LA PILASTRA DE SAN SALVADOR DE TOLEDO

Por H. SCHLUNK
Director del Instituto Arqueológico Alemán de Madrid

En la iglesia de San Salvador, de Toledo, al efectuar hacia 1949 unos trabajos de restauración en la nave lateral quedó al descubierto, al levantar un revestimiento posterior, parte de una pequeña mezquita, en cuya construcción se habían empleado numerosos miembros arquitectónicos más antiguos, romanos y "visigodos", sobre todo columnas, capiteles y pequeños pilares que debieron pertenecer a un cancel. El plano de esta edificación, en cuanto puede deducirse de los trabajos realizados, está aún pendiente de su publicación. De los miembros arquitectónicos vueltos a utilizar allí sólo nos ocuparemos aquí del ejemplar más notable, una gran pilastra de mármol de 2,795 m. de altura y 0,46 m. ó 0,27 m. de anchura, con la basa y el capitel tallados en el mismo bloque. Esta pilastra fue brevemente mencionada por Iñíguez [1], al que tengo que agradecer que en la época del descubrimiento del monumento llamase mi atención sobre él. Una primera publicación sobre esta pieza se debe a Palol [2], que volvió después a tratar brevemente de ella [3]. La encontramos también mencionada en el capítulo sobre nuevos hallazgos arqueológicos, con el que Matilde López Serrano [4] contribuyó a la nueva edición de la

---

[1] F. Iñiguez Almech, *Algunos problemas de las viejas iglesias españolas*, «Cuadernos de Trabajo de la Escuela Española de Historia y Arqueología» 7, C. S. I. C. Delegación de Roma, 1953, 79.

[2] P. de Palol Salellas, *Esencia del arte hispánico de época visigoda*. «Settimane di Studio dell'Alto Medioevo» 3, Spoleto 1956, 108 sig., láms. 22-23.

[3] P. de Palol, *Arte hispánico de la época visigoda*. Barcelona 1968, 106, figs. 39-41.

Historia de España, y en el diccionario de iconografía cristiana de Aurenhammer [5].

La pilastra se articula en las tres zonas de basa, fuste y capitel, y debajo de la basa se ve aún un muñón de talla tosca, que debió servir para sujetarla al suelo. (Láms. 1 y 2.) La forma degenerada tardía de la basa se nota en que tanto el toro, que en las piezas antiguas sobresale, como la gola aparecen completamente planos y separados únicamente por pequeños filetes. Ha desaparecido, en cambio, el toro superior. En su lugar rodea a la pieza un listón, cuya altura es casi el doble de la de la gola, y que aparece enmarcado por cuatro filetes por debajo y tres por encima y decorado por una fila de pequeños rombos colocados de punta y que se tocan. Otra pilastra que apareció también en la misma iglesia en el curso de la restauración muestra una basa análoga. (Lám. 3 [a].)

Se reconoce que este listón no forma parte de la decoración original de la basa al observar las pilastras, también vueltas a utilizar, que están colocadas en las dos entradas del aljibe del Conventual de Mérida. Allí la basa se compone aún, al estilo antiguo, de una gola ancha y profunda con un toro estrecho a cada lado, mientras que el fuste está rodeado por todos lados por un estrecho filete. Este filete está decorado en su lado inferior, el contiguo a la basa, con pequeños rombos, en tanto que el resto es liso. (Fig. 1 [b].) Esta decoración de rombos se encuentra en tamaño mayor en otras dos pilastras de Mérida, cuyas basas conservan aproximadamente la misma forma. (Fig. 1 [c].)

Una basa de igual forma y el filete con decoración de rombos se encuentra también en otra pilastra de Toledo, la que está empotrada en el muro exterior de la iglesia de Sta. Justa. (Lám. 3 [b] y Fig. 1 [d].) Se pone así claramente de manifiesto la estrecha relación que existió entre los talleres de Mérida y de Toledo. En esta misma línea de desarrollo se encuentran los fragmentos anteriores mencionados de San Salvador de Toledo, en los que se ha perdido, sin embargo, el toro superior, siendo sustituído por el filete plano, decorado de rombos. (Fig. 1 [e]).

---

4 M. LOPEZ SERRANO, *Hist. Esp.* 32, 1963, 759.

5 *Lexikon der Christl. Ikonographie* 1, 1967, 518.

También los tallos de vid que en la pilastra de San Salvador encuadran el fuste en sus dos lados estrechos, tienen su más próximo paralelo en la de Sta. Justa. (Lám. 3 [b].) Su modelo hay que buscarlo de nuevo en Mérida, en la gran pilastra que se encuentra al pie de las escaleras del aljibe, a la que por otros motivos hemos comparado con ejemplares de Constantinopla [6].

Entre los tallos de vid aparecen círculos con su interior ocupado por cuadrados o rosetas, y entre ellos motivos vegetales, un arbolillo, cuadrifolios de hojas alargadas, etc. Asimismo, el motivo que ha sido tomado por un cáliz [7], en el centro de uno de los lados estrechos, creemos es otro cuadrifolio, con sus cuatro hojas ordenadas alrededor de un punto central.

En el anverso aparecen tres columnas muy alargadas, con basas y capiteles. (Lám. 1 [b].) No conocemos ningún modelo para esta decoración, aunque en Mérida hay numerosos ejemplares de pilastras, uno de cuyos lados estrechos aparece decorado en su centro con una única columna con capitel, muy destacada por debajo de la zona del capitel de la pilastra [8]. (Lám. 4 [ab].) De Constantinopla sólo conocemos la media caña decorada con motivos vegetales que se encuentra superpuesto en el centro de algunos lados [9]. Por el contrario, la fotografía de una pilastra colocada delante de la jamba de una puerta de Gamzigrad, en Yugoslavia (Lám. 5), que debe corresponder al siglo IV aproximadamente, muestra una columna salomónica, en posición semejante a la anterior, con capitel análogo al de las antiguas pilastras de Mérida [10]. Por tanto este motivo se ha tomado también en Mérida de modelos romanos orientales, que no podemos localizar aún con precisión.

Que en la pilastra de Toledo se trata de formas desviadas, equívocas, lo muestra mejor que nada el capitel, en el que las

---

6 *Madrider Mitteilungen* 5, 1964, 248, fig. 4, lám. 82 drcha.

7 Así PALOL, nota 2.

8 *Madrider Mitteilungen* 5, 1964, lám. 82 drcha.

9 *Madrider Mitteilungen* 5, 1964, lám. 83c. A. GRABAR, *Sculptures byzantines de Constantinople*, 1963, láms. 26-31, 33.

10 Debo el conocimiento de esta fotografía a Th. Hauschild, que dió también el permiso para su publicación.

hojas de la fila inferior han sido sustituídas por tres columnas salomónicas en los lados estrechos y cuatro en el lado mayor, en las que descansan a su vez dos o tres arcos respectivamente. Sobre estos arcos se ven en los ángulos pequeñas hojas alargadas, y, además, caulículos, de los que salen hélices y volutas. No es posible saber con seguridad, por ahora, cómo se llegó a la formación de esas columnas y arcadas.

Si buscamos términos de comparación parece evidente que la pilastra de San Salvador de Toledo debió ser posterior a los ejemplares ya citados del aljibe del Conventual de Mérida y al de Sta. Justa de Toledo. Si las pilastras de Mérida pueden situarse razonablemente en la segunda mitad del siglo VI, hay que pensar para el ejemplar de San Salvador en una época posterior, pero sin que, por otra parte, pueda señalarse una fecha concreta de año, ya que no tenemos un sólo ejemplar que pueda datarse o que se encuentre en una relación arquitectónica segura.

La pilastra, sin embargo, es acreedora a nuestro interés, no tanto por sus formas ornamentales, como por la decoración escultórica de su frente [11]. Presenta, en efecto, en cuatro campos supuestos del mismo tamaño escenas del Nuevo Testamento. (Lám. 1 ª.) Estas son, de arriba a abajo, las siguientes:

La curación del ciego.
La resurrección de Lázaro.
Cristo con la Samaritana junto al pozo.
La curación de la hemorroisa.

Por encima y por debajo de las escenas se han destruído las zonas de la basa y del capitel, lo que se debe, evidentemente, a que en el interior de la mezquita un muro terminaba directamente en dicho lado. Otras destrucciones, desde luego anteriores, afectan a las cabezas de los personajes que aparecen en las escenas cristianas. En casi todas las esculturas cristianas conservadas en el Sur arabizado de la Península encon-

[11] A la pilastra se le dió un giro de 180°, por orden del arquitecto F. IÑIGUEZ, ya que las escenas eran difícilmente visibles a causa de la proximidad del muro.

tramos que las facciones de la cara han sido borradas de un modo análogo [12].

Las cuatro escenas están realizadas, desde el punto de vista iconográfico, con el mismo sencillísimo esquema. En cada cuadro aparecen enfrentadas dos figuras y la de Cristo está siempre, significativamente, en una escala mayor. Por lo demás falta todo aditamento innecesario y la representación se concentra en el enfrentamiento de ambas figuras. Vamos a describir ahora, brevemente, las escenas de arriba a abajo.

La curación del ciego. (Lám. 6 ª.)

El ciego, vestido con una túnica corta sujeta por un cinturón y llevando un manto echado sobre los hombros, sale por la izquierda por una puerta de ciudad de la que sólo se ve la jamba izquierda y el arco, faltando la jamba derecha. El ciego se encuentra precisamente debajo del arco y tantea, ligeramente inclinado hacia delante, con grueso bastón que sostiene con la mano izquierda, hacia la derecha. La mano derecha está destruída, pero el brazo, a juzgar por un fragmento que sale del bastón, parece haber estado extendido. En representaciones análogas la mano estaba extendida hacia Cristo en actitud de súplica. Al lado de la puerta, a la derecha de la escena, aparece Cristo, cuya figura llega hasta el marco superior, y mira de frente al espectador. Lleva una vestidura larga que llega hasta el suelo, y un manto que anudado sobre el hombro derecho cruza sobre el pecho hacia la izquierda y aparece sostenido por el brazo de ese lado, cuya mano, muy grande, es visible por debajo del manto. La mano derecha de Cristo se dirige directamente hacia la cabeza del ciego, que aparece de perfil. Están muy dañadas, además de la cabeza, las manos y parte del bastón del ciego, así como su pie derecho y los pies de Cristo. Sobre los nimbos que figuran en las cuatro escenas véanse las observaciones que hacemos más abajo.

La resurrección de Lázaro. (Lám. 6 ᵇ.)

Cristo está representado a la izquierda y lleva una larga

[12] *Madrider Mitteilungen* 3, 1962, 151, nota 104.

INSTITUTO PROVINCIAL DE INVESTIGACIONES Y ESTUDIOS TOLEDANOS
Toledo

vestidura y manto que, sostenido por la mano izquierda, cae en pliegues redondeados abultados. La mano derecha extendida corta la pared del edículo sepulcral. Los pies han sido destruídos, pero puede reconocerse, sin embargo, que el derecho estaba dirigido hacia delante y el izquierdo hacia la izquierda. El edificio sepulcral de Lázaro se levanta sobre un podio al que conducen desde la izquierda cinco escalones, mientras que las líneas horizontales de la derecha indican el muro. Las paredes del sepulcro presentan en su mitad inferior una decoración a modo de espina de pez, o sea dos incisiones cortas que vienen de ambos lados y se encuentran en el centro; por arriba las paredes son lisas y se juntan, tras una ligera curva, en ángulo agudo. Contiguo a la pared de la derecha, vemos en el ángulo superior un muro de sillares que en su parte inferior ha sido destruída intencionadamente. Del muro izquierdo sale un olivo que tiene cuatro largas hojas y un fruto colgado. Lázaro, que aparece en el edículo en posición frontal, está vendado como una momia. Las cabezas de Cristo y de Lázaro se han hecho desaparecer a golpes de cincel.

Cristo con la Samaritana junto al pozo. (Lám. 7 ª.)

La escena está dividida exactamente en dos mitades por el pozo que, sobre todo en su parte inferior, está muy destruído. A la izquierda se ve a la Samaritana con una larga túnica que le llega hasta los pies, muy mutilados. La figura aparece en posición casi frontal, pero extiende su mano derecha hacia el pozo donde por las huellas conservadas debe suponerse que tocaba la cuerda de la que pendía el cubo, del que parece pueden reconocerse aún el asa y una parte del recipiente. A la derecha del pozo está Cristo, sentado en un pequeño montículo, con el cuerpo dirigido hacia la izquierda, pero con la cabeza en posición frontal. Lleva una larga túnica y un manto, que sostiene con la mano izquierda, de la que sólo se ve el dorso, pues los dedos se han destruído. La mano derecha, también deshecha, la tenía Cristo ligeramente levantada, lo que indicaba que estaba hablando con la Samaritana. También las cabezas han desaparecido aquí a golpes de cincel.

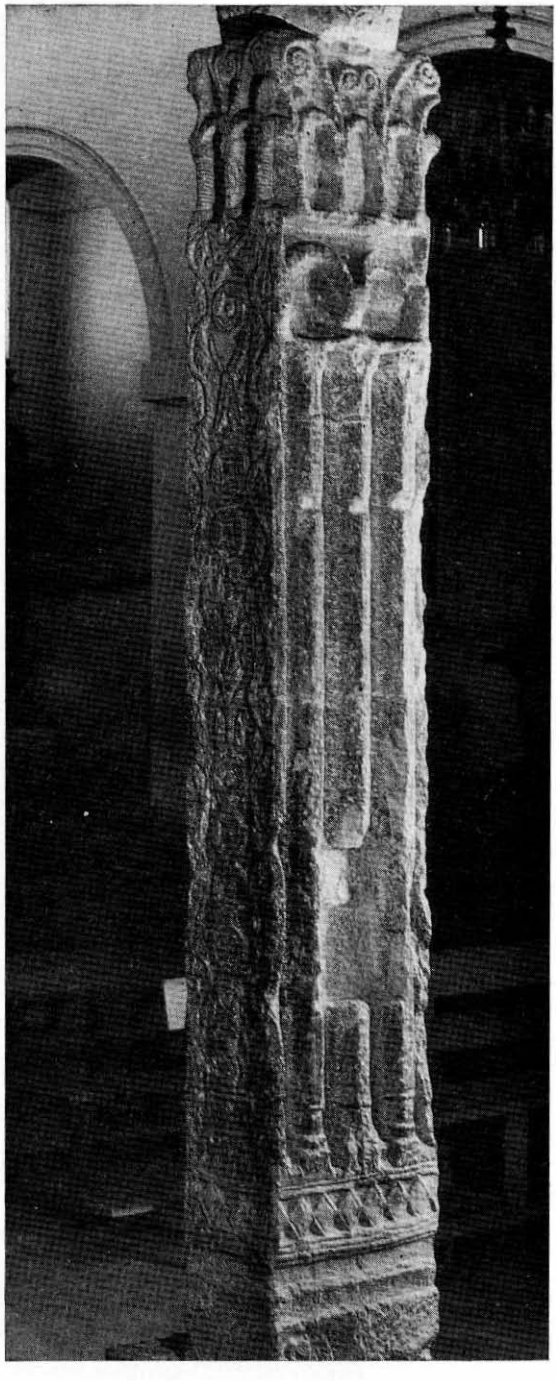

Lámina I.—*Toledo.*—S. Salvador, Pilastra.
a: Frente.—*b:* Lado posterior.

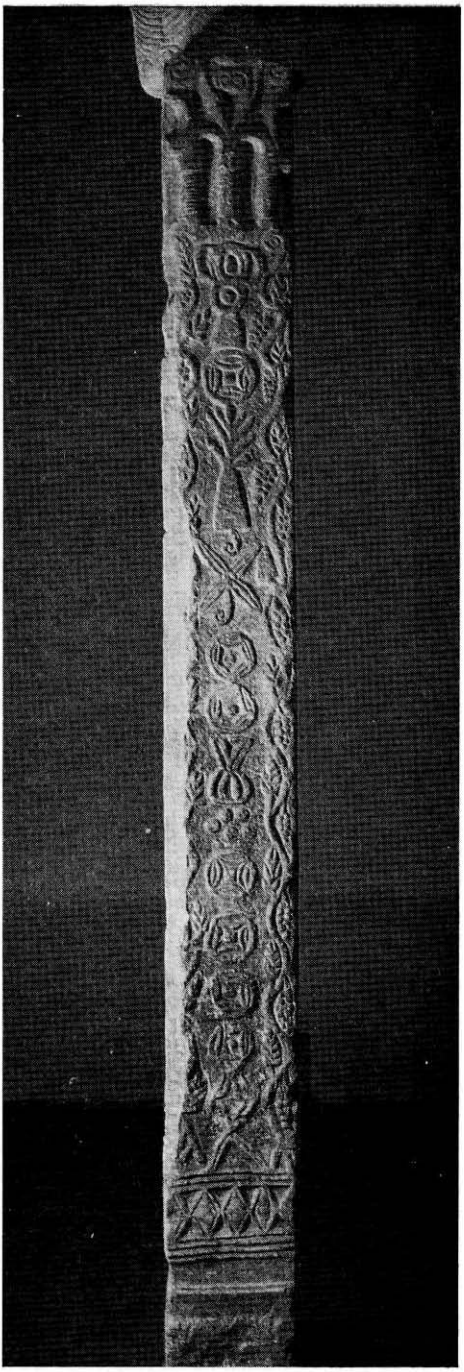

Lámina II.—*Toledo.*—S. Salvador, Pilastra, lados menores.

Lámina III, *a.—Toledo.*—S. Salvador, Pilastra empotrada en la pared.

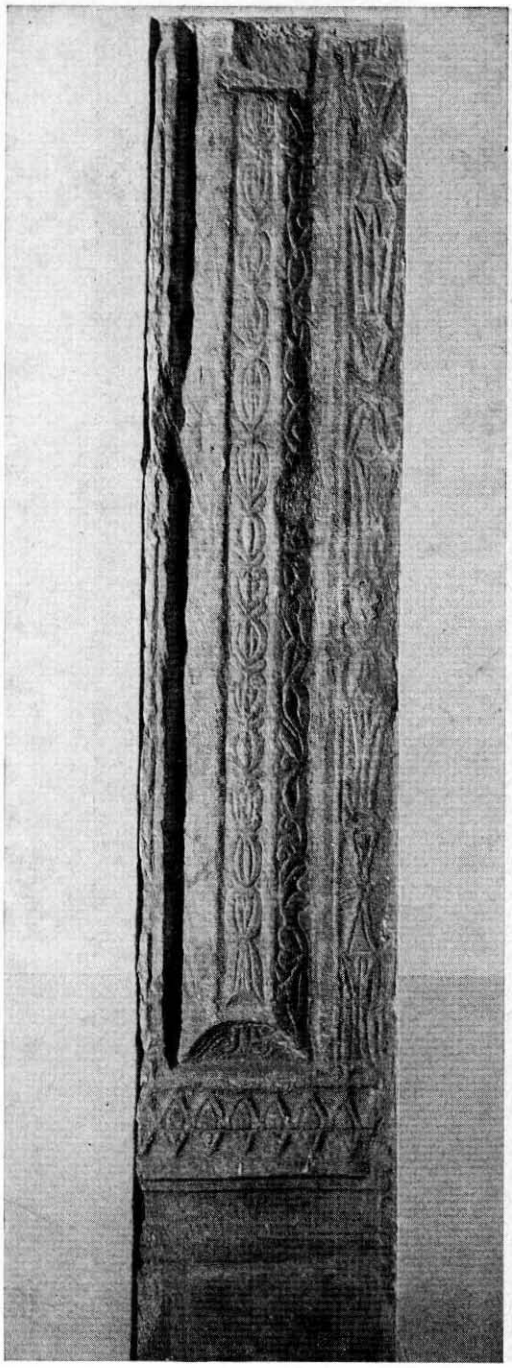

Lámina III *b.—Toledo.*—Sta. Justa, Pilastra.

Lámina IV, *b.—Mérida.*—
Conventual, Pilastra.

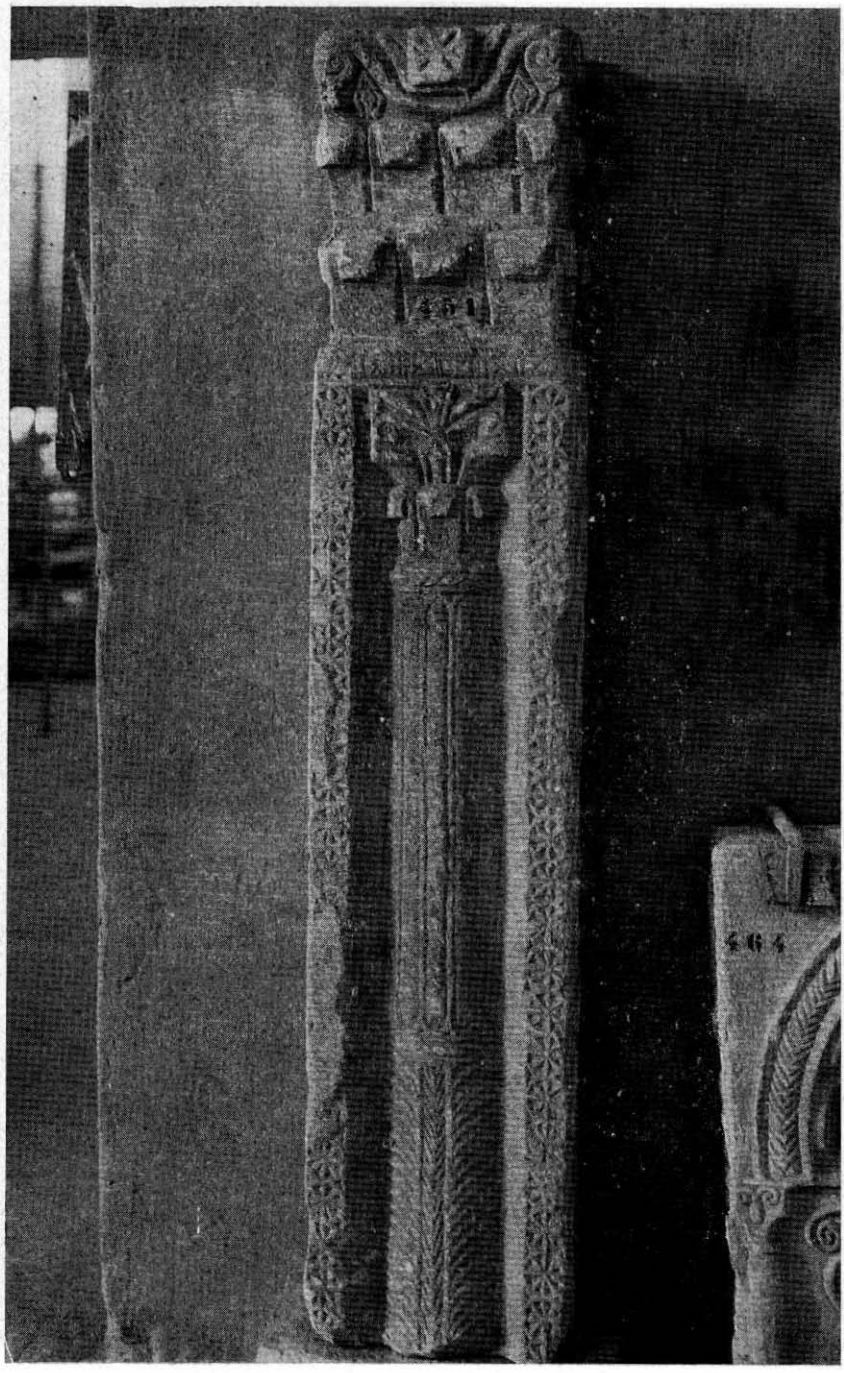

Lámina IV, *a.—Mérida.*—Museo Arqueológico Provincial, Pilastra.

Lámina V.—*Gamzigrad, Yugoslavia.*—Pilastra, parte superior.

Lámina VI, *a.—Toledo.*—S. Salvador, Curación del ciego.

Lámina VI, *b.—Toledo.*—Resurrección de Lázaro.

Lámina VII, *a.—Toledo.*—S. Salvador, Cristo y la Samaritana.

L.ámina VII, *b.*—.*Toledo.*—Curación de la hemorroisa.

Lámina VIII.—*Toledo.*—Museo Arqueológico Provincial.
a: Fragmento de una pila procedente de Escalona (Toledo).
b: Capitel de procedencia desconocida.

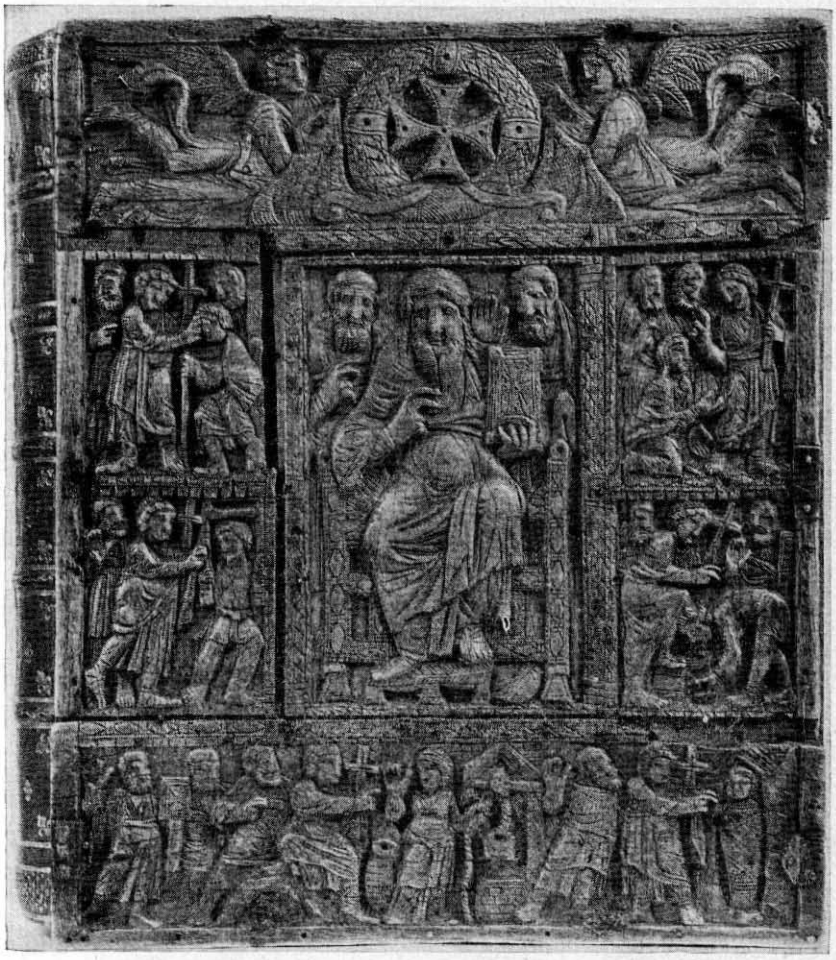

Lámina X.—*París.*—Bibliothèque Nationale, Díptico procedente de St. Lupicin (Jura).

Lámina XI. - *Cambridge.*—Fitzwilliam Museum, Placas de marfil con dos evangelistas, la curación del paralítico y Cristo con la Samaritana.

La curación de la hemorroisa. (Lám. 7 b.)

A la izquierda de la escena se ve una puerta de ciudad construída con sillares que, en su parte superior, remata con tres arquitos semicirculares, cuya significación no está clara. El arco de la puerta, enmarcado por dos líneas, está en parte destruído por su vértice. A juzgar por el muro, la puerta y el arco terminaban en una línea vertical. Bajo este arco, al que toca con su cabeza, se halla la hemorroisa, vestida con un largo manto. La figura aparece arrodillada y su pierna derecha, que sólo está indicada por una incisión, se dobla por la rodilla en ángulo agudo. Con la mano izquierda se coge la cabeza como expresión de dolor, la derecha está extendida sujetando una punta de la vestidura de Cristo, que aparece a la derecha, erguido y en posición frontal. Cristo, con nimbo, lleva una larga vestidura y un manto, que sostiene con su mano izquierda y al que corresponden los pliegues semicirculares que se ven por delante del cuerpo. El resto del manto cuelga formando a ambos lados un gran pliegue. La mano derecha de Cristo, levantada, se apoya ligeramente sobre la cabeza de la mujer, pero el antebrazo y la mano están tan destruídos que no se puede seguir con claridad su recorrido.

Por las grandes destrucciones que ha sufrido la pilastra no resulta fácil saber quiénes eran las personas que se habían querido destacar por medio de un nimbo. Partiendo de las dos escenas superiores, la curación del ciego y la resurrección de Lázaro, menos destruídas que las otras dos, se llega, según mi opinión, a la conclusión evidente de que la cabeza de Cristo estaba en ambas escenas rodeada de un gran nimbo ovalado. Se debe suponer que en las dos escenas inferiores ocurría lo mismo. De las figuras enfrentadas a Cristo, Lázaro es evidente que llevaba, como es corriente, una venda alrededor de la cabeza y la Samaritana y la hemorroisa debían llevar un pañuelo. Sería extraño que el ciego llevase también un pañuelo en la cabeza. Pero no creemos posible que pudiese tratarse aquí —ni tampoco en las otras figuras— de un nimbo.

A pesar de la baja calidad del relieve, los que estudian el arte de la Península Ibérica tienen que reconocer su interés, ya que, precisamente en el primer milenio —prescindiendo de

los sarcófagos importados de Roma en el siglo IV— son muy escasas las representaciones de escenas cristianas con temas del Nuevo Testamento. En Centcelles, entre las escenas cristianas allí representadas, tenemos, junto a ocho tomadas del Antiguo Testamento, una sola del Nuevo —la resurrección de Lázaro— y aún ésta sólo puede traerse aquí con limitaciones, ya que la cúpula de mosáico debe con toda seguridad su ejecución a un taller ambulante y las composiciones es seguro que no han sido concebidas en la Península [13]. En una forma de expresión totalmente distinta, seguramente oriental, encontramos la misma escena en el sarcófago de Alcaudete, donde Cristo aparece acompañado por cinco discípulos, mientras que la hermana de Lázaro está prosternada ante él y Lázaro es sacado en un féretro del templete rematado por arcos de medio punto [14]. Si prescindimos de la escena de un sarcófrago de la Bureba, que resulta irreconocible por estar muy destruída y a la que se suele interpretar como la Adoración de los Reyes [15], lo que no nos parece seguro, hemos nombrado ya todas las representaciones del Nuevo Testamento hasta ahora conocidas en ese período en la Península. Aún cuando, pensando en todo lo que seguramente se ha destruído, sólo con gran prudencia pueden hacerse afirmaciones generales basadas en lo que por casualidad se ha conservado, no hay que pasar por alto que, en el arte de la Península, frente a las escenas del Nuevo Testamento, se encuentran en número incomparablemente mayor las del Antiguo Testamento. Esta afirmación es muy importante para enjuiciar el arte hispánico del siglo IV al VII [16].

---

[13] *Madrider Mitteilungen* 2, 1961, 152.

[14] *Madrider Mitteilungen* 3, 1962, 134 sigs., láms. 28-31.

[15] P. DE PALOL, *Arqueología cristiana de la España romana*, 1967, 313, lám. 91, 2 dice prudentemente: «Adoración de los Magos».

[16] Prescindiendo de las escenas de la cúpula de mosáico de Centcelles, a la que nos hemos referido brevemente en la nota 13, se trata de los siguientes ejemplos:

Sarcófagos de la Bureba, Museo de Burgos, 2.ª m. s. IV. (*Madrider Mitteilungen* 6, 1965, 139 sigs.)

Sarcófago de Quintana-Bureba:

Moisés recibe las Tablas de la Ley (?).

Sacrificio de Abraham (?).

Ante esta situación se comprende que de primera intención se haya tratado de derivar las escenas de nuestra pilastra de sarcófagos importados de Roma a la Península, ya que sus cuatro representaciones son relativamente frecuentes en aquéllos [17]. A esto se opone, sin embargo, el hecho de que hasta ahora no hemos podido observar una repercusión de estos sar-

---

Tapa del sarcófago de Cameno:
Los tres jóvenes negándose a adorar la estatua del Rey.
Sarcófagos de Tarragona, Museo Paleocristiano, Pr. s. V. (*Madrider Mitteilungen* 8, 1967, 230 sigs.)
Sarcófago de Leocadio:
Moisés recibe las Tablas de la Ley.
Sacrificio de Abraham.
Fragmento:
Sacrificio de Abraham.
Sarcófagos del Sur de España, s. V. (*Madrider Mitteilungen* 3, 1962, 19 sigs.)
Ecija, Iglesia de Sta. Cruz:
Sacrificio de Abraham.
Daniel en el foso de los leones.
Barba Singilia, Propiedad particular, Antequera:
Y en ArchEspArq. 42, 1969, 167 y 170.
Daniel en el foso de los leones.
Posiblemente los tres jóvenes en el horno.
Alcaudete (Madrid *MAN*).
David y Goliat.
David en el foso de los leones con cuatro leones por lo menos.
Iglesia de S. Pedro de la Nave, Zamora, 2.ª m. s. VII:
Sacrificio de Abraham.
Daniel en el foso de los leones.
Piso de mosáico en la iglesia de Sta. María de Cami.
Mallorca, m. s. VI:
Historias de José.
Adán y Eva.

Hay que hacer notar que las populares y con frecuencia repetidas escenas de la recepción de las Tablas de la Ley por Moisés, el sacrificio de Abraham y Daniel en el foso de los leones no tienen en las obras mencionadas ningún parentesco iconográfico entre sí, sino que presuponen cada vez modelos nuevos, distintos. No parece haber habido en la Península durante estos siglos una tradición iconográfica propiamente dicha.

[17] Así P. DE PALOL (v. arr. nota 2), cuyo parecer repiten LOPEZ SERRANO (nota 4) y AURENHAMMER (nota 5).

cófagos romanos en la Península [18], por lo que sería muy extraño que esta relación se hubiese reanudado después de más de 200 años. Hablan también en contra de ella algunas peculiaridades iconográficas y estilísticas de las escenas, de las que no es la menor la elección de los temas que no puede demostrarse que se haya encontrado así relacionados en ningún sarcófago [19].

Para el juicio estilístico de las representaciones es característico que las figuras no están talladas en relieve en el mármol, sino que se conserva su silueta en la superficie y se rehunde el fondo. Conocemos esta técnica de Constantinopla, de Grado en el Norte de Italia, pero sobre todo, ya con ejemplos de fecha segura, de Ravena, primero en unos cimacios de S. Vitale (547), después del ambón del arzobispo Agnello (556-70) en la catedral y del de SS. Giovanni e Paolo, que fue erigido por Deodato bajo el episcopado de Mariniano (595-606) [20]. En estas obras se encuentran representados de esta forma, sobre todo, animales de distintas clases. Ya hemos señalado con anterioridad que en la Península Ibérica existen obras de esta misma técnica, en particular en una iglesia de

---

[18] Una excepción la constituye el sarcófago, muy tosco, de Sta. Clara en Tarragona, sobre el que hemos llamado la atención en *Madrider Mitteilungen* 8, 1967, 256 y que hemos reproducido allí mismo en la lám. 56.

[19] Una excepción segura nos la ofrece el falso frente de un sarcófago de piedra caliza, publicado por N. FIRATLI, en «Cahiers Archéologiques» 16, 1966, 1-4, y encontrado en 1964 cerca de Ambarliköy, en Tracia, a 30 km. al O. de Estambul y que fue a parar al Museo de Estambul. Allí colocadas alternativamente bajo frontones y arcos, se encuentran las escenas de Lázaro, de la curación del ciego y de la hemorroisa. Cristo no lleva allí atributo alguno, tampoco nimbo, es de mayor tamaño que la persona que tiene enfrente y en todas las escenas aparecen sólo dos figuras. Hasta ahí existen coincidencias con las escenas de la pilastra de Toledo. Como diferencias más notables cabe señalar la posición de Cristo, que se representa siempre de perfil, la postura y el vestido del ciego, con los brazos caídos y una vestidura de mangas largas que llega casi hasta el suelo, y el edículo de Lázaro, colocado directamente sobre el suelo. La figura aparece invertida en los «Cahiers Archéologiques», lo que quiero advertir aquí.

[20] F. W. DEICHMANN, Ravenna. *Geschichte und Monumente*, Wiesbaden 1969, 73 sigs. 89-91.

Saamases, cerca de Lugo, y también parecidas en Mérida [21]. En un capitel de procedencia desconocida del Museo de Toledo (Lám. 8 [b]) se encuentra un ciervo, que se repite asimismo en Ravena. En el ambón de SS. Giovanni e Paolo y en otro fragmento del Museo de Ravena hay también figuras humanas cuya silueta se ha reservado del mismo modo en la superficie, rehundiendo después el fondo. Se trata, como lo indican las inscripciones del ambón, de los apóstoles San Pablo y San Juan. (Lám. 9 [ab].) También estas figuras tienen la cabeza rodeada de un gran nimbo, como las de la pilastra. Se diferencian, sin embargo, en que en éstas las líneas están grabadas con más fuerza y son más rectas, encontrándose con frecuencia en ángulos agudos, mientras que en Toledo las líneas, que están marcadas sólo superficialmente, son más finas y están por lo general redondeadas, como en un dibujo. Esto hace pensar en modelos distintos. La manera de estar representados en Toledo, por ejemplo, con una línea oblicua y varias horizontales, en el zócalo del edículo del sepulcro de Lázaro, una escalera que sube lateralmente y un fragmento de muro, o en la escena de la hemorroisa la pierna derecha en posición arrodillada sencillamente indicada por una raya, señalan claramente hacia un modelo dibujado. Este estilo debió extenderse por Toledo y sus alrededores, como lo demuestra un fragmento tosco de una pila de Escalona (Toledo), en la que la figura situada a la derecha concuerda exactamente con el Cristo de nuestra pilastra. (Lám. 8 [a].) Fuera de la Península no podemos presentar ninguna obra en la que aparezca este estilo como de dibujo.

Para poder enjuiciar la pilastra sería importante saber en qué motivo se ha fundado la elección y la relación de las escenas. Si se estudia respecto a ello el Liber Commicus, en el que se conservan las lecturas de la liturgia mozárabe-visigoda, se ve que los textos de la curación del ciego, de la resurrección de Lázaro y del encuentro de Jesús con la Samaritana están reservados a grandes festividades de la Iglesia. La colocación de las escenas en la pilastra no corresponde, sin em-

[21] *Madrider Mitteilungen* 5, 1964, 245-47. V. sobre esto F. W. DEICHMANN, «Byzantinische Zeitschrift» 59, 1966, 248.

bargo, a la sucesión establecida por la liturgia y para la lectura del encuentro de Cristo con la hemorroisa no se ha previsto ningún día determinado, sino que la elección se ha dejado libre a cada iglesia [22]. Si se consulta a este respecto el único gran ciclo cristológico que se ha conservado hasta nosotros, el de S. Apollinare Nuovo, en Ravena, del que los estudiosos han creído durante mucho tiempo que en sus lecciones seguía el año eclesiástico —Baumstark le había supuesto relaciones con leccionarios siríacos [23], Nordhagen con leccionarios del Norte de Italia [24]— se comprueba que también hay allí contradicciones entre la sucesión litúrgica y el orden efectivo. Por ello Deichmann, al que tenemos que agradecer el último estudio extenso sobre esta cuestión, ha llegado a la conclusión de que tampoco existe aquí dependencia alguna, que la sucesión de las escenas es independiente de los leccionarios y sólo estuvo determinada por puntos de vista artísticos e iconográficos. En realidad, como termina Deichmann resumiendo "la liturgia y el arte figurativo tienen fundamentos comunes, el mismo contenido, pero sus obras son independientes entre sí" [25].

Ahora bien, en el ciclo de S. Apollinare Nuovo las cuatro escenas que encontramos en la pilastra de Toledo figuran precisamente una al lado de otra, lo que es difícil se deba a la casualidad. (Fig. 1 a.) Debemos preguntarnos, por el contrario, si las escenas de Toledo no habrán sido tomadas también de un ciclo de escenas, del que tendríamos que suponer que sería mucho más corto. Pues aunque hay que pensar que la pilastra de Toledo no estaría sola en la iglesia para la que debió ser

---

22 J. PEREZ DE URBEL y A. GONZALEZ Y RUIZ-ZORRILLA. *Liber Commicus*, 2.° vol., Madrid 1950 y 1955, 671 (curación del ciego), 299 (Lázaro), 142 (Samaritana), 582 (hemorroisa).

23 A. BAUMSTARK, I *mosaici di Sant'Apollinare Nuovo e l'antico anno liturgico ravennate*, «Rassegna Gregoriana» 9, 1910, 33 sigs. (citado según Nordhagen).

24 C. O. NORDHAGEN, RAVENNASTUDIEN, Estocolmo 1953, 63-79; como curiosidad hay que señalar que N. hace notar «La liturgia, que más coincidencias presenta con los mosáicos (de S. Apolinar el Nuevo) es de origen español, a saber el Leccionario de Toledo».

25 F. W. DEICHMANN, Ravenna, op. cit. 190.

creada, sino que debió tener una o varias compañeras en las que figurarían también escenas del Nuevo Testamento, con ello sólo se darían ciclos de cuatro escenas cada uno, mientras que en S. Apollinare Nuovo tenía cada uno trece escenas. Existen, sin embargo, otros ciclos, llamados ciclos abreviados, de seis o siete escenas [26], de los que sólo nombraremos aquí la

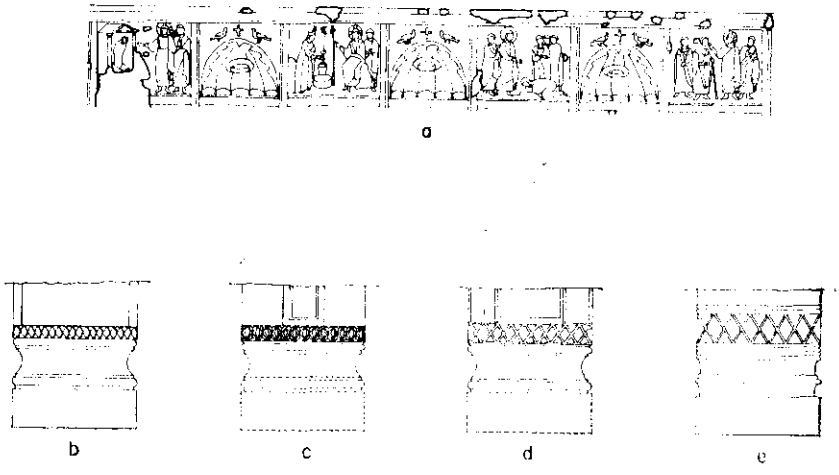

FIGURA 1.ª

a: Ravenna, S. Apollinaire Nuovo, Ciclo de mosaicos representando milagros de Cristo. Pared norte de la iglesia.

b — e: Basas de pilastras.

b: Mérida, Conventual. c: Mérida, Conventual. d: Toledo, Santa Justa. e: Toledo, San Salvador.

cubierta de libro de marfil, procedente de Saint Lupicin (Jura) (Lám. 10), de la Biblioteca Nacional de Paris [27] y el medallón de oro del Museo de Estambul [28], ya que en ellos figuran las cuatro escenas de nuestra pilastra. Creemos no equivocarnos al pensar que las escenas de la pilastra de Toledo pertenecen

[26] *Reallexikon zur Byzantinischen Kunst* 2, 1968, 450, *Evangelienzyklen* (K. WESSEL).

[27] W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mainz 1952, 71 nº 145, lám. 47.

[28] D. TALBOT RICE, *Kunst aus Byzanz*, 1959, lám. 66.

también a uno de esos ciclos abreviados. En la segunda pilastra que debió existir en la misma iglesia, pero que ha desaparecido, hay que suponer habría, en analogía con la tapa del libro y el medallón dorado, escenas de la juventud de Cristo.

Que las escenas de la pilastra mantienen una unidad, lo que era de esperar al pertenecer a un ciclo, se pone de manifiesto por la composición de las escenas, que ofrecen características idénticas:

1. Todas las escenas se limitan a dos personas, Cristo y la persona en la que se realiza el milagro.
2. Cristo realiza el milagro extendiendo, colocando o imponiendo la mano derecha, con la que, además, en la conversión con la Samaritana hace el gesto de hablar. Su mano izquierda aparece siempre por delante del cuerpo, siendo de destacar que no sostiene nunca un rollo ni una cruz.
3. En todas las escenas, Cristo no sólo está representado en tamaño mayor que la persona que tiene enfrente, sino que, sobre todo, figura en posición frontal y lleva un nimbo que le distingue.
4. Tres de las cuatro escenas se destacan por estar enriquecidas con representaciones arquitectónicas, entre ellas las dos puertas de ciudad bajo las que aparecen el ciego y la hemorroisa y el muro que termina en el sepulcro de Lázaro.

En el hecho de que aquí Cristo mira en posición frontal o casi frontal al espectador y no lleva ningún atributo, se diferencian claramente estas escenas de las que aparecen en las pinturas de las catacumbas o en los sarcófagos paleocristianos de Roma, donde suele llevar un rollo en la mano izquierda, mientras que realiza el milagro, por ejemplo la resurrección de Lázaro, con la vara taumatúrgica que lleva en la mano derecha [29]. Tampoco es corriente en esas últimas el nimbo en las

[29] El que Cristo no lleve, en la escena de la resurrección de Lázaro, ningún atributo, ni la virga thaumaturgica, ni un cetro con bola o un cetro de cruz o un libro enrollado, parece que sólo se encuentra en

representaciones de las escenas de la juventud y de los milagros de Cristo. Una figura de Cristo en posición frontal, con nimbo, pero sin ningún otro atributo, se encuentra, en cambio, en el ciclo de S. Apollinare Nuovo, pero allí parece con el nimbo de cruz, mientras que en la pilastra debió tratarse del sencillo nimbo ovalado.

También es característico de la pilastra la predilección por la arquitectura. Encontramos ocasionalmente representaciones arquitectónicas en los sarcófagos de la época de Teodosio y Honorio [30], pero la inclinación que se manifiesta en nuestra pilastra a enriquecer las escenas con arquitectura no la encontramos hasta mucho más tarde, en las piezas de marfil trabajadas en la segunda mitad del siglo VI como continuación de la cátedra de Maximiano, sobre todo en el ya mencionado díptico de cinco escenas procedente de Saint Lupicin y en dos placas que hoy se conservan en Cambridge [31]. En ellas aparecen el Sumo Sacerdote y María en la escena de las aguas amargas, María e Isabel en la Visitación, María y José en la huída a Egipto, representados bajo una arquitectura de arcos, mientras que en las escenas de la Samaritana y de Lázaro unos muros de sillares se unen a la fuente o al edículo (Lám. 10), y las escenas de la curación del paralítico y de la Samaritana están, en Cambridge, totalmente rodeadas, en segundo término, por un muro. (Lám. 11.) Del mismo modo el modelo de las escenas de la pilastra debió también ofrecer elementos arquitectónicos. Con todas estas observaciones no se ha ganado, desde luego, mucho para averiguar el origen del modelo de nuestro ciclo

---

ejemplos procedentes de la parte oriental del Imperio. WESSEL («Reallexikon zur Byz. Kunst» 2, 1968, 392 sig.) enumera las representaciones siguientes: el plato de Podgoritza, el sarcófago del Museo de Ravena, un fragmento de cancel de Estambul, el mosáico de San Apolinar el Nuevo, el medallón de Estambul, la miniatura del Codex Purpureus Rossanensis y una pintura mural en Deir Abu Hennis, en Egipto. A esto se añadirían el falso frente del sarcófago de Ambarliköy, el sarcófago de Alcaudete (v. nota 14) y la pilastra de Toledo.

[30] S. Massimiano (WILPERT, *Sarcofagi*, lám. 39,2); Museo Laterano (WILPERT, *Sarcofagi*, lám. 230,6).

[31] W. F. VOLBACH, op. cit. nº 145, lám. 27 (Saint Lupicin) y 152 (Cambridge).

de Toledo, ya que el gran ciclo cristológico de S. Apollinare Nuovo contiene al lado de elementos orientales también otros occidentales y las piezas de marfil a que hemos hecho referencia no pueden hasta la fecha localizarse con seguridad. Tampoco es posible pasar por alto que las composiciones de la pilastra se remontan, en sus características importantes, a modelos occidentales. La escena de la hemorroisa la encontramos ya muy parecida en las pinturas de las catacumbas y en sarcófagos paleocristianos [32], en la escena de la resurrección de Lázaro el edículo levantado sobre un podio hasta el que sube una escalera puede comprobarse desde la época paleocristiana en sarcófagos romanos y para el arbolillo que sale del edículo existe un paralelo en un vaso dorado romano [33]. Y aún cuando Cristo en conversación con la Samaritana se ha representado siempre de pie en las más antiguas composiciones de Occidente, hay, sin embargo, desde principios del siglo V aproximadamente, ejemplos tanto en Italia como en el Sur de Francia, en los que, como en la pilastra y de acuerdo con la narración bíblica, se ha sentado al lado del pozo para descansar [34].

Basándonos en el estilo no podemos aún determinar con exactitud de qué país procede el modelo, que reúne eviden-

---

[32] L. DE BRUYNE, *L'imposition des mains dans l'art chrétien ancien.* RivArchCrist. 20, 1943, 166-74, fig. 8,14 (de Tarragona) 18.

[33] C. R. MOREY, *The Gold-glass collection of the Vatican Library,* Vaticano 1959, nº 31, con lám. en color. Es probable que se trate ya del árbol de la vida. *V. Lexikon der christlichen Ikonographie* 1, 1968, 262.

[34] San Juan 4,6: «Porque Jesús estaba cansado de caminar, se sentó, sin más, al lado del pozo». Como ejemplo temprano citamos una pintura de las Catacumbas de San Calixto (P. DU BOURGUET, La peinture *paléochrétienne,* 1965, lám. 4), otra de San Pedro y Marcelino (WILPERT, *Ein Zyklus Christologischer Gemälde,* 1891, lám. 4), el mosáico de S. Giovanni in Fonte en Nápoles (J. L. MAIER, *Le baptistère de Napoles et ses mosaïques,* Friburgo 1964, lám. 4), un sarcófago de Narbona (Wilpert, Sarcófagi, lám. 231, 2. LE BLANT, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule,* lám. 47,2. DACL 15,1, Paris 1950, s. v. Samaritaine, fig. 10774) y la miniatura del Evangeliario de Rábula (C. Cecchelli, I. FURLANI, M. SALMI, *The Rabbula Gospels,* Olten 1959, fol. 6a) y también la Pixide de la Voulte-Chilhac (DACL 14,2, Paris 1948, 1991 fig. 10578; W. F. VOLBACH, op. cit. nº 145).

temente elementos occidentales y orientales, aunque con toda seguridad es de origen occidental. Debió tratarse también de escenas dibujadas, tal vez miniaturas o trabajos en marfil, que luego se agrandarían y se llevarían a la piedra. De acuerdo con esta suposición diremos con respecto a la ordenación de las escenas en espacios rectangulares, que en la antigüedad podemos señalar algunos relieves de piedra para los que en los siglos V y VI sólo encontramos analogías en trabajos de marfil o en manuscritos. Tanto en los grandes dípticos que debieron su origen a la cátedra de Maximiano [35] (Lám. 10), como en la Biblia de San Agustín que con toda seguridad tuvo su origen en Occidente (Italia?) [35a], encontramos escenas de milagros y de la vida de Cristo en la misma disposición. (Fig. 2.)

---

[35] En relación con esto puede señalarse que en el escrito «Vita vel gesta S. Ildefonsi Toletanae sedis Metropolitani episcopi» (H. FLOREZ, *España Sagrada* V, 1750, 489), que se atribuye al obispo Cixila de Toledo (770-83), pero en opinión de C. Díaz y Díaz, parece haber sido escrito por un obispo que vivió en el siglo X (Rev. Española de Teología 17, 1944, 101) se cuenta que San Ildefonso al entrar en la catedral vió a la Virgen María sentada en la cátedra ebúrnea en la que él como obispo acostumbraba a sentarse para saludar al pueblo. (At ille sibi bene conscius ante Altare Sanctae Virginis reperit in Cathedra eburnea ipsam Dominam sedentem, ubi solitus erat Episcopus sedere et populum salutare [quam cathedram nullus Episcopus adire tentavit, nisi postea domus Sisibertus, qui sedem ipsam perdens exilio relegatus est]). Aun cuando el texto que narra el milagro es de origen posterior, apenas podría dudarse de la existencia de la cátedra ebúrnea. Como no sabemos nada de los trabajos de márfil que pudieron hacerse en la Península de esos siglos, podemos suponer que se trataba de una cátedra importada, como las que conocemos de Ravena y de otros fragmentos, que se han querido atribuir a las sedes episcopales de Treveris y Grado. En todo caso debe contarse con la posibilidad de que también en Toledo pudiese haber habido una cátedra de marfil semejante, decorada con escenas bíblicas.

Por el contrario, la cátedra de la catedral de Santiago de Compostela, que se menciona en un documento del año 911, estaba hecha de madera y hueso. En esa época no puede, desde luego, contarse con una importación. Véase M. GOMEZ-MORENO, *Iglesias Mozárabes*, 1919, 332.

[35a] V. F. WORMALD, *The Miniatures in the Gospel of St. Agustine*,

Parece asimismo evidente que el modelo no debió tener su origen en España. La peculiaridad de la pilastra, cuya forma general presupone tradiciones de Mérida, consiste en que fue trabajada para un edificio eclesiástico y provista de un pequeño ciclo de escenas cristológicas, que no conocemos hasta ahora de otras iglesias de la Península. Aunque no tenemos la menor indicación respecto a la colocación de la pilastra dentro del edificio de la iglesia —sería seductor pensar en un gran cancel que separase el espacio reservado a los sacerdotes del destinado a los laicos [36]— sigue siendo importante poder

---

Cambridge 1954, 6-7, con referencia a los ejemplos citados en el texto y lám. 2, 7-9.

[36] Por las instrucciones del I Concilio de Braga del año 546 (Canon 13) (J. VIVES, *Concilios visigóticos e hispano-romanos*, Barcelona 1963, 73 sigs.) y sobre todo del IV Concilio de Toledo del año 633 (Canon 18) (VIVES, op. cit. 198) sabemos que en la misa sólo el sacerdote y el levita recibían la Comunión en el mismo altar, el resto del clero en una parte separada del altar, que se designaba como «coro», mientras que a los miembros de la comunidad, o feligreses, se les daba la Comunión fuera del coro. De la época visigoda se han conservado hasta nosotros dos iglesias en las que se reconocen aún claramente, tanto la separación del altar y del coro, como la de este último con la parte destinada a los fieles. Son la Iglesia de S. Giäo cerca de Nazaré en Portugal (recién descubierta) y la de Sta. Comba de Bande (Orense). Mientras que en esta última iglesia debió haber habido en ambos sitios canceles, el coro, a modo de nave transversal, de S. Giäo está separado del espacio de los laicos por un verdadero muro, que tenía un arco en el centro, cuyo tamaño correspondía al del ábside, pero presentaba a cada lado una abertura a modo de ventana que comunicaba el «coro» con el espacio destinado a los laicos. Esta misma disposición puede observase aún en numerosas iglesias asturianas y mozárabes; el modelo de S. Giao lo sigue el edificio más antiguo, que se ha conesrvado aún en Asturias, la Iglesia de S. Julián de los Prados; una separación por medio de canceles existió en S. Salvador de Valdedios, Priesca, Gobiendas y la iglesia rupestre de Bobastro de la época mozárabe. En Sta. Cristina de Lena y S. Miguel de Escalada existió una separación entre el coro y el espacio de los laicos por medio de columnas que debieron sostener arcos o un arquitrave —conocido en español con el nombre de «iconostasis»—. Una separación análoga debió existir también en las iglesias de Lourosa y Bamba. Si la pilastra de Toledo pudo formar parte de un cancel, debió corresponder al tipo últimamente mencionado, presentando como peculiaridad notable que las pilas-

FIGURA 2.ª

Cambridge, Corpus Christi College, MS 286.
El Evangelista San Lucas y escenas cristianas.

comprobar que, lo más tarde desde principios del siglo VII, se empezaron a emplear en la decoración de las iglesias escenas del Nuevo Testamento. Con ello la pilastra completa del modo más feliz nuestro concepto acerca de la decoración de las iglesias españolas con escenas cristianas que hasta ahora se limitaba a los capiteles y relieves de San Pedro de la Nave [37] y Sta. María de Quintanilla de las Viñas [38] y al capitel con símbolos de los Evangelistas de Córdoba [39]. No puede, por tanto, hablarse de un antagonismo a las imágenes en la iglesia española de esta época.

---

tras del cancel estaban decoradas con un ciclo cristológico. Pero mientras no pueda demostrarse por medio de excavaciones la existencia de tales canceles en iglesias del siglo VII, tiene esto que quedar en mera suposición.

[37] *HistEsp.* 3², 1963, 598-629; *ArsHisp.* 2, 289-299.

[38] *HistEsp.* 3², 1963, 635-659; *ArsHisp.* 2, 1947, 299-306.

[39] *ArchEspArte* 17, 1945, 247-249; *ArsHisp.* 2, 1947, 267-269; *HistEsp.* 3², 1963, 759-763.