

Cancel de Epoca Visigoda de Montánchez, Cáceres

1. LA PIEZA

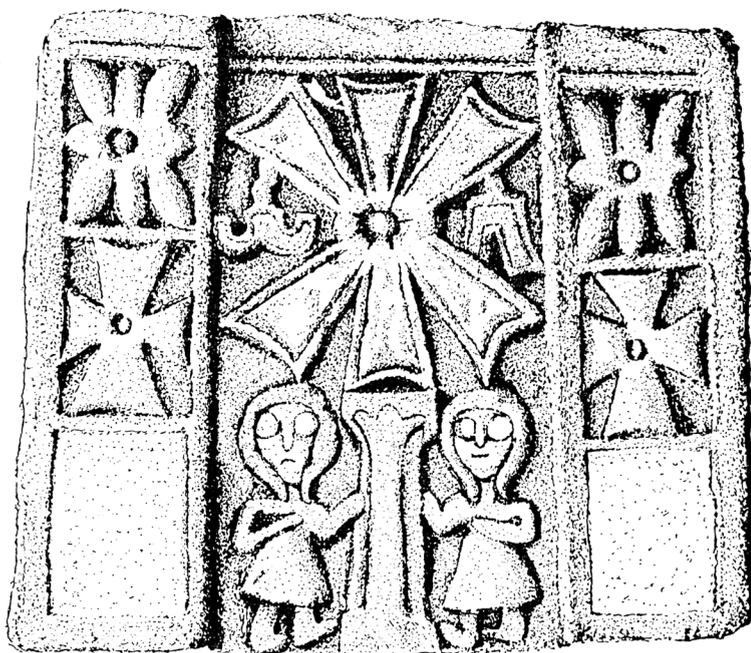
Tuvimos conocimiento de la existencia de esta pieza de Montánchez a través de una historia local reeditada recientemente, en donde se da cuenta de ella y se reproduce en lámina fuera de texto¹. Según nos informaron procede de la misma localidad, pero fue llevada hace bastantes años a la finca «Rodrigo» en donde se venía utilizando como puerta en una zahurda. De allí fue recogida por don José Galán Nogales, quien la conserva en su domicilio de Montánchez rodeada de los máximos cuidados, y quien nos ha dado toda clase de facilidades para su estudio.

La pieza es una placa de mármol blanco deteriorada en uno de sus extremos, a pesar de lo cual se puede restituir por su carácter simétrico. Las dimensiones dan un aspecto sensiblemente cuadrado: mide 50 cms. de altura; 51 de ancho, con dos grosores, 8 cms. en los bordes y 6 en la parte del centro. Esta diferencia de grosores es la que marca la estructuración de los relieves que aparecen dentro de ella.

La placa, que hemos definido como cuadrada, se ve dividida en tres zonas rectangulares, la mayor corresponde a la central, quedando rodeada a ambos lados por dos espacios verticales, resaltando en grosor sobre la zona central. A su vez, estas dos zonas laterales, aparecen divididas en otros tres espacios rectangulares de arriba hacia abajo y que se corresponden en una y otra en cuanto a su decoración.

¹ TIRSO LOZANO RUBIO: *Historia de la Noble y Leal Villa de Montánchez*. La primera edición apareció en Badajoz en 1894 y a la que nos hemos referido, en Madrid en 1970, con nuevos capítulos; p. 79.

En el superior de los rectángulos aparece un tema vegetal muy frecuente en este tipo de decoraciones, una flor de ocho pétalos que parten de un núcleo central, sumamente geometrizadas y desprovistas de todo naturalismo. Por debajo, dos cruces griegas patadas, y como en el caso anterior, con un relieve circular central marcado. En las dos ocasiones en que aparecen las cruces se encuentran muy deterioradas. Por último, en el tercer espacio, no hay más restos de decoración que unas líneas paralelas en el borde que sirven para enmarcar la figura. Ello es comprensible si se piensa en el mayor grosor de estas dos franjas laterales más expuestas siempre al roce, lo cual ha permitido también una mejor conservación del relieve central, sin duda alguna la parte más interesante de la pieza.



Reconstrucción posible del cancel.

Dentro de este espacio central es posible distinguir dos planos en la representación. En el plano inferior aparecen dos figuras humanas estructuradas simétricamente en torno a una pilastra, cuyos elementos de basa y capitel, sobresalen del ancho de ella en su parte central. Las figuras están representadas de frente hasta la terminación de la indumentaria, mientras que las piernas aparecen de perfil, con los talones puestos en tierra y las puntas de los pies hacia arriba.

Presentan una actitud de mostrar con la mano correspondiente más próxima a la pilastra, mientras que el brazo contrario lo mantienen flexionado sobre el pecho. La cabeza es de gran tamaño, excesivo si se compara con el resto del cuerpo (la altura total de las figuras es de 20 cms. mientras que la cabeza llega a alcanzar los 8 de altura) tiene forma de pera invertida, con un gran adelgazamiento formado por el cuello. Una incisión separa la cabeza propiamente dicha

a la cabellera, que tal vez pudiese inducir a confusión con un nimbo, si no se ciñera tanto a la cabeza y terminase sobre los hombros en una especie de bucle. Dentro del espacio reservado a la cara se rastrea con cierta facilidad los órganos de la boca, nariz y unos grandes ojos en los que se marca un punto como detalle.

La indumentaria con que aparecen revestidos es corta, si bien es posible apreciar una longitud mayor, escasamente, de la falda acampanada de la figura representada a la izquierda de la placa. En el interior de esta indumentaria no es posible reconocer rasgos de un sumario drapeado, puesto que las líneas que aparecen fueron producidas por diversos agentes, a lo largo de los años, pero no forman nada artificioso. La diferencia en el largo de la indumentaria pudiera ser indicio para una distinción sexual de las dos figuras, considerando como femenina la de mayor longitud de la falda.

La actitud de las figuras nos lleva la vista hacia el plano superior de la representación, que viene a ocupar la mayor parte de este espacio central, y en donde se coloca un crismón cuyos brazos de base cóncava van adelgazando a medida que se acercan al centro desde donde parten. Entre los brazos oblicuos de la X se intercalan el Alfa y Omega, que penden de unos artefactos a modo de argollas o eslabones de cadena. Sin embargo, a pesar del significado de las letras griegas de principio y fin dentro de la simbología iconográfica cristiana, aparecen invertidas, es decir, que en primer lugar aparece el Omega y en segundo el Alfa, aunque es comprensible si pensamos en que el segmento que en principio era circular en el P, es un simple apéndice simplificado, y se coloca hacia el lugar contrario al que le corresponde, por encima del Omega. Así pues, es una inversión total del crismón y no sólo de él, sino de los elementos que penden. Todos los brazos del crismón aparecen recorridos por incisiones paralelas, y el centro se marca con una rosácea.

Técnicamente sigue la tónica de la época en este tipo de relieves, dos planos de representación, uno muy plano, sin apenas producir efectos de claroscuro fuerte, ya que al tratarla con luz rasante, sólo llega a producir sombra lateral, la franja sobresaliente sobre el espacio central y la sombra de la franja simétrica se perdería fuera de la pieza. Las diversas representaciones se recortan sobre el fondo sin intentar producir por medio de trazos mayores, efectos de zonas iluminadas y en sombra. Las incisiones que se conservan no pretenden más que dar una sensación de dibujo, recargando un poco la sencillez del trazado general, pero siempre sin intentar efectos volumétricos.

2. PARALELOS

La pieza que estudiamos hay que referirla al núcleo artístico de Mérida de época visigoda por varias razones. En primer lugar por su proximidad, pues escasamente son 50 kilómetros los que median entre ambas localidades; en segundo lugar esta referencia hay que hacerla por los motivos históricos que son

evidentes desde la primera hora de la romanización, en la influencia que Mérida ejerció sobre el territorio situado al N. del Guadiana y al S. del Tajo, y posteriormente en el momento de la cristianización al superponerse la organización eclesiástica sobre las últimas divisiones administrativas de la Hispania romana. La influencia de la sede episcopal emeritense se comprueba más al N. aún de Montánchez si tenemos en cuenta la inscripción de consagración de la basílica aparecida en Ibahernando (17 kms. al S. de Trujillo), en la que aparece Honorcio como obispo en el 673 de la Era (= 635)². En última instancia, son los elementos decorativos los que nos llevan a fijar la dependencia artística del foco emeritense en esta época.

Haciendo un análisis de todos los elementos que hemos descrito en la primera parte de este trabajo, vamos a intentar fijar la procedencia de cada uno de ellos mediante la fijación de los paralelos más próximos, para aproximarnos más a la hora de fijar una cronología de la pieza.

a) *Geometrización de temas vegetales*

El motivo decorativo de las franjas laterales en resalte, como ya hemos señalado, presenta una esquematización de un motivo floral, una rosácea de ocho pétalos con botón central, que tiene antecedentes en algunos temas de este tipo de las pilastras emeritenses, en el trifolio sobre base convexa, de cuya fusión con otro trifolio invertido, parece nacer la flor de ocho pétalos, que también aparece en las pilastras del museo de Badajoz, aunque la realización plástica de las que nos ocupamos sea más burda que las que hacemos referencia, en las que el juego de sombras cobra más importancia que la misma belleza que pueda proporcionar la pieza en sí desprovista de una determinada luz rasante.

b) *Cruces patadas de base cóncava*

Situadas simétricamente debajo del motivo floral, aparecen sendas cruces un tanto borradas por la erosión que ha sufrido la pieza. El tipo de cruz griega con un remate semicircular en los brazos es un tema que ya tiene vigencia dentro de la Lusitania en las inscripciones sepulcrales³ en el s. VI, y alcanza gran desarrollo en numerosas piezas del museo de Badajoz y en la de Casas de Millán. Se trata de la clásica realización de la cruz en las muestras que conservamos de la orfebrería.

c) *Crismón, Alfa y Omega y pilastra que lo sustenta*

El crismón, como figura central de la pieza, tiene una clara filiación con los relieves de Mérida, sobre todo con el tercer grupo de los canceles sistematizados

² C. CALLEJO SERRANO: *Templo visigodo dedicado a la Virgen en Ibahernando*, Revista de Estudios Extremeños, 1963, pp. 535-548.

³ J. VIVES: *Inscripciones cristianas de la España romana y visigoda*. Barcelona, 1969; núms. 487, 488, 489, 493 y 494, procedentes de Mértola y fechadas a lo largo del s. VI.

por Schlunck que se caracterizan por poseer este elemento cristológico con las letras del Alfa y del Omega pendientes,⁴. Sin embargo, a pesar de los paralelismos que guarda con este grupo en general, es con un nicho existente en el Museo de Mérida⁵ con el que guarda una relación más directa.

En todos los cancelos de este tipo, incluyendo en él, por las afinidades que muestran, los de Toledo y Salvatierra de Tormes⁶, aparece cada uno de los brazos recorrido por una serie de círculos, rombos y rectángulos, que intentan significar la transposición en el mármol de las joyas y piezas de orfebrería de la época, simulando cabujones en donde estarían engastadas piedras preciosas. Sin embargo en el que presentamos esta decoración incisa ha desaparecido, quedando únicamente como resto de ella, si la tuvo, una línea paralela a los brazos del crismón. Como en todos los de la serie, muestra en el centro, desde donde parten los seis brazos un botón que se asemeja a un motivo vegetal de rosácea.

Ya hemos señalado en la descripción de la placa que todo el crismón aparece invertido respecto a una posición lógica y comprensible del significado simbólico de las letras griegas que penden de él. El apéndice, resto del rasgo gráfico de la P, que toma una dirección ascendente, es, sin duda, una esquematización ajena a los crismones que aparecen en la epigrafía cristiana anterior, en donde el rasgo gráfico aparece completamente semicircular y hacia nuestra derecha. La inversión, igualmente de las letras, nos hace pensar en el modelo.

El área de los ladrillos estampillados, en los que la figura más frecuente es el del crismón, se había circunscrito al Guadalquivir y en un sentido más amplio a Andalucía. De este área, aunque de procedencia incierta, es el ladrillo del Museo Arqueológico Nacional en que aparece invertido el crismón de un modo idéntico al de la placa que estudiamos. Sin embargo, la aparición de ladrillos de este tipo al N. del área del Guadalquivir, y es más, del Guadiana⁷, lleva a pensar que este tipo de manifestaciones del arte mobiliario cristiano tuvieron vigencia, si no por fabricación, sí, al menos, por comercio con las áreas en donde se obtenían en serie. El ladrillo del Museo de Cáceres, viene a confirmar esta afirmación⁸. Por tanto parece verosímil que la ejecución del cancel de Montánchez se llevase a cabo ante un molde de este tipo, lógicamente, en negativo.

De los brazos oblicuos superiores del crismón penden las letras de eslabones. Es la misma relación que guarda con el resto de los cancelos y con la cruz de la pilastra de Casas de Millán⁸, así como con las cruces de la orfebrería o de las coronas votivas. Sin embargo la realización de las letras muestra una gran tosquedad en la delimitación, no llegando, en la A a aparecer el trazo transversal, mientras que la Omega muestra una perfección mayor.

⁴ H. SCHLUNCK: *Arte Visigodo*, *Ars Hispaniae*, II, p. 240.

⁵ J. R. MÉLIDA: *Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz*, núm. 2.103, fig. 207.

⁶ MALUQUER DE MOTES: *Escultura visigoda de Salvatierra de Tormes*. *Zephyrus* VII, 1956, p. 81, fig. 1.

⁷ BLÁZQUEZ: *Posible origen africano del cristianismo español*. *AEArqu.* 40, 1967, p. 30.

⁸ C. CALLEJO SERRANO: *Cuatro inscripciones visigodas en Extremadura*. *Ampurias*, XXIV, 1962, p. 45, núm. 3.

Sostiene todo el crismón una pilastra recorrida por una línea paralela al borde, terminando en su parte superior en el intento de representación de un róleo, a modo de capitel. Su mayor paralelo está en la pilastra que ya hemos citado de Casas de Millán⁹ que sostiene la cruz, aunque la realización de este caso que traemos a colación sea mucho más cuidada que la de Montánchez.

d) *Antropomorfos*

La mayor importancia de la pieza la representan las figuras humanas colocadas en torno a la pilastra que sostiene el crismón precisamente por las escasas representaciones de antropomorfos en la iconografía de esta época, centrada exclusivamente en las de San Pedro de la Nave, el capitel de Córdoba, las placas de Quintanilla de las Viñas y la pilastra de S. Salvador de Toledo.

Lo que sí aparece de un modo natural, es la presencia de las figuras en torno a un tema central, puesto que es frecuente la aparición de palomas, pavos reales, etc., pero no de figuras humanas. Un análisis de cada uno de los elementos que componen las figuras puede llevarnos a intentar ver los paralelos, próximos o remotos de su origen y en cierto modo la proyección que tienen en la iconografía pictórica religiosa medieval, en la que ya reparó Schlunck¹⁰.

Se ha señalado igualmente por Schlunck la presencia en el foco de Mérida de una profunda influencia bizantina manifestada en las representaciones artísticas, que vienen a ser el eco de otros hallazgos en zonas del Imperio bizantino¹¹. Así pues, podemos comprobar esta influencia más fuerte aún en el s. VII y manifestada todavía más al N. de Montánchez en la localidad de Plasenzuela, en la inscripción griega¹².

Recientemente, un hallazgo excepcional ha venido a poner de relieve todavía más esta influencia bizantina con el medallón de la necrópolis del Turuñuelo en Medellín (Badajoz), en donde la realización artística de la Virgen sentada en un trono y sosteniendo al Niño y recibiendo a los Reyes Magos guarda cierta relación con el tema de las figuras humanas de Montánchez¹³.

En la Virgen, representada con nimbo, al igual que el Niño, la expresión del rostro, realizado muy sumariamente, por medio de un estrechamiento muy pronunciado del óvalo, al que se ciñen los cabellos muy pegados al rostro. En su interior se representan unos grandes ojos inexpresivos y una nariz frontal y excesivamente prolongada, en cuyo final se coloca la boca, una simple incisión horizontal, y una barbilla sumamente tratada.

⁹ T. MARTÍN GIL: *El arte en Extremadura. Excursiones a viejas ermitas*. Rev. del Centro de Estudios Extremeños, 1935, pp. 69-75.

¹⁰ *Consideraciones en torno al problema de la miniatura visigoda*. AEAste, 1945, XVII, pp. 241-265.

¹¹ *Relaciones entre la Península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda*. AEArcu. XVIII, 1945, p. 171.

¹² CMCác. núm. 515.

¹³ M.^a JESÚS PÉREZ MARTÍN: *Una tumba hispano-visigoda excepcional hallada en el Turuñuelo, Medellín (Badajoz)*, Madrid, 1961, p. 27.

Por último, una relación más lejana de esta pieza está en una similar en el Museo Lapidario de Narbona, en la que se representa una cruz con Alfa y Omega pendientes y dos figuras, una en pie y otra sentada sobre el basilisco, símbolo del mal.

Sin embargo, aunque no resuelva este cancel, de momento todas las dudas y problemas que plantea el vacío iconográfico desde el s. v en que desaparecen los sarcófagos historiados y que queda roto en el s. vii, en donde se han colocado las escasas realizaciones en las que está presente la figura humana¹⁴ en Córdoba, Quintanilla de las Viñas, San Pedro de la Nave, y la iglesia del Salvador de Toledo. La continuación de las realizaciones plásticas a partir de esta fecha también son escasas, manifestadas en las del arte asturiano, pero donde parecen tener una amplia repercusión, derivadas de una tradición iconográfica anterior es en la miniatura mozárabe de los siglos posteriores.

Convendría admitir la presencia de una miniatura visigoda como supone Schlunck¹⁵ que desconocemos hasta el momento más que a través de los fragmentos del Pentateuco de Ashburnham fechado en torno a los siglos vi-vii, que vuelve a renacer posteriormente con otras características en el s. x, aunque muchas actitudes y recetas técnicas estén derivadas de aquellas. Así, las actitudes simétricas en torno a un motivo central, como lo encontramos en el *Liber Scintillarum* de Seo de Urgel (s. x) en donde dos figuras aparecen en torno a una cruz con notables influencias de la orfebrería del s. vii. Otro paralelo *post quem*, lo tenemos en un folio de la *Biblia Primera de León* en la que también dos figuras masculinas aparecen a ambos lados del Arbol de la Vida, con una mano en actitud de mostrar, mientras que guardan la contraria flexionadas sobre el pecho entre los drapados del vestido¹⁶.

3. CRONOLOGÍA

En el apartado que hemos dedicado a los paralelos hemos puesto en relación la pieza de Montánchez con los tipos emeritenses en cuanto a los motivos decorativos vegetales, en las cruces y en el crismón. A los cancelos de los que deriva se les ha asignado una cronología del s. vii que es en la época en que la Península Ibérica recibe unas más amplias influencias desde Bizancio, como también hemos hecho referencia. Igualmente son de esta fecha las joyas máximas de la orfebrería visigoda, con las que guarda una notable relación en la realización del crismón.

Sin embargo hemos de señalar que la pieza que estudiamos posee una característica que es el aire localista y popular de su realización pero vinculado a los talleres de Mérida, de los que no deja en ningún momento de apartarse de sus tipos peculiares. A pesar de este aire local que muestra, la inversión de las

¹⁴ SCHLUNCK: *Arte visigodo*, p. 269.

¹⁵ SCHLUNCK: *Consideraciones en torno a la miniatura visigoda*, ya citado.

¹⁶ J. DOMÍNGUEZ BORDONA: *Ars Hispaniae*, XVIII, p. 35, fig. 25; y p. 25, fig. 11, respectivamente.

letras griegas, como ya hemos señalado antes, proviene de que su ejecución tuvo lugar ante un modelo en negativo del crismón (molde de ladrillo o sello anular, como el caso del encontrado en Zarza de Granadilla¹⁷.

El medallón del Turuñuelo, de fines del s. VI, cuya realización en cuanto a los rasgos humanos del rostro es, entre otros elementos, que no conocemos, la base de la iconografía medieval posterior. Así pues, la pieza de Montánchez hay que situarla como posterior a las emerientes de las que claramente deriva, e intenta trasponer con la adición de las figuras simétricamente colocadas en torno al crismón.

A la pieza que señalábamos anteriormente de Narbona, de gran similitud con la de Montánchez en cuanto a la temática, exaltación de la Cruz y del Crismón, respectivamente, se le asigna una cronología del s. VIII. Sin embargo, quedan pendientes las relaciones estilísticas, que evidentemente, son más escasas que las temáticas¹⁸.

Si Schlunk coloca las piezas de los cancelos del tercer grupo de Mérida en la segunda mitad del s. VII, ésta podría pertenecer perfectamente, por lo que llevamos dicho, a los años finales de este siglo o a los primeros del VIII.

¹⁷ J. VIVES: *op. cit.*, n. 583.

¹⁸ J. HUBERT, *La arquitectura y la decoración esculpida*, La Europa de las Invasiones, Madrid, 1968, p. 100, fig. 118.



Tablero de canul visigótico (Montánchez)