

La madonna allattata.  
Legata a questa colonna  
l'incisa marino Santa Bibiana  
con corde piombate  
fu anch'essa flagellata.  
C. B. 1871.



# La estética del *marmor* entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Reflexiones a partir de las fuentes textuales

The Aesthetics of *Marble* between Late Antiquity and the Early Middle Ages; Reflections from Textual Sources

Raúl Aranda González

Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona, España

raranda@icac.cat

ORCID: 0000-0002-3524-2275

Recibido: 18/06/2022 | Aceptado: 02/12/2022

## Resumen

*Discernir las claves estético-simbólicas del marmor es una cuestión especialmente útil para generar hipótesis históricas. Por un lado, estas permiten conocer los porqués del empleo de rocas decorativas, ayudando a profundizar en el conocimiento del fenómeno en su conjunto. Por otro lado, conociendo las dinámicas estéticas del marmor se pueden plantear hipótesis más generalistas sobre los gustos artísticos en la cronología a estudio. Este trabajo se plantea bajo esta premisa básica de utilizar el material pétreo no constructivo como herramienta para la comprensión del pasado, en el marco de la historia de las ideas estéticas. Para ello, se recurre a las fuentes textuales, presentando una recopilación razonada de textos y una posterior reflexión sobre las características estéticas del marmor y su empleo en la Alta Edad Media europea y mediterránea.*

## Abstract

*Discerning the aesthetic and symbolic characteristics of marble is particularly useful for generating historical hypotheses. On the one hand, these traits allow us to understand the phenomenon and the reasons for the use of decorative rocks, helping to deepen our knowledge regarding its sculptural ensemble. On the other hand, knowing the aesthetic dynamics of the marble allows for more general hypotheses about artistic tastes in the chronology of the study. This work is based on this basic premise of using non-constructive stone material as a tool for understanding the past, within the framework of the history of aesthetic ideas. To this end, textual sources are used, presenting a reasoned compilation of texts and a subsequent reflection on the aesthetic characteristics of decorative rocks and its use in the European and Mediterranean High Middle Ages.*

## Palabras clave

Estética  
Antigüedad Tardía  
Alta Edad Media  
Marmor  
Rocas decorativas  
Fuentes textuales

## Keywords

Aesthetics  
Late Antiquity  
Early Middle Age  
Marble  
Decorative Stones  
Textual Sources

## Cómo citar este trabajo / How to cite this paper:

Aranda González, Raúl. "La estética del *marmor* entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media. Reflexiones a partir de las fuentes textuales." *Atrio. Revista de Historia del Arte*, no. 29 (2023): 26-47. <https://doi.org/10.46661/atRIO.7258>.

© 2023 Raúl Aranda González. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

En este estudio se asume el concepto *marmor* como “toda una serie de materiales lapídeos de diferentes características petrológicas, que tienen como rasgo común el ser susceptibles de ser pulidos, presentando así caras compactas y regulares, en ciertos casos incluso brillantes. Este concepto abarca calizas, cierto tipo de areniscas, mármoles propiamente dichos, lumaquelas, granitos, pórfidos, alabastros y algunos basaltos”<sup>1</sup>. Esta definición proviene de la Arqueología Clásica y cuenta con un recorrido historiográfico ya amplio<sup>2</sup>. Por el contrario, tal acepción no ha tenido correspondencia en el campo de la Arqueología o la Historia del Arte Medieval. En trabajos anteriores ya nos hemos referido a esta disyuntiva, reflexionando sobre la idoneidad y matices del concepto para la Alta Edad Media<sup>3</sup>. Por ello, no profundizaremos ahora en esta cuestión, más allá de la asimilación teórica de la definición indicada.

La pretensión de este estudio es discernir las principales claves estéticas que explican el fenómeno del *marmor* entre el fin de la Antigüedad y la plena Edad Media. Para ello, se repasarán algunas fuentes textuales que aportan datos fundamentales al respecto.

## Luz y brillo

La alusión a la luz y al brillo como cualidad física del *marmor* es la cuestión estética más citada en la cronología a estudio. Ya desde el siglo IV es recurrente en las fuentes el trinomio *marmor*-luz-brillo. El llamado *Itinerarium Egeriae* es el relato de una peregrinación

\* Este trabajo se inscribe en los proyectos de investigación I+D+i “Arqueología e Historia de un paisaje de la piedra: la explotación del *marmor* de Espejón (Soria) y las formas de ocupación de su territorio desde la Antigüedad al siglo XX” (PGC2018-096854-B-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MICINN) y “El mensaje del mármol: prestigio, simbolismo y materiales locales en las provincias occidentales del imperio romano entre época Antigua y alto-medieval a través del caso de Hispania y Aquitania” (PGC2018-099851-A-I00 MCIU/AEI/FEDER,UE), este último se enmarca en la línea de investigación del grupo ArPa (Arqueometría y Producciones Artísticas) del ICAC. El trabajo se inscribe asimismo en la producción científica del grupo de investigación consolidado de la UNED: “Paisajes, arquitecturas y cultura material en la Iberia Antigua y en la RED de Investigación: El ciclo productivo del *marmor* en la Península Ibérica desde la Antigüedad: extracción, elaboración, comercialización, usos, reutilización, reelaboración y amortización” (RED2018-102356-T) financiado por el MICINN.

1. Marc Mayer e Isabel Rodá de Lanza, “El comercio del mármol en el mediterráneo y su reflejo en la ciudad romana de Sagunt,” en *Saguntum y el mar*, coord. Carmen Aranegui Gascó (Valencia: Generalitat Valenciana, 1991), 37.
2. Ver al respecto: John Bryan Ward-Perkins, “*Marmor*,” en *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, coord. Ranuccio Bianchi Bandinelli (Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961), IV: 860-870; Raniero Gnoli, *Marmora romana* (Roma: Edizioni dell'elefante, 1988).
3. Raúl Aranda González, “El concepto de *marmor* y su empleo como decoración mural entre la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media (s. V-VIII),” en *Pintado en la Pared. El muro como soporte visual en la Edad Media*, coords. Santiago Manzarbeitia Valle, Matilde Azcárate Luxán, e Irene González Hernando (Madrid: Ediciones Complutense, 2019), 313-350; Raúl Aranda González, “Rocas decorativas (*marmora*) entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media en Hispania: Reflexión teórico-metodológica y estado de la cuestión,” en *Paisajes e historias en torno a la piedra. La ocupación y explotación del territorio de la cantería y las estrategias de distribución, consumo y reutilización de los materiales lapídeos desde la Antigüedad*, eds. Virginia García-Entero, Sergio Vidal Álvarez, Anna Gutiérrez García-Moreno, y Raúl Aranda González, vol. 1 de *Monografías de Prehistoria y Arqueología* (Madrid: UNED, 2020), 349-390.

a Tierra Santa, fechado en los últimos años del siglo IV<sup>4</sup>. En su paso por Edesa, la autora, probablemente originaria de la *Gallecia*<sup>5</sup>, describe una escultura marmórea del rey Agbar<sup>6</sup>, incidiendo especialmente en el “esplendor” de la pieza, “como si fuera de perlas”: “*Itaque ergo duxit me primum ad palatium Aggar iregis et ibi ostendit mihi archiotypam ipsius ingens, simillimam, ut ipsi dicebant, marmoream, tanti nitoris ac si de margarita esset*” (*Itinerarium Egeriae*, 19.6)<sup>7</sup>. En el tránsito al siglo V, Prudencio alude en varias ocasiones a la relación *marmor*-brillo-divinidad, en *Contra Orationem Symmachi* (I, 348)<sup>8</sup> y en el himno de santa Eulalia. El autor compone su *Hymnus in honorem passionis Eulaliae Beatissimae Martyris* dentro de la colección poética *Peristephanon*, probablemente entre los años 398 y 400<sup>9</sup>. Es aquí donde refiere al papel del *marmor* en la iluminación del edificio: “*ubimarmore perspicuo atria luminat alma nitor et peregrinus et indígena relliquascineresque sacros seruat humus uenerandasinu*” (*Peristephanon*, III, 191-195)<sup>10</sup>.

En los siglos V o VI se fecha el llamado “Crismón de Quiroga”, una fuente epigráfica de indudable valor<sup>11</sup>. Es una placa marmórea redonda, de algo menos de un metro de diámetro, procedente de la iglesia de Santa María de A Ermida (Lugo), y cuya funcionalidad es discutida (Fig. 1). La pieza representa un crismón bordeado por una banda perlada con una inscripción latina: “*aurum vile tibi est arcenti pondera cedant / plus est quod propria felicitate nites*”<sup>12</sup> (Fig. 2). El texto traza una interesante relación entre el brillo y la felicidad. Se rechaza el oro y la plata, mientras que se otorga al brillo, y por asimilación al *marmor* en que está hecha la pieza, capacidades sensitivas y emocionales.

4. Carmen Arias Abellán, *Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente cristiano* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000), 14-18.

5. Arias Abellán, 9-14.

6. Pudiera referirse tanto a Abgar V (siglo I) como a Abgar VIII (siglos II-III). Arias Abellán, 120.

7. “Me condujo, pues, al palacio del rey Abgar y me mostró allí una inmensa estatua de mármol, muy parecida a él, según decían ellos, de un esplendor tan grande como si fuera de perlas”. Arias Abellán, 119.

8. Prudencio, *Obras*, introd., trad. y notas de Luis Rivero García (Madrid: Gredos, 1997), II: 34.

9. Rivero García, 19.

10. “Aquí, donde el brillo, forastero y autóctono, del vistoso mármol ilumina los atrios protectores, aquí está la tierra venerable que guarda en su seno sus restos y sagradas cenizas”. Texto: Prudencio, *Himnos a los mártires*, trad. Luis Rivero García, ed. Marcial José Bayo (Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1946), 83.

11. Un repaso historiográfico con las diferentes propuestas cronológicas e interpretativas en José María Anguita Jaén, “El Disco de Quiroga: planteamientos nuevos a la luz de una constatación,” *Larouco*, no. 6 (2015): 81-83.

12. “El oro es vil para ti, que la plata se retire; prefieres brillar por tu propia felicidad”. Trad. Javier del Hoyo Calleja, “Carmina latina epigraphica del noroeste hispano,” en *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, coord. Antonio Alvar Ezquerra (Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2003), 2. José María Anguita propone una traducción matizada: “Vil es para ti el oro, háganse a un lado los pesos de plata. Más vale lo que brillas por tu interior riqueza”. Señala el mismo autor, además, una dependencia con la obra de Venancio Fortunato (535-610), lo que fijaría a su juicio una cronología *post quem* más avanzada respecto a la propuesta tradicional. José María Anguita Jaén, “El disco de Quiroga y Venancio Fortunato,” en *Αντιδωρον. Homenaje a Juan José Moralejo*, cur. M<sup>a</sup> José García Blanco et al. (Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, 2011), 35-46, 83.



Fig. 1. Crismón de Quiroga, s. V-VI. © Fotografía: Museo Diocesano de Lugo.

Ennodio, obispo de Pavía cuya obra literaria se fecha en los primeros años del siglo VI<sup>13</sup>, compone un poema muy revelador en la relación brillo-*marmora*:

*Mundior excocti fulgescat luce metalli,*

*Munera disponit qui dare digna Deo.*

*Ante vaporatis Laurenti vita caminis*

*Constitit, ut blandum nobilitaret opus.*

*Marmora, picturas, tabulas, sublime lacunar*

13. Ennodio, *Poemas. Epístolas*, introd., trad. y notas de Agustín López Kindler (Madrid: Gredos, 2012), 9-32.

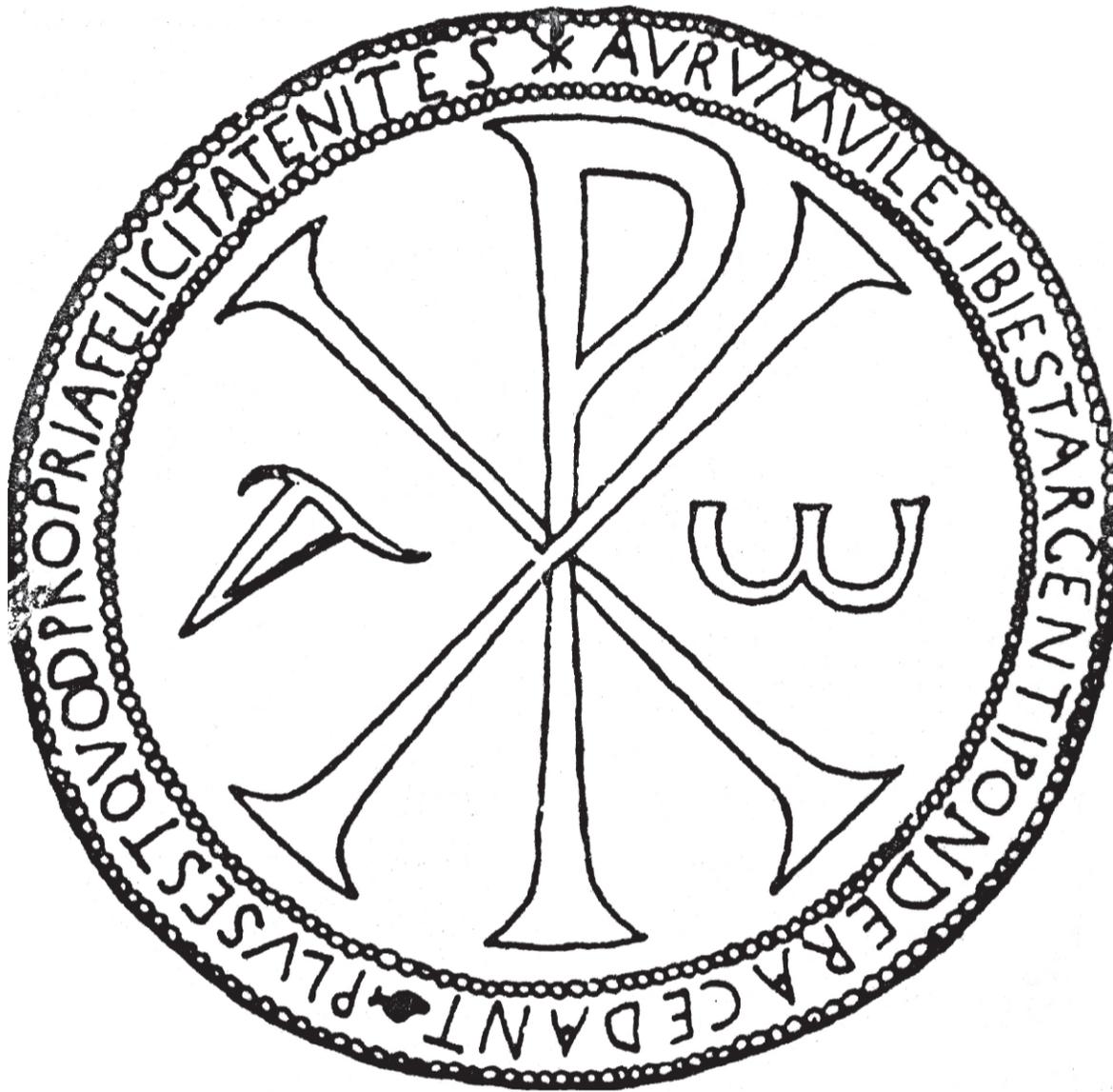


Fig. 2. Crismón de Quiroga, s. V-VI. © Fotografía: Archivo Epigráfico de Hispania Tardoantigua y Medieval (AEHTAM).

*Iipse dedit templo, qui probitate nitet.*

*Aedibus ad pretium sic mores conditor addit,*

*Vellera ceu Serum murice tincta feras.*

*Qualiter inclusas comit lux hospita gemmas.*

*Nix lapidis quotiens pulchrior arte rubet<sup>14</sup>.*

(Poema II. 56)

14. "Más brillante que la luz del metal fundido resplandezca todo aquel que se dispone a hacer donativos dignos de Dios. La vida de Lorenzo se mantuvo firme frente al fuego ardiente para ennoblecer esta hermosa obra. Él mismo, que brilla por su virtud, dotó al templo de mármoles, mosaicos, cuadros y el sublime techo. Así el fundador ha sumado al valor del edificio sus virtudes; como cuando se visten telas de seda teñidas del color de la púrpura, como cuando la luz exterior hace brillar las joyas incrustadas, cada vez que la nieve blanca de la piedra preciosa se colorea con más belleza gracias a la artesanía". López Kindler, 171-172.

El poema fue compuesto por Ennodio en el baptisterio de Milán para honrar al mártir Lorenzo, al obispo del mismo nombre y al propio edificio<sup>15</sup>. Se establece aquí una relación directa entre el resplandor de las virtudes del obispo y el mártir, con el propio resplandor del edificio. Según López Kindler “como el mártir Lorenzo resistió a los tormentos, el obispo del mismo nombre brilla por su honradez: por eso ha sido digno de añadir mármoles, mosaicos, cuadros y cubierta al edificio”<sup>16</sup>. Parece evidente que, en Ennodio, el brillo del *marmor* es reflejo del propio brillo de la virtud del obispo y el mártir. En cronología similar al poema de Ennodio, Casiodoro recoge una carta de agradecimiento por parte de la reina ostrogoda Amalasunta (526-535), hacia Justiniano (527-565), por el envío de material decorativo, presumiblemente marmóreo. Tras un profuso inicio protocolario la carta indica lo siguiente: “*Vestra enim gloria est noster ornatus, quando vos praestitisse cognoscitur quod nostris laudibus applicatur. Decet enim ut et orbis iste Romanus iuvamine vestro resplendeat, quem amor vestrae serenitatis illustrat*” (*Variae*, X, 8)<sup>17</sup>. A mi juicio, este texto muestra el papel estético-simbólico que el mundo postromano otorgaba a la decoración arquitectónica romana. Según Amalasunta, con el envío de material decorativo, Justiniano contribuye a mantener “resplandeciente” el mundo romano. Debe entenderse, en definitiva, que la “resplandeciente” decoración arquitectónica marmórea es asumida como parte de la idiosincrasia romana y, por tanto, su reutilización contribuye a mantener la esencia misma de Roma.

En el ámbito bizantino, es fundamental al respecto el himno siriaco de la catedral de Edesa, con una razón de ser y cronología todavía en duda, aunque muy probablemente fue compuesto con ocasión de la consagración de la catedral después de su reconstrucción entre los años 543 y 554<sup>18</sup>. El texto, una oda a la propia catedral, representa con clara evidencia el trinomio *marmor*-luz-Dios: “las paredes de mármol brillan como la imagen no hecha por la mano del hombre”<sup>19</sup>. Igualmente, en el ámbito oriental, el poema de Pablo Silenciaro, compuesto en el año 562 para conmemorar la reconstrucción de Santa Sofía de Constantinopla<sup>20</sup>, es muy explícito al respecto ya que indica que los

15. López Kindler, 171.

16. López Kindler.

17. “Todos nuestros adornos, suministrados por usted, redundan en su gloria. Porque es apropiado que con su ayuda brille resplandeciente ese mundo romano que el amor de su Serenidad hace ilustre”. Casiodoro, *The letters of Cassiodorus*, trad. Thomas Hodgking (Londres: Henry Frowde, 1886), 423. Traducción propia al castellano.

18. Kathleen McVey, “The Domed Church as microcosm: literary roots of an architectural symbol,” *Dumbarton Oaks Papers*, no. 37 (1983): 91, <https://doi.org/10.2307/1291479>.

19. Joaquín Yarza, Milagros Guardia, y Teresa Vicens, eds., *Arte medieval. Fuentes y documentos para la historia del arte* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 2-3: 37-40.

20. Las ediciones, traducciones y análisis de este texto son numerosas. En castellano: Yarza, Guardia y Vicens, 106-109. Una revisión completa, con traducción italiana y un fundamental estudio crítico en Maria Luigia Fobelli, *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la 'Descrizione' di Paolo Silenziario* (Roma: Viella, 2005). Análisis sobre la iconografía del *marmor* en Gnoli, 43-52 y Nadine Schibille, *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience* (Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2014): 241-243.

discos de *marmor* y pórfido del muro de Santa Sofía “resplandecen con tal belleza que el corazón queda encantado”<sup>21</sup>.

En el siglo VIII, el tratado artístico de Heráclio *De coloribus et artibus Romanorum*, describe el método para infundir brillo a las piedras. Aunque más pragmático que simbólico, no deja de incidir en la importancia de dotar de brillo a las piedras en nuestras cronologías (*De coloribus et artibus Romanorum*, Lib. I, 9)<sup>22</sup>.

Para el siglo X debe destacarse la obra de Al Razi *Ajbārmulūk Al-Andalus*. En ella se recoge una conversación de altos cargos de la jerarquía política del emirato que “giraba en torno a las ciudades de España”<sup>23</sup>. En ella, se habla en boca del general Ta’laba, que menciona un hecho ocurrido a Abderramán:

Dijo que Abd al-Rahman entró en una iglesia donde se encontraba un ermitaño, que lo condujo detrás de la iglesia, llegaron a un lugar donde se encontraba habitualmente un crucifijo de Jesucristo, el ermitaño le dijo: “En este lugar hubo un ermitaño que vivió 120 años, y que me dijo que antes que él hubo otro ermitaño que vivió mucho tiempo. Este ermitaño dijo que bajo este crucifijo se encontraba una piedra como no hubo otra jamás, pues gracias a ella, en las noches oscuras, se veía como en pleno día y leía las oraciones sin necesidad de lámpara”. Dijo también que esta piedra se la llevaron los árabes cuando entraron en Mérida y que se llevaron también un vaso tallado en un bloque de piedra preciosa<sup>24</sup>.

La importancia de la luz emitida por la piedra y su vinculación con lo sagrado parecen evidenciar que la luz y el brillo, en lo relacionado con las rocas decorativas, se mantiene fundamental al final de nuestro arco cronológico.

21. Yarza, Guardia y Vicens, 108.

22. Heraclio, *De coloribus et artibus Romanorum. I colori e le arti dei Romani e la compilazione pseudo-eraciana*, introd., trad y comentarios de Chiara Garzya Romano (Bologna: Il Mulino, 1996): 36.

23. María de los Ángeles Pérez Álvarez, *Fuentes árabes de Extremadura* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992): 38. Agradezco a Juan Rebollo Boto la información sobre esta fuente.

24. Pérez Álvarez, 39. Esta leyenda de la piedra brillante emeritense es recogida por otros autores árabes que parten de la misma fuente que recoge Al Razi, lo que denota la importancia de estos objetos “luminosos” en el imaginario estético-simbólico medieval. Ver al respecto: Alicia María Canto, “Fuentes árabes para la Mérida romana,” *Cuadernos Emeritenses*, no. 17 (2001): 12-86; Carlos Jesús Morán Sánchez, *Piedras, ruinas, antiguallas. Visiones de los restos arqueológicos de Mérida (S. XVI-XIX)* (Mérida: Junta de Extremadura, 2009). Se ha propuesto que la piedra debía estar ubicada en la iglesia metropolitana emeritense y, sobre el material, se ha planteado la posibilidad de que se tratase de *lapis phengites*, una roca de carácter especular originaria de Capadocia citada por Plinio e Isidoro (Canto, 65-66).

## Cromatismo y armonía entre las partes

A principios del siglo VI encontramos una fuente de carácter estético fundamental, en la que se introducen varias ideas clave para entender el papel del *marmor* en la concepción estética altomedieval. Se trata de un epigrama de Ennodio:

*Visceribus lapidum permixta lege coactis*

*Naturam faciunt artificum studia.*

*In solidum fractis riguerunt marmora membris,*

*Partibus in crustam colligitur genius.*

*Unam de variis speciem componere frustis*

*Qui potuit, saxum duxit in obsequium.*

(*Poema II, 91*)<sup>25</sup>.

En primer lugar, en una inusual valoración del artista, Ennodio alude a la capacidad de estos para reproducir la realidad “combinando la naturaleza de las piedras”. De tal forma, podemos extraer que las rocas decorativas, a inicios de la sexta centuria en occidente, parecen estar capacitadas para captar y reflejar lo que los contemporáneos consideran “la realidad”. Esto dota al *marmor* de un valor estético preeminente.

No menos significativa es la indicación de Ennodio según la cual la combinación de piedras se hace por medio de lo que denomina “ley de la variación”. Esta ley hace referencia al mosaico o al *opus sectile*, técnicas mediante las cuales se combinan variados *marmora*. Se expresa aquí, pues, el valor estético del *marmor* gracias a su capacidad expresiva por medio del contraste cromático.

Por último, Ennodio aplica al *marmor* en este texto un concepto clave de la estética tardoantigua y altomedieval: la constatación de que la belleza está en la armónica combinación de pequeñas partes para construir un todo.

25. “La habilidad de los artistas reproduce la realidad, combinando la naturaleza de las piedras siguiendo la ley de la variación. Los mármoles con sus miembros triturados son reducidos a una unidad, las diversas partes imprimen su propio carácter a la obra entera. Quien fue capaz de componer una sola figura de piezas variadas, obligó a la piedra a obedecerle” (Ennodio, 197-198).

## Dureza

La dureza o resistencia del material es un valor del *marmor* que, aunque en mucha menor medida que el brillo, también puede apreciarse en las fuentes. A inicios del siglo IX Ermoldo, *el Negro*, compone un poema para honrar a Luis I El Piadoso. En el texto, que debió ser escrito en torno al año 826<sup>26</sup>, aparece en varias ocasiones el concepto *marmor*, casi siempre en el contexto de descripciones de muros o murallas. El traductor del texto al francés, Edmond Faral, indica que cuando Ermoldo utiliza el término *marmor* lo hace para incidir en la dureza y resistencia de la piedra que constituye un determinado muro o muralla, más que para referirse al material en sí<sup>27</sup>. Por ejemplo, en el primer libro de la obra se narra la expedición franca contra la ciudad de Barcelona. En un pasaje clave, el autor describe lo infranqueable de su muralla: “*Multi namque duces vario hanc conamine belli. Obsedere diu: sed voluisse fuit. Armis, ingenio, seu quis cum qua arte valebat, Sed pugnae studia compulit illa procul. Namque erat insigni murorum pondere fulta, Marmore praeduro structa vetusta nimis*” (*De rebus gestis Ludovici Pii*. I, 112-117)<sup>28</sup>.

En otro fragmento del mismo texto, Ermoldo describe cómo el propio rey arroja una lanza contra el *marmor* de la muralla de Barcelona: “*Tum rex ipse pius crispans hastile lacerto, Inque urbem adversam compulit ire celer. Hasta volans media ventis se contulit urbi, Marmore subiecto figitur acta nimis*” (*De rebus gestis Ludovici Pii*. I, 550-553)<sup>29</sup>. En otras partes de la misma obra E. Faral traduce “*marmore firmum*” como “muro” (I, 256)<sup>30</sup>; “*muri quadrato marmore*” como “bloques de piedra de las murallas” (I, 386)<sup>31</sup> o “*marmore praecintus lapidum*” como “sólida muralla” (III, 1838)<sup>32</sup>. En definitiva, la utilización del término *marmor* aparece en varias ocasiones en Ermoldo siempre asociada a la intención de incidir en la dureza y resistencia de un determinado muro pétreo.

26. Ermoldo, *el Negro*, *Poème sur Louis le Pieux; et Épitres au Roi Pépin*, ed. y trad. Edmond Faral (París: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1932): XII y ss.

27. Faral, 141.

28. “Muchos habían multiplicado los intentos contra ella [la muralla] y la habían asediado durante mucho tiempo: Vana esperanza. Mediante el uso de la fuerza, el ingenio y los recursos de todo tipo: pero había resistido todos los asaltos; porque era fuerte de sus enormes paredes y había sido construido muy antiguamente con piedra muy dura”. (Texto y trad. frac.: Faral, 14-15. Trad. propia al castellano). En este caso Edmond Faral traduce *marmor* por “piedra muy dura”.

29. “El santo rey en persona blandió una lanza al final de su brazo y la arrojó con fuerza hacia la ciudad. La lanza, voló por el aire, golpeó las murallas y chocó violentamente contra el mármol”. (Texto y trad. franc.: Faral, 44-45. Trad. propia al castellano). En este caso, Edmond Faral sí traduce *marmor* como “mármol”, aunque parece despojarlo de connotaciones decorativas, sino más bien como un elemento constitutivo del muro.

30. Faral, 25.

31. Faral, 35.

32. Faral, 141.

Una alusión a la dureza del *marmor* se expresa también en un pasaje de *La Navegación de San Brendán*, texto fechado en un arco cronológico muy amplio entre mediados del siglo VII y el siglo XI<sup>33</sup>. La obra narra el legendario viaje oceánico de un grupo de monjes irlandeses en busca de la Tierra Prometida. En su capítulo XXII se relata cómo los monjes se topan, en medio del mar, con una enorme columna de cristal cubierta por una “extraña colgadura”, “más dura que el mármol”: “*Porro cooperta fuit ex raro conopeo qui in tantum rarus erat ut navis posset transire par foramina illius. Ignorabant autem de qua creatura factus esset ipse conopeus. Habebat enim colorem argenti sed tamen durior illius videbatur quam marmor*”.

### Alegoría de la naturaleza y el mar

A inicios del siglo VI, Casiodoro alude a la capacidad del *marmor* como elemento útil para el reflejo de la naturaleza. En una carta dirigida a Flavio Agapito, *Prefectus urbi* de Roma durante los años 508 y 509<sup>34</sup>, se solicitan artistas expertos en *marmor* para encargarse de la decoración parietal mármorea de un edificio, hoy desconocido, en Ravenna:

*Decet principem cura quae ad rempublicam spectat augendam; et vere dignum est regem aedificiis palatia decorare. Absit enim ut ornatui cedamus veterum, qui impares non sumus beatitudine saeculorum. Quapropter in Ravennate urbe basilicae Herculis amplum opus aggressi, cujus nomini antiquitas congrue tribuit, quidquid in aula praedicabili admiratione fundavit, magnitudini tuae studiosissime delegamus; ut secundum brevem subter annexum, de Urbe nobis marmorarios peritissimos destinetis, qui eximie divisa conjungant, et venis colludentibus illigata naturalem faciem laudabiliter mentiantur. De arte veniat, quod vincat, naturam: discolorea crusta marmorum gratissima picturarum varietate texantur. Quia illud est semper in pretium, quod ad decorem fuerit exquisitum. His sumptus subventionesque praestabis: ne quemquam nostrum gravet imperium, quod ad utilitatem volumus respicere singulorum (Variae. l. 6.)<sup>35</sup>.*

Al margen de las implicaciones del texto sobre la movilidad de los talleres, este pasaje constata ciertas consideraciones estéticas de gran calado. Se desprende, en primer lugar, un vínculo claro entre el *marmor* y el deseo de emular el pasado, cuestión ya

33. Fremiot Hernández González, ed., *La navegación de San Brendán* (Madrid: Akal, 2006), 11-12.

34. Stephanie Adelaide Hillert Kennell, “Hercules invisible basilica (Cassiodorus, “Variae” I, 6),” *Latomus*, no. 53 (1994): 164.

35. “Voy a construir una gran Basílica de Hércules en Ravenna, ya que deseo que mi edad coincida con las anteriores en la belleza de sus edificios, como lo hace en la felicidad de las vidas de mis súbditos. Envíame, por lo tanto, hábiles trabajadores en mosaico. Envíenos, desde su ciudad, algunos de sus trabajadores de mármol más hábiles, que pueden unir esas piezas que se han dividido exquisitamente y, conectando sus diferentes vetas de color, pueden representar admirablemente la apariencia natural. Del arte procede este don, que conquista la naturaleza. Y así, la superficie descolorida del mármol se entrelaza con la variedad más bella de imágenes; el valor del trabajo, ahora como siempre, se incrementa por el minucioso trabajo que se debe gastar en la producción de la belleza” (Trad. Ingl. Hodking, 147-148. Traducción propia al castellano).

advertida en otros textos de Casiodoro y que podemos confirmar como una constante en su obra. Por otro lado, se expresa también en Casiodoro, en línea con Ennodio, que la belleza se encuentra en la armonía entre diferentes piezas “divididas exquisitamente” y conectadas después. Sin embargo, quizá la cuestión central de este texto reside en la expresión de la idea de que “las vetas de color” del *marmor*, armoniosamente conectadas, “pueden representar admirablemente la apariencia natural”. El armonioso juego con las vetas del *marmor* funciona como alegoría de la naturaleza, siendo ahí donde reside su belleza.

La cuestión de la expresión de la naturaleza es notoria también en la ya mencionada descripción de Pablo Silenciaro sobre los *marmora* de Santa Sofía. En este texto, a cada pieza se le atribuyen cualidades alegóricas por medio de correlaciones de ideas con los colores. Por ejemplo, el pórvido es utilizado como alegoría de un cielo de “diminutas estrellas” o el *cipollino rosso* como reflejo de la sangre<sup>36</sup>. Además, en línea con lo reflejado por Casiodoro, la propia disposición de las vetas de *marmor*, en simetría respecto a un eje central<sup>37</sup>, ha sido interpretada como alegorías de la naturaleza<sup>38</sup>.

En una línea similar a la alusión a la naturaleza, no son pocas las ocasiones en las que el concepto *marmor* es utilizado como alegoría del mar. El empleo del concepto *marmor* como sinónimo de mar en calma o como alusión a su superficie lisa es un recurso literario clásico, presente ya en la *Ilíada*, e igualmente en Catulo, Valerio Flaco, Lucano, Lucrecio o Virgilio<sup>39</sup>. Además, esta asociación clásica entre *marmor* y superficie del mar se mantiene con cierta asiduidad en nuestras cronologías. Se localiza en Prudencio (*Aphoteosis*, 650-653 y *Peristephanon*, V, 495), Paulino de Nola (*Poema XXIV*, 110), Marciano Capela (*De nuptis Philologiae et Mercurii*, Lib. I, 92), Draconcio (*De Laudibus Dei*. Lib. I, 578 y 704. Lib II, 162. *Romvlea*, VII, 141) o Ennodio (*Poemas I*, 40; V, 46; VII, 29).

En el mundo bizantino el vínculo entre agua y *marmor*, especialmente en relación a pavimentos, está también presente en los textos. El poeta Coripo, describiendo los pasos del ejército de Justino II en su panegírico de 565-568 dice: “*in silicis morem vel stratae marmore terrae cognatos latices laticum concreta tegebant*” (*In Lavdem Anastasii Quastoris et*

36. Gnoli, 44-45.

37. Anaïs Lamesa, Annie Blanc, y Philippe Blanc, “Les pierres marbrières dans la construction des villes antiques et à Constantinople,” en *Construire la ville. Histoire urbaine de la pierre à bâtir*, eds. Jacqueline Lorenz, François Blary y Jean-Pierre Gély (Paris: CTHS, 2014), 87-88.

38. Finbarr Barry Flood, “God’s Wonder’: Marble as Medium and the Natural Image in Mosques and Modernism,” *A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 23, no. 2 (2016): 168-219, <https://doi.org/10.1086/691611>.

39. Marciano Capela, *Las nupcias de Filología y Mercurio*, introd., ed., y trad. de Fernando Navarro Antolín (Madrid: CSIC, 2018): I, 75.

*Magistri*. Lib. III, 286–287)<sup>40</sup>. En el texto de Pablo Silenciaro sobre Santa Sofía, se alude al ambón del templo de la siguiente manera: “como una isla se levanta en medio de las olas del mar, adornada con campos de maíz y viñedos, y prados florecientes, y alturas boscosas, mientras que los viajeros que navegan se alegran y se alivian de las ansiedades y esfuerzos del mar”<sup>41</sup>. Esto ha sido interpretado como la vinculación de los pavimentos de proconeso del edificio con el mar, además esta misma idea parece repetirse en otras fuentes bizantinas posteriores<sup>42</sup>. Así mismo, el poeta bizantino Juan el geómetra, que vivió a finales del siglo X y principios del XI es muy explícito en su descripción de las columnas del monasterio de *Studios*: “El esplendor pulido de estas piedras parece otro mar sin olas como si acabara de calmarse. La luz y el brillo de las columnas, su hermoso brillo, se asemeja a un río que brilla disuelto. Nieve, que, casi otro mar, fluye hacia las piedras brillantes del suelo. En silencio”<sup>43</sup>.

### Trascendencia, sobrenaturalidad y magia

En algunos casos, el *marmor* aparece en las fuentes asociado a propiedades trascendentes, que rebasan lo humano o que podemos considerar sobrenaturales o mágicas.

Una patente prueba textual de la capacidad trascendente del *marmor* la encontramos en el ya mencionado himno de la catedral de Edesa, de mediados del siglo VI, que describe la decoración marmórea como “no hecha por mano del hombre”.

El llamado *Pseudo-Antonino* es un texto fechado en el año 570 donde se relata una peregrinación a Tierra Santa por parte de un grupo de peregrinos que habría partido de Piacenza, al norte de Italia<sup>44</sup>. Al paso por el Monte Sinaí, el autor describe una gran escultura marmórea allí ubicada:

40. “Agua solidificada cubría las capas inferiores [de estanques que atravesó el ejército] a modo de sílice o de tierra pavimentada de mármol”. Flavio Cresconio Coripo, *El Panegírico de Justino II*, introd., ed. y trad. de Antonio Ramírez de Verger (Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985): 166–167.

41. *The art of the Byzantine Empire 312–1453: sources and documents*, trad. Cyril Mango (Englewood Cliffs: Prentice–Hall, 1972): 95–96. Trad. propia al castellano.

42. Fabio Barry, “Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages,” *The Art Bulletin* LXXXIX, no. 4 (2007): 627–628, <https://doi.org/10.1080/00043079.2007.10786367>.

43. Reproducido en Barry, 635–636. Trad. propia al castellano.

44. Tradicionalmente el texto se atribuyó a Antonino de Piacenza, mártir de la ciudad italiana de la segunda mitad del siglo III. Sin embargo, ya en el siglo XIX, pudo comprobarse que el texto, cuyas dos copias más antiguas se remontan al siglo IX, debió ser compuesto por un personaje anónimo en la segunda mitad del siglo VI (Arias Abellán, *Itinerarios latinos a Jerusalén*, 211–215).

*Et in ipso monte in parte montis habent idolum suum positum Saraceni marmoreum, candidum tamquam nix. [...] Quando etiam uenit tempus festiuitatis ipsorum recurrente luna, antequam egrediatur luna, ad diem festum ipsorum incipit colorem mutare marmor illa; mox luna introierit, quando coeperint adorare, fit nigra marmor illa tamquam pice. Completo tempore festiuitatis reuertitur in pristinum colorem, unde omnino mirati sumus (Itinerarium, 38:5)<sup>45</sup>.*

Se desprende aquí la importancia mágico-simbólica del *marmor* y el color.

También se le atribuye un poder sobrenatural al material marmóreo en un texto del siglo X del clérigo Flodoardo, cronista de la diócesis de Reims. Este autor cita un altar marmóreo en el contexto del relato de la vida de san Basile de Verzy. Flodoardo relata que en un ataque que sufrió el monasterio dedicado al santo, un infiel intentó subirse al altar marmóreo, de tal forma que, de manera milagrosa, se le quedó la mano adherida a la pieza:

*Alius horum super aram ipsius ecclesiae, in honore beati Martini consecratam, conatus ascendere, dum manum supra cornu altaris apposuisset, ipsa manus ejus ita inhaesit marmor, ut nullo modo ab eo postea potuisset auelli. Et quia hic eum sui noluerunt relinquere, partem lapidis circa manum ipsius bipennibus abscindentes, eum secum particulam marmoris, quae manui ejus adhaeserat, invite ferentem deduxerunt. Qui etiam (ut captivi qui reversi sunt referunt) usque ad terram suam, arente jam brachio, hunc lapidem ferens, et Basoli virtute factum proclamans, reversus est (Historia ecclesiae Remensis, Lib. II; cap. IV)<sup>46</sup>.*

El *marmor* adquiere cualidades mágicas y sobrenaturales en este relato, de tal modo que se convierte en un material mediante el cual puede expresarse la divinidad en forma de castigo.

El poder mágico-religioso del *marmor* tiene también presencia en las fuentes en las que se relacionan determinadas rocas decorativas con leyendas cristológicas, marianas y de santos y mártires. Aunque, en muchos de los casos, las fuentes en sí mismas no señalen el tipo concreto de material, es habitual que la tradición relacione las escenas religiosas o martiriales con elementos marmóreos. Por ejemplo, según la *Passio Sanctae Bibianae*, un texto hagiográfico datado con dudas en el siglo VII<sup>47</sup>, la mártir romana

45. "Y en este monte, en la falda del mismo, tienen colocado los sarracenos un ídolo de mármol blanco como la nieve (...) Y cuando llega el tiempo de sus fiestas, al volver la luna, antes de salir ésta en el día de su fiesta, comienza este mármol a cambiar de color, e inmediatamente después de aparecer la luna, al comenzar a adorarlo, el mármol se vuelve negro como la pez. Terminado el tiempo de la fiesta, vuelve a su color originario, cosa de la que nos admiramos mucho" (Arias Abellán, *Itinerarios latinos a Jerusalén*, 283-284).

46. "Otro, tratando de subir al altar de la misma iglesia dedicada a San Martín de Tours, puso su mano en una de las esquinas del altar; pero de inmediato su mano se unió al mármol, y no fue posible retirarla. Como sus compañeros no querían abandonarlo así, destruyeron con un mazo la parte de la piedra en la que sostenía su mano y se lo llevaron, lamentando con gran pesar este pedazo de piedra que aún estaba adherido a su mano. Y los cautivos que regresaron desde entonces informaron que él fue así a su país, que su brazo se había secado y que confesó que esta desgracia le había sucedido por la virtud y el poder de San Basilea". Flodoardo de Reims, *Historia ecclesiae Remensis*, ed. y trad. M. Lejeune (Reims: P. Regnier, imprimeur de l'Academie, 1854): 242. Trad. propia al castellano.

47. Sandra Vasco Rocca, *Santa Bibiana* (Roma: Istituto di Studi Romani, 1983), 10.



Fig. 3. Fuste ¿romano? de la flagelación de santa Bibiana, reutilizado como elemento devocional. Basílica de Santa Bibiana (Roma). © Fotografía: Raúl Aranda González.

Bibiana fue flagelada en una columna en tiempos de Juliano el Apóstata. Aun hoy se conserva en Roma un fuste de *rosso antico* que la tradición relaciona con dicha flagelación en la basílica que lleva el nombre de la mártir (Fig. 3).

Igualmente, aunque ya en época bajomedieval, es bien conocido el códice de los *Moralia in Job* de san Gregorio Magno, de finales del siglo XIII o comienzos del XIV, donde se relata la aparición de la Virgen a Santiago Apóstol, sobre una columna en Zaragoza, lo que originó toda una tradición devocional<sup>48</sup>. Dicha columna es un fuste de *Broccatello* probablemente tomado de un contexto romano<sup>49</sup>.

Por último, debemos tener en cuenta el reflejo en las fuentes de la existencia de rocas o piedras con poderes mágico-simbólicos. Baste recordar, por ejemplo, la famosa y enigmática mesa del rey Salomón. Esta pieza, descrita como de jaspe o piedras

preciosas<sup>50</sup> y que pudo formar parte del *thesaurus* visigodo<sup>51</sup>, es recogida en las fuentes árabes que relatan la conquista de Hispania, como los textos de Ibn Abd al-Hakam del siglo IX, con una intencionalidad simbólico-propagandística<sup>52</sup>. En la misma línea de piedras

48. Eliseo Serrano Martín, "Silentium facite": el fin de la polémica y el discurso en torno a la Virgen del Pilar en la Edad Moderna," *Hispania: Revista española de historia*, no. 74, 128 (2014): 691, <https://doi.org/10.3989/hispania.2014.020>.

49. Anna Gutierrez Garcia-M., *Roman quarries in the northeast of Hispania (modern Catalonia)* (Tarragona: ICAC, 2009), 237.

50. Por ejemplo, Jiménez de Rada la describe en su *De rebus Hispaniae* a inicios del siglo XIII como "de una piedra preciosa de jaspe verde, muy rica, e asy lamesa como los piés toda era de una piedra". Marqués de la Fuensanta del Valle, *Colección de documentos inéditos para la historia de España* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1895) CV: 206.

51. Javier Arce, *Esperando a los árabes: los visigodos en "Hispania", (507-711)* (Madrid: Marcial Pons, 2011), 88.

52. Manuel Enrique López Brenes y Roberto Marín Guzmán, "Los tesoros en la conquista Árabe de Al-Ándalus y las contradicciones en las fuentes árabes," *Revista Estudios*, Extra 0, (2019): 371-428, <https://doi.org/10.15517/re.v0i0.36275>.

extraordinarias con gran peso simbólico en la Edad Media podría situarse la llamada “Piedra del destino”. Se trata de la piedra que, según la tradición, sirvió de cabecera a Jacob y que, previo paso por la *Gallecia* altomedieval, llegó a Escocia para servir de base en la coronación de los reyes. Aunque la pieza conservada hoy es de arenisca, algunas fuentes tardomedievales la citan como de mármol blanco<sup>53</sup>.

### Hacia la comprensión del papel del *marmor* en la mentalidad estética altomedieval

Se ha podido comprobar cómo las fuentes documentales altomedievales valoran estéticamente las rocas decorativas en relación con sus características físicas y a sus capacidades expresivas. A continuación, será tarea de este estudio tratar de comprender el rol que juega el *marmor* en la estética de estas cronologías.

El brillo parece la cualidad física más tenida en cuenta a la hora de calificar estéticamente el *marmor*. Algunos textos parecen mostrarse atraídos por el efectismo y la espectacularidad del brillo marmóreo. En esta línea, Prudencio atribuye directamente al *marmor* la capacidad de iluminar, mientras que el *itinerarium* de Egeria o el pasaje recogido por Al-Razi denotan cierta fascinación por el material, en tanto que brillante. Otras fuentes, aunque menos efectistas, expresan una relación del *marmor* con Dios, por medio del brillo. Así se muestra la inscripción del Crismón de Quiroga o el himno de Edesa. Otro grupo de fuentes resultan algo más alegóricas al respecto, relacionando el brillo del *marmor* con capacidades morales. Este sería el caso del texto de Ennodio o el de Pablo Silenciaro sobre Santa Sofía. El material pétreo decorativo actúa en estos casos como catalizador de virtudes morales o sentimentales cristianas. Interesante también es la alusión al pasado en Casiodoro, que rememora a través del *marmor* “el brillo resplandeciente del mundo romano”. Aspecto, este último, clave para la comprensión estética del fenómeno del *spolia* marmóreo.

El peso específico que tiene en las fuentes la capacidad para el brillo del *marmor*, tiene su razón de ser en el papel fundamental que juega la luz en la estética cristiana tardoantigua y altomedieval. Ya desde las concepciones neotestamentarias los vínculos entre la luz, el brillo y la divinidad son una constante: “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue,

53. José Carlos Bermejo Barrera, “Crónicas, reliquias, piedras legendarias y coronaciones en la Edad Media,” *Cuadernos de historia del derecho*, no. 23 (2016): 16, [https://doi.org/10.5209/rev\\_CUHD.2016.v23.53057](https://doi.org/10.5209/rev_CUHD.2016.v23.53057).

no anda en tinieblas, sino que tendrá la luz de la vida" (Jn. 8:12)<sup>54</sup>. De la misma manera, se aprecia ya en el Apocalipsis, texto referencial del cristianismo altomedieval, el papel de las rocas decorativas en el reflejo de la luz divina. Se alude a *marmora* en el propio aspecto de la visión teofánica: "Y el aspecto del que estaba sentado era semejante a piedra de jaspe y de cornalina; y había alrededor del trono un arco iris, semejante en aspecto a la esmeralda" (Ap. 4:3). O se menciona material pétreo en la Jerusalén celeste, absoluta meta vital del cristiano altomedieval: "y los cimientos del muro de la ciudad estaban adornados con toda piedra preciosa. El primer cimiento era jaspe; el segundo, zafiro; el tercero, ágata; el cuarto, esmeralda" (Ap. 21: 19).

La cuestión luz-Dios se ve profundizada posteriormente en Plotino, quién vincula la luz con la idea de Bien de Platón, de tal modo que la luminosidad es considerada como el elemento supremo del que emanan las cosas tangibles. Bajo esta concepción, para Pseudo-Dionisio (siglos V-VI) la belleza terrestre reproduce la emanación de la belleza divina a través de la luz<sup>55</sup>. Según Pseudo-Dionisio, "lo bello trascendental se llama belleza por la hermosura que propiamente comunica a cada ser como causa de toda armonía y esplendor, alumbrando en ellos porciones de belleza a la manera del rayo brillante que emana de su fuente, la luz" (*De divinis nominibus* IV, 7, c. 701)<sup>56</sup>. En consecuencia, "las bellezas sensibles son reflejos de las invisibles, los perfumes sensibles son copias de la efusión espiritual y las luces materiales son como imágenes del don de la luz inmaterial" (*De coelestihierarchia* P.G.3, c. 121)<sup>57</sup>. Por tanto, la luz es partícipe de la divinidad y las "luces materiales" pueden ser un buen reflejo de la "luz inmaterial". Esta idea de acercamiento a Dios a través de la luz resulta un elemento capital de todo el pensamiento estético medieval<sup>58</sup>. Debe asumirse, en resumen, que el brillo del *marmor* constituye una cualidad irrenunciable para la expresión de valores lumínicos en estrecha relación con la divinidad.

Más allá del brillo, las fuentes recogen también otras características estéticas de las obras de arte creadas a partir de la piedra y sus combinaciones. El poema II, 91 de Ennodio es clave al respecto. En este texto se refleja cómo la representación de la realidad, es decir la belleza, se obtiene mediante la combinación de diferentes partes de colores, que generan un todo bello. Algo similar expresa Casiodoro indicando que la

54. Todas las citas bíblicas del texto: Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga, eds., *Sagrada Biblia* (Madrid: B.A.C., 1973).

55. Adrián Pradier Sebastián, "La estética de la luz en la edad media. De ps. Dionisio areopagita a Roberto Grosseteste" (tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2005).

56. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de la Estética. II La Estética medieval* (Madrid: Akal, 1987): 36.

57. Tatarkiewicz, 37-38.

58. Tatarkiewicz, 33.

armonía se obtiene entre diferentes piezas “divididas exquisitamente”. Esta idea de belleza obtenida a través de la conjunción armónica de diferentes partes independientes contribuye al hieratismo y la carga simbólica del arte, en detrimento de la narratividad, cuestión evidenciada desde el mundo tardorromano. El arte altomedieval refleja una ausencia de narratividad, en favor de un hieratismo simbólico transcendente. En el imaginario visual medieval es especialmente valorado el mensaje frente a la forma, que paulatinamente se va alejando de la narratividad para acercarse a lo abstracto, considerado más propicio para expresar lo suprahumano. El papel que otorgan Ennodio o Casiodoro al *marmor* en la creación artística encaja con estos postulados no narrativos. En definitiva, para estos autores, la belleza no se encuentra en el relato, sino en la capacidad de las partes para conjugar un todo transcendente, ahí radica el rol del *marmor*. Esta es ya una característica estética netamente medieval. El *marmor* es más útil para articular una expresión artística fundamentada en esta concepción de la suma de partes. Un *sectile* creado por medio de piezas “divididas exquisitamente”, se adapta mejor a la expresión de un todo transcendente que, por ejemplo, la pintura.

Cabe recordar también que el arte de los primeros siglos de la Edad Media es esencialmente alegórico. En clave neoplatónica, indica Pseudo-Dionisio que “las cosas visibles son imágenes manifiestas de las invisibles”<sup>59</sup>. De este modo, la alegoría es un recurso fundamental del artista medieval para explicar las “imágenes invisibles” y así servir en la comprensión de la divinidad. También en este caso el *marmor* se presenta como un elemento útil debido a su facilidad para ser objeto de alegoría, es decir para reproducir la apariencia de la realidad superior. Esta cuestión es perfectamente detectable en las fuentes que relacionan el *marmor* con la naturaleza o con el mar. Según Casiodoro, los trabajos en *marmor* “pueden representar admirablemente la apariencia natural”, lo que, sin duda, ayuda a recrear una naturaleza simbólica y suprahumana dentro del edificio, como muestra igualmente la descripción de Santa Sofía.

Por último, las fuentes parecen incidir también en la relación de las rocas decorativas con lo mágico y lo sobrenatural. El evidente vínculo del *marmor* con cuestiones alejadas de los postulados humanos, lo hacen ideal para el reflejo de acercamientos a la divinidad y, por tanto, para formar parte de una decoración cristiana.

---

59. Edgar De Bruyne, *La Estética de la Edad Media* (Madrid: Visor, 1987).

## Conclusión

A partir de la desarticulación del mundo romano, en consonancia con el pensamiento neoplatónico, el arte se concibe más bien como un medio de acceso a lo trascendente. Así, todo elemento artístico tiene como finalidad favorecer, a través del intelecto, la aproximación del fiel a las “realidades inmateriales”, es decir, a Dios<sup>60</sup>. En palabras de Juan Escoto Erígena (c. 810 - c. 877), “las formas visibles no han de ser deseadas por sí mismas (...) sino que son figuraciones de la belleza invisible, a través de las cuales la Divina Providencia encamina el alma humana hacia la pura e invisible belleza de su propia verdad” (*In. Hier. Coel. Dionysii I P.L. 122, c. 138*)<sup>61</sup>. El arte altomedieval es, por tanto, una herramienta al servicio del mensaje divino, ahí radica su sentido, su utilidad y, en consecuencia, su belleza<sup>62</sup>.

Sobre la base de estos postulados el *marmor* juega un papel facilitador en la construcción de ese mensaje ya que, gracias a sus cualidades físicas, se trata de un elemento fácilmente asociable con lo trascendente y lo suprahumano. Las rocas decorativas susceptibles de ser pulidas cuentan con óptimas características físicas, estéticas y simbólicas para la representación de la realidad inmaterial, lo que en el mundo postromano equivale exclusivamente a Dios. Estas rocas decorativas son, en la mentalidad altomedieval, bellas en tanto que útiles. Sin embargo, su utilidad no estriba en el goce visual sino en la capacidad para el reflejo de la suprarealidad. En suma, el *marmor* guía a los “ojos del alma” aludidos por Agustín de Hipona, más que a los “ojos del cuerpo”, hacia la necesaria contemplación divina.

En conclusión, la magnificencia del *marmor* heredada del mundo clásico, su luminosidad, su narratividad formal basada en la armonía de las partes y su idoneidad para la alegoría y lo trascendente, hacen de este material un elemento ideal para acercar al fiel a Dios y, por tanto, para formar parte de un programa iconográfico cristiano entre los siglos V y X.

Todo ello explicaría la elección de este material en las partes del templo con mayor carga simbólica o con mayor vínculo directo con la divinidad, como pueden ser los ábsides, las piscinas bautismales o el mobiliario litúrgico. Parece, por tanto, bien fundamentado en las fuentes el hecho de que, en los siglos de tránsito entre la Antigüedad Tardía y la

60. De Bruyne, 86 y ss.

61. Tatariewicz, *Historia de la Estética*, 110.

62. Umberto Eco, *Arte y belleza en la estética medieval* (Barcelona: Debolsillo, 2012): 36-37.

Alta Edad Media, se elija el *marmor* para significar y dotar de valor estético y simbólico a los lugares de mayor carga litúrgica dentro del templo cristiano. En definitiva, las fuentes corroboran con argumentos estético-simbólicos el empleo de rocas decorativas en la configuración del “escenario” religioso, cuestión frecuentemente demostrada por la Arqueología<sup>63</sup>.

## Referencias

### Fuentes documentales

- Casiodoro. *The letters of Cassiodorus*. Traducido por Thomas Hodgking. London: Henry Frowde, 1886.
- Marqués de la Fuensanta del Valle. *Colección de documentos inéditos para la historia de España*. T. CV. Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1895.
- Coripo, Flavio Cresconio. *El Panegírico de Justino II*. Traducido por Antonio Ramírez de Verger. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985.
- Ermoldo, el Negro. *Poème sur Louis le Pieux; et Épitres au Roi Pépin*. Traducido por Edmond Faral. París: Libraire Ancienne Honoré Champion, 1932.
- Flodoardo de Reims. *Historia ecclesiae Remensis*. Traducido por M. Lejeune. Reims: P. Regnier, imprimeur de l'Academie, 1854.
- Heraclio. *De coloribus et artibus Romanorum. I colori e le arti dei Romani e la compilazione pseudo-eracliana*. Traducido por Chiara Garzya Romano. Bolonia: Il Mulino, 1996.
- La navegación de San Brendán*. Editado por Fremiot Hernández González. Madrid: Akal, 2006.
- Marciano Capela. *Las nupcias de Filología y Mercurio*. Editado y traducido por Fernando Navarro Antolín. Madrid: CSIC, 2018.
- Prudencio. *Himnos a los mártires*. Editado por Marcial José Bayo. Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1946.
- . *Obras*. Traducido por Luis Rivero García. Madrid: Gredos, 1997.
- Sagrada Biblia*. Editado por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga. Madrid: B.A.C., 1973.

### Fuentes bibliográficas

- Anguita Jaén, José María. “El disco de Quiroga y Venancio Fortunato.” En *Αντιδωρον. Homenaje a Juan José Moralejo*, editado por María José García Blanco, María Teresa Amado Rodríguez, María José Martín Velasco, Amelia Pereiro Pardo, Manuel Enrique Vázquez Buján,

63. Cristina Godoy Fernández, *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (Siglos IV al VIII)*(Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995): 22.

- 35-46. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2011.
- . "El Disco de Quiroga: planteamientos nuevos a la luz de una constatación." *Larouco*, no. 6 (2015): 81-100.
- Aranda González, Raúl. "El concepto de marmor y su empleo como decoración mural entre la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media (s. V-VIII)." En *Pintado en la Pared. El muro como soporte visual en la Edad Media*, editado por Santiago Manzarbeitia Valle, Matilde Azcárate Luxán, e Irene González Hernando, 313-350. Madrid: Ediciones Complutense, 2019.
- . "Rocas decorativas (*marmora*) entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media en Hispania: Reflexión teórico-metodológica y estado de la cuestión." En *Paisajes e historias en torno a la piedra. La ocupación y explotación del territorio de la cantería y las estrategias de distribución, consumo y reutilización de los materiales lapídeos desde la Antigüedad*, editado por Virginia García-Entero, Sergio Vidal Álvarez, Anna Gutiérrez García-Moreno, y Raúl Aranda González, 349-390. Vol. 1 de *Monografías de Prehistoria y Arqueología*. Madrid: UNED, 2020).
- Arce, Javier. *Esperando a los árabes: los visigodos en "Hispania", (507-711)*. Madrid: Marcial Pons, 2011.
- Arias Abellán, Carmen. *Itinerarios latinos a Jerusalén y al Oriente cristiano*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2000.
- Barry, Fabio. "Walking on Water: Cosmic Floors in Antiquity and the Middle Ages." *The Art Bulletin* LXXXIX, no. 4 (2007): 627-656. <https://doi.org/10.1080/00043079.2007.10786367>.
- Bermejo Barrera, José Carlos. "Crónicas, reliquias, piedras legendarias y coronaciones en la Edad Media." *Cuadernos de historia del derecho*, no. 23 (2016): 11-40. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CUHD.2016.v23.53057](https://doi.org/10.5209/rev_CUHD.2016.v23.53057).
- Canto, Alicia María. "Fuentes árabes para la Mérida romana." *Cuadernos Emeritenses*, no. 17, (2001): 12-86.
- De Bruyne, Edgar. *La Estética de la Edad Media*. Madrid: Visor, 1987.
- Eco, Umberto. *Arte y belleza en la estética medieval*. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- Flood, Finbarr Barry. "'God's Wonder': Marble as Medium and the Natural Image in Mosques and Modernism." *A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 23, no. 2 (2016): 168-219. <https://doi.org/10.1086/691611>.
- Fobelli, Maria Luigia. *Un tempio per Giustiniano. Santa Sofia di Costantinopoli e la 'Descrizione' di Paolo Silenziario*. Roma: Viella, 2005.
- Gnoli, Raniero. *Marmora romana*. Roma: Edizioni dell'elefante, 1988.
- Godoy Fernández, Cristina. *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (Siglos IV al VIII)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1995.
- Gutierrez Garcia-M., Anna. *Roman quarries in the northeast of Hispania (modern Catalonia)*. Tarragona: ICAC, 2009.
- Hoyo Calleja, Javier del. "Carmina latina epigraphica del noroeste hispano." En *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, coordinado por Antonio Alvar Ezquerro, 877-886. Madrid, Sociedad Española de Estudios Clásicos, 2003.
- Kennell, Stephanie Adelaide Hillert. "Hercules invisible basilica (Cassiodorus "Variae" I, 6)." *Latomus*, t. 53 (1994): 159-175.

- Lamesa, Anaïs, Annie Blanc, y Philippe Blanc. "Les pierres marbrières dans la construction des villes antiques et à Constantinople." En *Construire la ville. Histoire urbaine de la pierre à bâtir*, editado por Jean-Pierre Gély, Jacqueline Lorenz, y François Blary, 83-92. Paris: CTHS, 2014.
- López Brenes, Manuel Enrique, y Roberto Marín Guzmán. "Los tesoros en la conquista Árabe de Al-Ándalus y las contradicciones en las fuentes árabes." *Revista Estudios*, Extra 0, (2019): 371-428. <https://doi.org/10.15517/re.v0i0.36275>.
- Mango, Cyril. *The art of the Byzantine Empire 312-1453: sources and documents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972.
- Mayer, Marc, e Isabel Rodà. "El comercio del mármol en el mediterráneo y su reflejo en la ciudad romana de Sagunt." En *Saguntum y el mar*, coordinado por Carmen Aranegui Gascó, 37-45. Valencia: Generalitat Valenciana, 1991.
- McVey, Kathleen. "The Domed Church as microcosm: literary roots of an architectural symbol." *Dumbarton Oaks Papers*, no. 37, (1983): 91-121. <https://doi.org/10.2307/1291479>.
- Morán Sánchez, Carlos Jesús. *Piedras, ruinas, antigüallas. Visiones de los restos arqueológicos de Mérida (S. XVI-XIX)*. Mérida: Junta de Extremadura, 2009.
- Pérez Álvarez, M<sup>a</sup> Ángeles. *Fuentes árabes de Extremadura*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1992.
- Pradier Sebastián, Adrián. "La estética de la luz en la edad media. De ps. Dionisio areopagita a Roberto Grosseteste." Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 2005.
- Schibille, Nadine. *Hagia Sophia and the Byzantine Aesthetic Experience*. Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2014.
- Serrano Martín, Eliseo. "'Silentium facite': el fin de la polémica y el discurso en torno a la Virgen del Pilar en la Edad Moderna." *Hispania: Revista española de historia*, no. 74, 128 (2014): 687-714. <https://doi.org/10.3989/hispania.2014.020>.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de la Estética. II La Estética medieval*. Madrid: Akal, 1987.
- Vasco Rocca, Sandra. *Santa Bibiana*. Roma: Istituto di Studi Romani, 1983.
- Ward-Perkins, John Bryan. "Marmor." En *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, coordinado por Ranuccio Bianchi Bandinelli, 860-870. Vol. IV. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961.
- Yarza, Joaquín, Milagros Guardia, y Teresa, eds. *Arte medieval. Fuentes y documentos para la historia del arte*, 2-3. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.