sí solos un claro simbolismo litúrgico.

No obstante, la presencia de este prototipo de crismón puede tener otra intención

nalidad ideológica. Para Schlunnk la representación reiterada de los grandes crismones con *alfa* y *omega*, plasmaría el triunfo del catolicismo sobre el arrianismo. Serían, pues, signos católicos distintivos y beligerantes contra la herejía (SCHLUNNK-HAUSCHILD, 1978, 68-69). No es, por lo tanto, casual que en Toledo y Mérida sea donde este prototipo esté más ampliamente representado (CRUZ, 1985, 293). Por otra parte, la representación triple del monograma es una de las pocas fórmulas iconográficas trinitarias localizadas<sup>29</sup>. Otro elemento distintivo podría ser la imitación de las cruces de orfebrería, puesto que existió un rito de consagración diferenciado para las cruces ornamentadas y las lisas. Por tanto, podríamos establecer que el sentido ideológico de este tipo de crismones se fijaría poco antes del III Concilio de Toledo (587) con una clara intencionalidad ideológica.

Por otra parte, el marcado carácter simbólico de los nichos con venera, y por extensión las placas-nicho, refuerza tanto su sentido litúrgico como una localización física privilegiada. La hipótesis más consensuada sobre la localización de este tipo de piezas las sitúa en el centro focal del ábside<sup>30</sup>. No obstante esta iconografía está presente en dos placas de canecel, en composición triple, si bien ambos casos carecen de venera (CRUZ, 1985, n.º 115 y 406). Por lo que el tema iconográfico, no es privativo del nicho, o de su derivación en placas-nicho, aunque si es propio de este tipo de soportes. Las piezas que responden a este esquema iconográfico estarían situadas en el interior o en las inmediaciones del recinto del *sanctuarium*. En el caso de las placas, éstas ocuparían un lugar destacado en la zona central del ábside. Son,

por tanto, el punto de convergencia de una arquitectura ordenada litúrgicamente.

El ejemplar cordobés es perfectamente asimilable tanto a la tipología formal de placa-nicho, como a la iconografía descrita. Por tanto, cabría atribuirle una ubicación relevante y una simbología preeminente en un repertorio decorativo de sentido litúrgico.

Por otra parte, se trata de una pieza con evidentes relaciones de identidad con el modelo prototipo inicial, la cátedra de la Iglesia de Santa Clara en Mérida (lám. III), o con los ejemplos más cercanos a éste (*vid supra*). Pensamos que responde a un modelo único, propio de un arte estatal, fijado y codificado en los talleres emeritenses del s. VI. A través de este núcleo el modelo pudo difundirse a otros centros. No obstante, no consideramos probable que los talleres cordobeses generen un modelo propio basado en prototipos emeritenses; fenómeno que sí podemos rastrear para el caso toledano. Dicho de otra forma, pensamos que esta pieza fue tallada en los talleres donde se generó el modelo, los emeritenses, e importada como un elemento de marcado carácter simbólico para alguna construcción relacionada ideológicamente con la monarquía<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> | En este sentido Cruz relaciona la triple composición de algunas placas emeritenses (CRUZ, 1985, n.º 115-406.) con la alusión a la Trinidad Divina de la bóveda del baptisterio de Albenga.

<sup>30</sup> | Hipótesis avanzada por Schlunnk (SCHLUNNK-HAUSCHILD, 1978, 68), y adoptada Cerrillo para la placa con erismón de Montanchéz, Cáceres (CERRILLO, 1979, 204) o Cruz, al comparar las placas de San Pedro de la Nave y de Vega Baja de Toledo (CRUZ, 1985, 209-210).

<sup>31</sup> | Presumiblemente para alguna construcción situada en el complejo basilical de la zona sur de Córdoba (MARFIL, 2000, 124).

## BIBLIOGRAFÍA:

- ALMEIDA, C. A. de Ferreira (1962): "Arte visigótica em Portugal", *O arqueólogo português*, 4, 7-278.
- ANGGIOLINI, P. (1968): *Corpus della scultura paleocristiana bizantina e altomedievale di ravenna. I. Altari, amboni, ciborri, cornici, plutei con figure di animali e con intrecci, transenni e frammenti vari*, Roma.
- ARBEITER, A. (2000): "Alegato por la riqueza del inventario monumental hispanovisigodo", en *Visigodos y omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Anejos de AEspA*, XXIII, 249-264, Mérida.
- (2003): "Los edificios de culto cristiano: escenarios de la liturgia", en *Repertorio de Arquitectura Cristiana en Extremadura: Época Tardoantigua y Altomedieval. Anejos de AEspA*, XXIX, 177-230, Mérida.
- BRANDENBURG, (1972): *Ein frühchristliches Relief in Berlin. Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Roemische Abteilung*, 70.
- CAPMS CAZORLA E. (1963): "El arte hispanovisigodo", en *Historia de España III*, Madrid. (1ª ed. (1940).
- CERRILLO, E. (1974): "Los relieves de época visigoda decorados con grandes crismones", *Zephyrus*, XXV.
- (1979): "Iconografía del relieve de Montanchéz: Acerca de un posible programa decorativo de las iglesias del siglo VII", en *Estudios dedicados a Carlos Callejo*, Cáceres.
- CRUZ, Mª. (1985): *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*. Badajoz.
- (2000) "El taller de escultura de Mérida. Contradicciones de la escultura visigoda", en *Visigodos y omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Anejos de AEspA*, XXIII, 265-278, Mérida.
- GRABAR, O. (1979): *La formación del arte islámico*, Madrid.
- IÑÍGUEZ, F. (1955): "Algunos problemas de las viejas iglesias españolas", *Cuadernos de trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma*, VII, Roma.
- KRAUTHHEIMER, (2000; reed. 1965): *Arquitectura paleocristiana y bizantina*, Madrid.
- MARFIL, P. (2000): "Córdoba de Teodosio a Abd al-Rahman III", en *Visigodos y omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Anejos de AEspA* XXIII, 117-141, Madrid.
- MELIDA, J. R. (1925): *Catálogo monumental de España. Provincia de Badajoz*, Madrid.
- NIETO, M. (1998): *La Catedral de Córdoba*, Córdoba.
- PALOL, P de (1953): *Tarraco hispano visigoda*, Tarragona.
- (1968): *Arte hispánico de la época visigoda*, Barcelona.
- PRALONG, A (1993): "Remarques sur les chapiteaux corinthiens tardifs en marbre de proconnèse", en *Lacambe dans la sculpture monumentale, de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris, 133-146.
- SCHLUNK, (1947): "Arte visigodo, arte asturiano", en *Ars Hispaniae*, II, Madrid.
- SCHLUNK, II; HAUSCHILD, T. (1978): *Die Denkmäler der frühchristlichen und westgotischen Zeit, Hispania Antiqua*, Mainz.
- (1952): "Las pinturas de Santullano. Avance al estudio de la pintura mural asturiana", *AEspA* XXV, 85.
- TORRES BASLBAS, L (1983): "Nichos y arcos lobulados", *Obra dispersa. Al-Andalus I*, Madrid, 147-156
- ZAMORANO, I. (1974): "Caracteres del arte visigodo en Toledo", *Anales Toledanos*, 10, 3-149.