

## IMAGINERIA MEDIEVAL EN LA ZONA SUR-OCCIDENTAL ASTURIANA

POR

GERMAN A. RAMALLO ASENSIO

Prefiero el calificativo de medieval, porque soy consciente de que, si bien hay piezas señeras, perfectamente vinculables al siglo XII o XIII, que pueden incluirse en un lapso cronológico correspondiente a un estilo, quiero tratar también una buena serie de ellas que son producto defícilmente vinculables a estilo concreto, de realización mas tosca, mas adocenadas, pero que continuan una tradición en el esquema o en la factura dependientes de esos modelos románicos o góticos.

Hay que reconocer, de todas formas, que en esto hay mucho de tópico, ya que el paso de los estilos se nota, aunque sea en unos modelos tan arcaizantes como se encuentran en algunas ermitas o pequeñas parroquias de Asturias. Siempre hay una forma de plegar, unos atributos, un movimiento corporal..., que permiten situarlos cronológicamente con cierta proximidad, aunque sea a grandes rasgos, pero, eso sí, aislándolos de la factura románica o gótica en que muchas veces se ha'llan consideradas.

Me centro en la zona suroccidental por dos razones fundamentales. La primera es de índole práctica, derivada de ser la zona de la región astur que menos ha sufrido en tiempos pasados. Ha quedado al margen de las destrucciones en tiempos de guerra, y también, debido a su proverbial aislamiento, pobreza, aldeanismo, ruralismo (todos ellos conceptos muy revisables), se ha salvado en gran medida de los sistemáticos saqueos de anticuarios y coleccio-

nistas que han despojado otras parroquias rurales del territorio. Hay además en esta zona una fuerte veneración a *sus cosas antiguas*, como vestigios de posesión casi única que han tenido las gentes de esas aldeas, frente a las múltiples de los grandes centros urbanos, monacales o residenciales (1).

La otra razón tiene más peso científico, ya que la inspira el hecho de haber sido la zona más privilegiada en fundaciones monásticas, que se remontan al siglo X por lo menos, y con toda brillantez se continúan al XI y XII. Además de ser el asiento de muchas de las familias de más noble hidalguía de la región.

Gracias a esto nos podemos encontrar con abundante muestrario de edificaciones del XII y XIII que, frente a su austeridad en escultura monumental, albergan en su interior interesantes muestras de imaginería, que mucho tendrán que ver con esos importantes cenobios que marcaban la vida espiritual de la zona, o con las donaciones de esas importantes familias que no despreciaban su territorio de origen.

En concreto, pues, circunscribo el territorio a estudiar a los concejos de Tineo, Cangas del Narcea, Ibias, Degaña y Allande, aunque haga referencia a otras muestras extendidas por el territorio asturiano (2).

---

(1) Por este motivo me fue imposible franquear las puertas de algunos templos como por ejemplo el de Sorriba (Tineo), Castanedo y Berguño (Cangas de Narcea), y Villagrufe (Allande).

Desconozco, asimismo, los objetos que puedan existir en el "Tabularium Artis Asturiensis", museo privado del Sr. Manzanares Mir, pues, pese a mis reiterados intentos, en ninguno me fue facilitada la visita. Según el mismo Manzanares publicó en *El libro de Asturias*, "El patrimonio artístico de Asturias", Oviedo, 1970, pág. 254, posee allí "las dovelas decoradas con finísimos alcorelieves representando monjes con atributos varios... (que) prueban que la portada de la primitiva arquitectura de la iglesia del monasterio de Corias... era de una categoría similar a lo mejor del románico francés". Ni las pude ver, ni está publicada su fotografía en ninguna parte, por lo cual nos queda una duda que quizás pudiera aclarar algo respecto al Cristo Crucificado, hoy en la iglesia del monasterio, que aquí tratamos.

Tampoco sé si habrá alguna pieza capital que sirviera de enlace o modelo a otras de las que aquí trato. En ese caso, sea el mismo Sr. Manzanares quien aclare el tema *a posteriori*.

(2) Por ejemplo el Crucificado de Teverga y el de San Julián de los Prados, o el Calvario de Valdediós. Estas referencias son precisas porque sirven

LOS MONASTERIOS EN LA ZONA SUROCCIDENTAL:  
REFLEXIÓN EN TORNO A SU ANTIGÜEDAD Y CARÁCTER.

Según la tradición bibliográfica asturiana que se remonta hasta el siglo XII (Libro de los Testamentos), alguno de estos monasterios (Obona) habría sido fundado en pleno siglo VIII, en el mismo que otros más vinculados con la Monarquía, como son el de Covadonga, Villanueva, Pravia y Oviedo. Pero ya en los últimos años ha quedado demostrada la falsedad de su carta fundacional (3).

De los que aparecen fundados en el siglo IX, ninguno pertenece al territorio que estamos revisando.

Pero en el siglo X vuelve a aparecer otra fundación, y esta vez ratificada por todos los autores que han estudiado específicamente el caso, y es la de Bárcena. Aquí ya se tiene noticia de la familia clave de la zona, los Jimenez del Conde Piniolo, que al siglo siguiente iban a tener tan encomiable actuación en San Juan de Corias. En este mismo siglo X aparecen abundantes noticias de la existencia de otros monasterios en la misma zona geográfica, pero desgraciadamente la mayor parte de ellas incluidas en documentos falsos. Estos monasterios estaban en: Arganza y Sobrado (concejo de Tineo); Besullo, Tebongo, Regla de Perandones, Limés, Bimeda, Cibeá, Sierra y Naviego (concejo de Cangas del Narcea);

---

de modelos a ejemplos de nuestra zona, o por ser eslabones de cadena sin los cuales no se podría avanzar.

(3) FLORIANO CUMBREÑO, A. C., *Diplomática española del periodo astur* (718-910), Vol. I. Oviedo, 1949-51, págs. 71 y ss. Al publicar la carta fundacional del monasterio la enjuicia, considerándola una falsificación.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J., *La Iglesia asturiana en la alta Edad Media*. Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 1972, págs. 107-108. Dice que se carece de noticias fidedignas que lo fundamenten.

La cita de carta fundacional nos lleva a Adalgaster, hijo del rey Silo, como responsable, y así lo han venido repitiendo otros estudios, también recientes, aunque menos rigurosos:

CABAL, Constantino. *El monasterio de Obona*. "Boletín del Instituto de Estudios Asturianos". Oviedo, años 1950 y 51.

G. MARTÍNEZ, Marcos, *Monasterios medievales asturianos (siglos VIII-XII)*, Ed. Ayalga, Colección Popular Asturiana, núm. 26. Salinas, 1977.

Allande, Valledor, Lomes, Ema y Villagrufe (concejo de Allande); y Cecos, en el concejo de Ibias.

En el siglo XI aparecen otros nuevos, y con la fundación de uno de ellos, Corias, se ratifica la existencia anterior de algunos de los recogidos en documentos falsos. Las nuevas fundaciones son: Celón (Allande), en documento cierto, San Antolín (Ibias), en el falso de la reina Velasquita, y San Juan de Corias (Cangas del Narcea). Con este último y puesto que pasan a depender de él otros anteriores, se ratifica la existencia de: Besullo y Obona, a la vez que se conocen otros que nunca antes habían sido citados: Soto (Tineo); Villacibrán, Coliema, Cibuyo, Cangas y Hermo (Cangas del Narcea); y Villaverde (Allande).

Ya hasta el siglo XIV no hay otra fundación en la zona que la del franciscano de Tineo, y después, ninguno más.

El hecho es que en el siglo XI, y sin demasiadas dudas, tenemos el territorio salpicado de *títulos* monásticos, refugio de las familias más poderosas. Su localización y distribución era como sigue: Cinco en Tineo (Obona, Bárcena, Arganza, Sobrado y Soto); catorce en Cangas del Narcea (Besullo, Tebongo, Regla de Perandones, Limés, Bimeda, Cibeá, Sierra, Naviego, Corias, Cibuyo, Villacibrán, Coliema, Cangas y Hermo); siete en Allande (Villaverde, Celón, Villagrufe, Ema, Lomes, Valledor y Allande); y dos en Ibias (Cecos y San Antolín).

Si pensamos en el tipo de arquitectura establecido en la región desde el siglo VIII, con prolongación al IX y X, deberíamos intuir unas construcciones que en algo se pareciesen a las conservadas del *Prerrománico Asturiano*; pero el hecho es que en esta zona sólo se encuentran escasos vestigios aislados, que a veces coinciden con los lugares anteriormente citados, y otras no. Como únicos exponentes conocidos tenemos: la ventanita aljimezada del presbiterio de Bárcena; una celosía formada por dos arquillos de herradura, en la capilla de Ese de Calleras (Tineo) (4); y, ya dentro

---

(4) No tengo noticias de que esté publicada en algún artículo u obra de conjunto. Se trata de una pieza monolítica, formada por dos arquillos de herradura y que, según dice el pueblo, tenía unos esgrafiados (ahora prácticamente invisibles). Está situado al exterior del testero de la capilla, siendo ésta un pequeño rectángulo, cubierto con madera a dos aguas, que en el in-

de la hipótesis, una celosía oblonga, rodeada por estrías de la misma forma, en una capilla lateral de Santa María de Celón (Allande), así como el relieve de San Miguel luchando con el dragón, tallado en una piedra rectangular, e incrustado al exterior de la cabecera de la misma iglesia (5).

Es muy poca cosa para tantas instituciones como se han citado. Sin embargo, los restos del siglo XII y XIII sí son muy abundantes, y ni mucho menos quedan reducidos a los quince ejemplos que normalmente, en los catálogos más exhaustivos del románico, o románico de transición, se han recogido. A ellos se han de añadir otros catorce más, repartidos por los concejos que estudiamos (6). Y, curiosamente, corresponden con los lugares citados como monasterios del siglo X u XI, o bien con iglesias dependientes de ellos.

Los motivos que pueden explicar la ausencia de los restos más primitivos pueden ser varios. Por supuesto, el más lógico de todos es el de la sustitución de iglesias muy primitivas y de construcción sumaria por las que hoy vemos, que tampoco les ganan mucho en dimensiones.

---

terior diferencia su presbiterio con escalón y leve estrangulamiento en los muros.

(5) La explicación popular de este relieve está relacionada con un "furaracu" que hay al ras del suelo, por el que entraba una serpiente que se comía la cera y hostias. Un peregrino que pasó por allí la mató con el cayado, y por ello se le inmortalizó en la piedra. Esto puede demostrar hasta qué punto funciona la imaginación del pueblo, para explicarse la presencia de un santo desconocido para ellos. Yo pienso que representa a San Miguel luchando con el dragón, y no a San Jorge como también se ha señalado, ya que la advocación al Arcángel la vemos muy repetida durante los siglos IX y X (San Miguel de Lillo, San Miguel de Bárcena, San Miguel de Escalada, San Miguel de Celanova...), y además, San Jorge suele ir montado a caballo. Pienso, pues, que este relieve y celosías pertenecen a una primitiva construcción, quizás del siglo X, dedicada a San Miguel, que más tarde pasaría a reformarse y dedicarse a Santa María.

(6) Estas iglesias están distribuidas principalmente por Cangas del Narcea, y son las de Berguño, Carcedo, Castanedo, Coliema, Cueras, Jarceley, Límés, Piñera, Tebongo, Villacibrán y Villatejil. En Tineo añadimos la de Arganza y la de San Facundo. Y en Ibias, la de San Antolín, de transición al gótico-cisterciense.

Pero otro razonamiento nos lleva al hecho de que hasta el siglo XI no se impone la Regla de San Benito en los monasterios asturianos (empezando por los de Oviedo, y continuando a Corias), y por tanto no se han de ajustar a la premisa de *stabilitas loci* que esta Regla lleva consigo. Además, dado el carácter *familiar* de estos asentamientos, el local destinado a vivienda de la comunidad, sería la misma casa de la familia, sin tener que adecuarse para nada a la idea de estancias independientes y comunes que normalmente se tiene de un monasterio. Ni tampoco habrían de tener el gran templo adosado, contentándose con la pequeña capilla, o habitación destinada a ello.

Por último, otra consideración nos lleva a pensar que hay veces que la misma población constituye su iglesia parroquial como monasterio, para así librarse de pagar la parte de ingresos correspondiente al obispo de la diócesis. Por ello en alguno de estos casos ni siquiera existiría esa casa familiar antes indicada.

Pero una vez impuesta y expandida la regla benedictina, la organización varía sustancialmente; se delimita bien el carácter masculino o femenino del cenobio, se construye el local destinado a vivienda y dependencias auxiliares de los monjes, se construye también la iglesia, y la mayor parte de los monasterios preexistentes pasan a depender de los establecidos bajo este orden nuevo (7). Para ese momento ya estaríamos en el período románico que abarca desde mediados del siglo XI, hasta mediados del XIII, y de esos siglos es, en concreto, de los que más huellas materiales han subsistido, tanto en construcciones religiosas, como en imaginería.

De esas construcciones religiosas, nunca dadas a conocer, incluíbles dentro del estilo románico (mucho más problemático sería determinar si del XII o del XIII, a no ser que nos fiemos de los arcos apuntados de sus presbiterios), nos ocuparemos en profundidad en otro artículo posterior. Pero, en términos generales, podemos apuntar en ellas una gran elementalidad de volúmenes, siempre resueltos (salvo las capillas añadidas posteriormente) en una nave rectangular con doble entrada (a los pies y en un lateral), que desemboca en un ábside, generalmente de pequeñas propor-

---

(7) GARCIA GARCIA, Elida, *San Juan Bautista de Corias. Historia de un señorío monástico Asturiano. (Siglos X-XV)*. Universidad de Oviedo, 1980.

ciones, compuesto de tramo recto y semicircular, y cubierto con cañón semicircular (o apuntado) y bóveda de horno. Generalmente no estructuran sus portadas ni arcos de triunfo en arquivoltas que descansen sobre columnas, exceptuando el caso de San Facundo (Tineo) o Jarceley (Cangas del Narcea). La nave suele estar cubierta de madera a dos aguas, aunque no falta tampoco el cañón seguido. Y suelen aparecer los canecillos recogiendo cornisas, unas veces tallados con decoración sumaria (Tebongo, Cangas), y otras sin ella, y otras, tan siquiera labrados en su forma.

#### EL AISLAMIENTO ASTURIANO A REVISIÓN.

A pesar de este evidente carácter popular, y muchas veces decididamente tosco, de los templos de la zona, que lógicamente a veces se traspasa a las imágenes, no estoy demasiado de acuerdo en considerarlo como factor absoluto que indique el carácter tardío y arcaizante de las obras.

El pensamiento tradicional y más extendido es el de que Asturias tuvo su edad de oro hasta los últimos años del siglo IX, y después cayó en el más profundo aislamiento, ruina económica, y arraigo en sus anteriores tradiciones. Pero creo que esto no tiene demasiado rigor como para seguir afirmándolo sin un fuerte aparato crítico.

Ya nuestros estudiosos de la historia medieval asturiana vienen demostrando que, poco más o menos, las fluctuaciones económico-sociales que se producen en la región, siguen de forma paralela las del resto del mundo occidental. En el siglo X, efectivamente sufre un retroceso con el traslado de la Corte a León, pero muchas de las familias que han existido en torno a ella, quedan en el territorio y se asientan en sus lugares de origen, aunque, eso sí, con una movilidad mayor hacia otros puntos de España que cuando la Corte quedaba aquí.

A partir del XI vemos aparecer, ya documentadas, familias con un auténtico poder económico, como la ya citada, que comienza su actividad en Bárcena, y cuyas numerosas posesiones, muy extendidas de que eran señores, indican su calidad.

También ahora comienzan a tomar auge las peregrinaciones a Santiago, además de por el camino de la costa, por otro que cruzaba en diagonal los concejos estudiados, yendo desde La Espina hasta Lugo. Ratifican su existencia los numerosos hospitales de peregrinos de que se tienen noticias, colocados, sobre todo, en los lugares especialmente difíciles (camino de Allande a Grandas de Salime) o próximos a los cenobios benedictinos.

El aislamiento relativo existente en los núcleos transmontanos, no quiere decir lo mismo si lo referimos a los núcleos de intramontanos. Casualmente la micronización de asentamientos que se da en Asturias, hace muy preciso el ir y venir de unos sitios a otros, y por tanto el intercambio de ideas.

Los grandes centros asturianos se relacionan con los castellanos, y a la vez sirven de espejo de éstos para sus pequeños dependientes de la región. Puede pensarse de inmediato en importación de obras fácilmente transportables: Libro de los Testamentos, Arca de las Reliquias, Díptico de Gundisalvo, Cristo de Nicodemo (en la Catedral); Cristos de Corias, Obona, Teverga, o Pravia (expandidos por la región). Pero es más difícil de explicar la labor de los arquitectos o escultores en piedra, como no sea admitiendo su asturianía o su traslado aquí: Cámara Santa, remodelaciones de San Salvador, Colegiata de Teverga, San Pedro de Villanueva...; o bien: placas de relieve procedentes del antiguo claustro románico de San Salvador (hoy en el claustro de la Catedral), Apostolado de la Cámara Santa, o los muchos capiteles de finísimo tallado que hay por el territorio.

Así pues, hay que reconocer que las obras destinadas a los más importantes centros (Catedral y grandes monasterios), son perfectamente asimilables a las mejores y más novedosas piezas que se hagan en el resto de la España cristiana, pues el sentido estético no se perdió en ningún momento, aunque quedase reducido a una élite cultural y económica, entroncada a esos centros.

#### MODELOS ICONOGRAFICOS EN LA IMAGINERIA MEDIEVAL ASTURIANA.

Como en el resto del mundo cristiano occidental, predomina aquí la representación de Cristo crucificado, pudiéndose distinguir también el de espíritu y forma puramente románico, del siglo XII,



vivo, coronado de rey, hierático, y con cuatro clavos, y el de transición al espíritu gótico, más humanizado y doliente.

Hacia principios del siglo XIII, pero arrastrando aun las formas conceptuales románicas, aparece el Calvario como conjunto que atañe a los tres personajes fundamentales de la Pasión: Cristo, María y San Juan Evangelista. No obstante, el mayor número de sus representaciones se da a partir de la segunda mitad del siglo XIII, o ya decididamente en el XIV.

La Virgen sedente y con el Niño en el regazo, también es representada en la segunda mitad del siglo XII, aunque su triunfo definitivo lo constituye el XIII. De ella, y de este último siglo, hay abundantísimas muestras en la zona que estudiamos, sin presentar variantes definitivos respecto a las del resto de España.

Por último, veremos variedad de representación en Santos titulares de las distintas parroquias, encabezados por Santiago y San Miguel.

#### MODELOS DE CRISTO CRUCIFICADO. SIGLO XII.

##### 1.—*San Juan de Corias.*

Es sin duda el mejor ejemplo de Crucificado en madera que existe en toda Asturias. Su tamaño supera los dos metros, y está clavado en el Arbol de la Vida (aceptado en la región en todos los casos) por cuatro clavos. Se representa con los ojos abiertos, vivo, y sin ningún tipo de dramatismo sensible en su cuerpo, gesto, o movimiento (Lám. 1). El faldellín le cubre hasta las rodillas. Los brazos se extienden en perfecta horizontal, siguiendo la línea del madero, y los pies descansan a medias en un saliente de la cruz, hecho en el mismo tronco por un simulacro de ramas que salen a un lado y otro.

La primitiva serena majestad que debía comunicar, ha quedado con el tiempo algo alterada, ya que claramente se notan los repintes de la sangre (incluso herida del costado), y suplantación de la corona real por una de espinas trenzada; ambas cosas, hechas seguramente cuando el sentimiento religioso pedía un matiz más dramático en sus imágenes de veneración.

Son muy de destacar la estilización hacia la esbeltez, unida a la minuciosidad del detalle en busca de un naturalismo que delata tras ella un gran maestro ejecutor. Este contraste se ve compensado por otro, también conseguido de forma magistral, existente entre el aparente hieratismo de la figura, y el delicado movimiento que se le capta en una apreciación más detenida.

El rostro es de impresionante nobleza, con óvalo alargado en el que se dibujan nariz y boca proporcionadas, y unos ojos muy abiertos, perfilados por cejas de perfecta traza semicircular. Como marco, el cabello se reparte en el punto central de la frente, y cae ordenado en mechones tallados virtuosamente que se independizan suavemente sobre los hombros. También la barba sigue el mismo método de mechones terminados en rizo, simétricamente dispuestos a un lado y otro del eje facial.

La anatomía del tórax es ciertamente suave, sin marcar con excesiva claridad las costillas. Sin embargo, el cuello, brazos, y piernas, están engarzados al tronco de madera evidentemente sabia, sin escatimar los detalles de musculatura que están interpretados con un gran rigor, sobre todo en el cuello.

Ese mismo virtuosismo y claridad de dibujo se aprecia en el faldellín, donde se ve la misma blandura que en el resto de la imagen, rehuyendo, siempre que es posible, la rigidez de los verticales, y por el contrario, valorando las líneas curvas y sinuosidades que forman los extremos del plegado al doblarse sobre sí (desgraciadamente se mutilaron los bordes frontales para poner un faldellín de tela). Se sujeta con cinturón atado en primoroso nudo, y remata sus extremos con las típicas borlas.

Merece consideración aparte el delicado movimiento que define a la figura. Si bien, como ya dije, los brazos se adaptan a la total horizontalidad, la cabeza, tórax y piernas van dibujando una línea en S, potenciada por la postura de la cabeza, inclinada hacia la izquierda, pero en tensión hacia un punto —el Padre— situado en zona superior, a la derecha. El tórax tampoco está dispuesto simétricamente a su línea axial, tomando una dirección hacia la derecha que culmina en las caderas, y a partir de ellas, pelvis y piernas se dirigen suavemente en sentido contrario.

Ese gesto visto en el rostro, y ese leve retorcimiento del cuerpo, nos indica un momento concreto de la Pasión, el límite de la vida,

y la súplica al Padre; la exclamación de: «¡Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu!». Vivo, sí, pero por un momento.

Cronológicamente nos parece una obra de mediados del siglo XII (aunque se den esas bases de sensibilización citadas al hablar del gesto). Aún es dependiente del modelo bizantino. Posee los pies separados, está vivo, el faldellín está interpretado como vestidura regia, había de llevar corona de rey, y no presenta signos de sufrimiento. Su carácter plástico está tan conseguido que hace olvidar toda vinculación a orfebrería y eboraria que tanto condicionaba las piezas del primer cuarto de siglo. Además, en la misma Asturias, contamos con otros dos ejemplos similares, fechados con cierta exactitud y de apariencia semejante (Cristo de Nicodemus y díptico de Gundisalvo), aunque están hechos en marfil (8). Y por último, es hacia mediados del siglo XII en la fecha que sitúan Cook y Gudiol-Ricart el ejemplar más parecido a éste de todos los que conocemos, hoy perdido para siempre para los españoles, en un museo norteamericano (9).

En efecto, el parecido con esta pieza citada es tan asombroso que lamentamos que no se sepa nada de su procedencia —sólo España—, ya que podría servir para localizar un taller de imaginería al que vincular también la pieza de Corias. La única diferencia reside en el gesto facial, más humano el de Corias, y el movimiento, también más complicado y conseguido aquí.

---

(8) El llamado así, Cristo de Nicodemo, por su semejanza con el auténtico existente en Lucca, se relaciona (Gómez Moreno, D. Manuel) con los marfiles de León, por superar el excesivo grafismo que impone la técnica, e ir hacia la plasticidad escultórica. Por ello estaría hecho hacia el último cuarto del siglo XI y, según opina Cuesta, sería traído por Alfonso VI cuando la verificación de las reliquias de la Cámara Santa, en 1075. CUESTA FERNANDEZ, José, *Guía de la catedral de Oviedo*, Oviedo, 1957, pág. 113.

El Díptico tiene una inscripción que dice haber sido donado a la Catedral por el obispo D. Gonzalo Menéndez, cuyo mandato abarcó los años comprendidos entre 1162 y 1174.

De ser cierta la hipótesis referente a la primera pieza, un siglo separa una de la otra, y la verdad, es que se aprecia el paso de ese tiempo, estando el Cristo de Corias mucho más cercano al Crucificado del Díptico que al otro.

(9) COOK, W. S., y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginería románicas*, Colección "Ars Hispaniae", Vol. VI, Madrid, 1950, pág. 363, lám. 405, en pág. 367.

De todas formas, este modelo no tuvo consecuencias directas en la región, ni en la continuación del esquema, ni en la delicadeza de factura, por lo que pensamos en una obra importada de algún foco castellano de relieve, quizás León, o Palencia. En León, el foco más cercano, puede servir de referencia el Crucificado de Corullón, que tiene parecido faldellín y disposición de cabellos, pero no alcanza las cotas de perfección ni monumentalidad del coriense (10).

## 2.—*Monasterio de Obona.*

La talla del Crucificado que se conserva en este Monasterio, es de tamaño natural. Clavado al árbol de la vida mediante cuatro clavos. La cabeza recostada sobre el hombro derecho, y ya muerto (Lám. 2). Como el de Corias, está repintado con una pasta muy densa y brillante, que le alisa las precisiones de talla en anatomía, cabellos y paño. También se le ha sustituido la corona de rey que había de llevar por una de espinas, y se le ha simulado sangre, que en principio no debía tener.

Pese a la posible acción desfigurante que haya obrado la pintura en el rostro, sorprende la expresión de dulzura en esa muerte, y la corrección de facciones. Barbas y cabellos guardan ese rigor simétrico típico de los productos del mejor románico, aunque pierdan, un tanto, la rigidez conceptual a que nos acostumbran otras imágenes coetáneas.

La anatomía de brazos y piernas es menos detallada que la del vecino del Monasterio de Corias. Sin embargo supera a éste en el tratamiento de tórax y abdomen. Se marcan bastante los pectorales y las costillas y se egarzan de forma magistral a los brazos. El abdomen se hace abultado y blando con evidentes deseos de realidad.

El faldellín sigue manteniendo en el dibujo de sus plegados el deseo de orden y equilibrio. La distribución la marca el nudo y colgantes del cinturón, pero la parte correspondiente a los mus-

---

(10) GOMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de la provincia de León*, Vol. I, pág. 378, y Vol. II, lám. 550. 1925.

los en su cara frontal, queda limpia de arrugas, y blandamente se posa sobre la carne.

Este ejemplo es también típicamente castellano, y creo que correspondiente al tercer cuarto del siglo XII. El modelo semejante viene dado por uno (también hoy existente en América), procedente del Convento de Santa Clara, de Palencia. El ahora americano, está vivo, conserva su corona de rey y su policromía primitiva, pero el tratamiento del torso es muy similar, y busca la misma impresión de blandura natural (11).

### 3.—Cruz procesional del Museo de Tineo.

Sólo conocemos este ejemplo de cruz procesional hecha en madera y con estética correspondiente al estilo románico, que queda como único exponente de las muchas que hubo de haber en las múltiples iglesias asturianas (Lám. 3).

Mide 60 cm. de altura, incluyendo cruz, y se ensancha en el cruce de los dos brazos, así como en la base, donde recibe la figurilla de Adán, sentado sobre el sepulcro. En el recuadro central, y en el reverso, debía estar pintada con distintos símbolos, pero de ello no queda nada.

Cristo se presenta clavado por cuatro clavos y con corona de rey, según costumbre de la mejor tradición románica. Sus pequeñas dimensiones no permiten demasiada minuciosidad anatómica, sin embargo el sentido de volumen está bien captado. Quizás lo único que extraña para su inclusión en el siglo XII, sea el faldellín que está tratado fuera de los esquemas románicos, anudado al lado derecho de la figura, y formando anchos pliegues diagonales.

Claramente está inspirado en las cruces procesionales de orfebrería y marfil, privilegio tan sólo de los centros religiosos de primer orden, pero su adaptación a la madera es perfecta.

---

(11) COOK Y GUDIOL, *Ob. cit.*, pág. 358, lám. 394, en pág. 360.

## EL CRISTO CRUCIFICADO DEL SIGLO XIII.

Este momento está muy bien representado en Asturias con, al menos, seis piezas de calidad señera, tres de las cuales se encuentran en el territorio que estudiamos.

El problema de su datación se presenta algo confuso, pues si bien muchos de sus aspectos concretos formales nos llevan al siglo XIII, mejor dicho, al espíritu gótico, evidentes pervivencias del estilo y espíritu anterior también se hacen evidentes, y no nos permite descartar la posibilidad de una fecha muy temprana de ese siglo XIII, o incluso en alguno de ellos (Teverga), los últimos años del XII.

1.—*Crucificado de la Colegiata de Teverga.*

Originalísimo y personalísimo de Asturias es este templo dedicado a San Pedro, fundado y seguramente edificado en años muy cercanos a 1070-76 (12). La dignidad y nobleza del templo aun se ve aumentada por la presencia del imponente Cristo crucificado que hay en su presbiterio, el mejor de la serie que ahora tratamos, y quizás cabeza de escuela para todos los demás.

Aquí aparece la muerte expresada con la más profunda placidez. La postura, en cambio, es algo forzada sobre todo en el entrecruzamiento de los pies para poder ser suspendidos de un solo clavo. Esto provoca un ligero movimiento curvo, y una adaptación de la figura a la apariencia de S que avanza de cabeza a pies. Los brazos se doblan también con mucha suavidad, y en conjunto todo avuda a esa serenidad expresada en el rostro (Lám. 4).

Es notabilísimo el tratamiento por separado de todos los volúmenes que componen la figura, así como perfecto el engarce de unos con otros. Se diría que el escultor va buscando el rigor de las formas geométricas puras, basadas sobre todo en el cilindro y trapecio. Por tanto el detallismo anatómico se omite (salvo el caso

---

(12) SCHLUNK, H., y MANZANARES, J., *La iglesia de San Pedro de Teverga y los comienzos del arte románico en Asturias y León*, Oviedo, 1951.



de las costillas), resaltando con ello, como valor principal, la pureza de esas formas. Esa estilización está sólo rota por los evidentes deseos de realidad del paño de pureza, que se estructura de forma asimétrica, con el nudo a la izquierda, y toda una sinfonía de líneas angulosas, muy bien dibujadas, que pese a su carácter oblícuo, permiten marcar la anatomía de pelvis y muslos.

La datación es bastante problemática, ya que a simple vista, y fijándonos principalmente en los pies cruzados, y la muerte plasmada en el rostro, habríamos de convenir un momento cronológico dentro del siglo XIII. Sin embargo la corona de rey que habría de llevar (como el de San Julián de los Prados), la disposición del cabello en tres mechones que caen a un lado y otro del cuello de forma simétrica, y sobre todo, la abstracción geométrica que domina en toda la figura (abstracción y no tosquedad), hacen situarlo todavía en el periodo románico.

## 2.—*Crucificado de San Julián de los Prados.*

El esquema de Teverga es continuado en este otro Cristo que, aunque aparentemente sea muy similar al anterior, tiene algunos detalles que nos llevan a individualizarlo, y situarlo como consecuencia del primero. En efecto, el sentido de abstracción geométrica sigue siendo visible en éste, pero ya se une a él un deseo mayor de detallismo, sobre todo en la representación de vasos sanguíneos en brazos y piernas, y una policromía con más valoración de la sangre y efectos amarrotados de la piel (aunque tampoco haya que descartar los resultados de la restauración que sufrió en fecha reciente).

Es también Cristo muerto de ojos entornados y expresión serena, con la misma disposición de cabellos y barbas, y la misma postura del cuerno (Lám. 5). Se echa en falta la armonía del engarce de miembros con el tronco que vimos en el de Teverga. Aquí los desarrollados pectorales dan la impresión de una coraza desmesurada que quita limpieza a las articulaciones de los brazos y tronco.

El paño de pureza reúne los pliegues verticales a los quebrados y sigue potenciando el cinturón con hebilla, de la más pura tradición románica.



Creemos que este modelo puede ser una feliz recreación asturiana del, quizás importado, de Teverga, ya que con el mismo tamaño, dibujo y factura lo encontramos en Santa Eulalia de Cueras (C. del Narcea) y San Martín de Semproniana (Tineo), y formando parte de Calvario, en San Felix de Tineo y en el museo de la misma localidad procedente de S. Facundo.

### 3.—*Crucificado de Santa Eulalia de Cueras.*

Esta iglesia es de las que se citan dependiendo de alguna forma del Monasterio de Corias, y aun hoy día, aunque alterada, conserva su nave única primitiva que desemboca a un pequeño ábside semicircular cubierto con bóveda de cañón y horno.

El crucificado, de 170 m., se halla situado en una capilla lateral al ábside, añadido arquitectónico posterior. En todos y cada uno de los detalles es idéntico al de San Julián de los Prados, de Oviedo, y por tanto muy similar (salvando el caso del paño de pureza) al de Teverga (Lám. 6). Se encuentra en bastante buen estado de conservación (sólo falta un trozo del brazo derecho), y lo que es mejor, con la policromía primitiva. Gracias a ello podemos ver sus ojos entreabiertos, aún vivo, de mirada muy triste, remarcada por el dibujo de las cejas. La sangre estaba dada con mucha cautela, guardando el borbotón, sólo para la herida del costado.

El paño de pureza toma también aspecto de faldellín, resaltando mucho el cinturón de placas de oro con gran hebilla (hoy desaparecida), y asimismo la banda dorada que corre por el borde.

### 4.—*Crucificado de San Martín de Semproniana.*

Como iglesia se cita en el 1044, año de la fundación coriense. No quedan restos arquitectónicos de época medieval, pues aunque el prebiterio sea un amplio espacio rectangular, cubierto con cañón apuntado, parece depender por lo menos del siglo XV. Sin embargo posee esta pieza de escultura de primer orden, también de tamaño natural y de muy sabia factura (Lám. 7).

El modelo de San Julián y Cueras se vuelve a repetir aquí, con ligerísimas variantes en el plegado del paño de pureza y cinturón que lo sujeta. Su integridad material es perfecta, sólo hay



que lamentar un feo barniz oscuro, bastante estropeado por la humedad, que, por lo tanto, nos priva de la policromía original y de la expresión facial.

#### 5.—*Crucificado de la Colegiata de Pravia.*

Es otra excelente pieza de escultura en madera, de tamaño natural, con ciertas similitudes a los anteriormente expuestos, pero también con notables diferencias que nos hacen individualizarlo del grupo.

Aquí la anatomía se ha adelgazado, al tiempo que se busca más el detalle emotivo. Ya no es posible disgregar esas figuras geométricas que formaban el cuerpo de los otros. En éste se responde mejor a un esquema de conjunto más dramatizado (Lám. 8).

Sin embargo las líneas del rostro están más esquematizadas, y en el faldellín predomina de nuevo, como en los modelos del siglo XII, la estricta simetría y ordenación de plegados. Quizás, sí que se pudiera ver en él un maestro arcaizante, aunque con una gran habilidad técnica.

#### 6.—*Crucificado de Soto de la Barca.*

Pieza también de tamaño natural, y mucho más entrado en el estilo gótico definido.

Muy cerca de esta población, a dos kilómetros, se encontraba el monasterio de San Juan de Soto, citado también en el año 1044 cuando la fundación de Corias. La iglesia de San Juan está rehecha de manera muy digna en el siglo XVI, y todos sus retablos e imágenes son del momento final de ese siglo. La de Soto se derribó hace muy pocos años para sustituirla por otra reciente que estuviese acorde con el poblado de explotación industrial que se construyó sacrificando el anterior. De la antigua sólo ha quedado la espadaña y las puertas con sus marcos moldurados. De ella procede también esta imagen, conservada en su pureza desde el tronco hasta los pies, y restaurada en fecha reciente en sus brazos y cabeza (ésta quizás, totalmente repuesta).

El interés puesto en la anatomía de tórax y abdomen, máxime el abultamiento del último, y los buenos logros conseguidos, hacen situar esta escultura en los años finales del siglo XIII, o quizás,

decididamente en el XIV. No obstante, el paño de pureza sigue interpretado bajo la idea de faldellín románico, aunque, eso sí, con gran riqueza de dibujo en los plegados.

#### EL CALVARIO.

Mucho se debió extender esta temática por Asturias en los siglos medievales, ya que aun son muy abundantes las muestras repartidas por el territorio, y sobre todo, por la zona que estamos revisando. A veces se encuentran incluidos en los áticos de retablos barrocos, caso de Doriga (Salas), o Celón (Allande), y otras, las más, en retablos pequeños, hechos para ellos en el siglo XVII o XVIII, situados en los muros laterales de las iglesias o capillas independientes del presbiterio.

No conozco ninguno que pueda situarse con seguridad en el siglo XII, pese al precedente del díptico de Gundisalvo (en marfil) o los que existen a los pies de la Cámara Santa o Capilla del Rey Casto, de la Catedral (en piedra y pintura). Sin embargo, la mayoría de los restantes pueden situarse con bastante probabilidad en el siglo XIII o XIV, siendo la zona de mayor densidad, la correspondiente a los concejos que estamos revisando.

Trataremos también aquí las figuras que ahora están sueltas de San Juan o la Virgen dolorosa, perdidas las otras, pero fácilmente vinculables a un grupo preexistente.

#### CALVARIOS DEL SIGLO XII O TRADICION ROMANICA.

##### 1.—*San Juan del Museo de Tineo* (1).

Este, con otro de la misma postura que hay también en el Museo, quizás sean los únicos vestigios que queden como claro producto del siglo XII. Es una figura de 75 cm. de altura, muy hierática, con un fuerte sentido del volumen, y buen dibujo y realización. Lleva el libro de los Evangelios en la mano izquierda, mientras presenta la derecha por su cara dorsal (Lám. 9).

El rostro esboza una leve sonrisa, casi imperceptible, está muy bien proporcionado, con fuerte carga de nobleza, y orlado de

cabello peinado a lo clásico. Este mismo clasicismo destila toda la figura y el dibujo de plegados. Viste con túnica que se riza con suavidad en la parte delantera, y deja asomar los pies desnudos. El manto, colocado sobre su hombro izquierdo, rodea por delante a la figura marcando líneas curvas y quebradas, y se recoge en el brazo izquierdo para formar en su caída los mismos delicados y blandos pliegues verticales.

La calidad de esta escultura independiente, nos hace lamentar la pérdida del Crucificado y Dolorosa, pues entre el resto de imágenes sueltas que hemos revisado no se encuentra nada igual.

### 2.—*San Juan del Musco de Tineo* (II).

Es de menores dimensiones que el anterior, 66 cm., aunque representado en idéntica postura. También tiene un gran sentido conceptual y hierático. Pero las diferencias de concepción y factura respecto al otro son muy notables. El rostro es inexpresivo, el cabello no se particulariza en mechones, los abundantes plegados quedan reducidos al mínimo y mayor esquematismo. En resumen, demuestra menos sentido artístico y menor habilidad.

### 3.—*Calvario de Santianes de Pravia*.

El tamaño del Crucificado de este Calvario sobrepasa el natural, 2 m., mientras la Virgen y San Juan sólo alcanzan 130 cm. de altura. Esto quizás pudiera indicar un desfase en el tiempo de factura de uno y otros; sin embargo, teniendo presente la perspectiva jerárquica, como siempre se tenía en los modelos cultos, puede obviarse ese detalle. Además, las tres figuras están tratadas en sus rostros con un mismo sentido de delicadeza e impasibilidad, a la vez que con un cierto idealismo estilizado. Las tres, pues, parecen de un mismo taller, y un mismo tiempo, con lo cual ese anónimo maestro o taller que hizo los Crucificados de Teverga, San Julián de los Prados, Santa Eulalia de Cueras o San Martín de Semproniana, fue también el responsable de este grupo, ya que el Cristo es una réplica idéntica al de Teverga. Vemos en él el mismo esquema, igual factura, repetición exacta del dibujo de plegados, y asimismo de cabellos, barbas, y detalles anatómicos.

Los acompañantes ya adoptan la actitud más típica y repetida de todos los calvarios góticos, pero sobre todo, la figura de María, nos hace vincularlos a ese momento de transición en el que aun quedan muchas ligazones con el periodo anterior. Ella es hierática y perfectamente simétrica respecto a su eje central, y este eje (cinturón, manos, broche), condiciona toda la distribución de vestidos (velo corto, manto y túnica) y postura de miembros (Lám. 10). San Juan se inclina hacia la cruz, pone su mano en la mejilla, y por el frente de su manto vuelve a repetir los pliegues quebrados del paño de pureza de Cristo.

#### 4.—*Calvario del Museo de Tineo.*

Se encuentra en muy mal estado de conservación, sobre todo el Crucificado, al que faltan totalmente los brazos. Es de 80 cm. la figura de Cristo, 73 la Virgen y 68 San Juan (otra vez se sigue la gradación jerárquica).

El modelo de Crucificado es exacto al de San Julián de los Prados, Cuera y Semproniana. Como ellos lleva faldellín, en vez de paño de pureza, suieto con cinturón de importante hebilla; también está coronado con corona real, como el primero (Lám. 11).

La Virgen y San Juan, evidentemente están concebidos para formar conjunto con él, siendo el Santo muy parecido al visto en Santianes de Pravia, a la vez que María se sale del esquema tan simétrico para formar un perfecto contrapunto a San Juan. Ella también recoge su manto en el brazo derecho (contrario al de Juan), y forma iguales plegados curvos y quebrados. Como nota distintiva, lleva la corona real, como Cristo.

#### 5.—*Calvario de la iglesia de San Félix (Tineo).*

Es idéntico al del Museo en dimensiones, composición de los personajes y factura. Quizás sólo haya que resaltar menor finura en el tallado del torso de Cristo, y más esquematismo en los pliegues oblicuos.

## EL CALVARIO GOTICO.

1.—*Calvario de San Salvador de Valdediós.*

Pese a contar con abundantes ejemplos distribuidos por los conejos que estudiamos, la pieza capital la encontramos fuera de ellos, en San Salvador de Valdediós, colocado hoy sobre el arco del triunfo.

Está compuesto con figuras aproximadas al tamaño natural (sobre todo la de Cristo), en buen estado de conservación, y con una policromía que se aproxima a la original.

San Juan y la Virgen siguen una línea tradicional, más hierática y conceptual, con las posturas consagradas de: libro en la mano izquierda, y mano derecha en la mejilla, y manos cruzadas sobre el pecho.

En cambio, Cristo parece evolucionar hacia un realismo más sensible que hasta ahora faltaba. Su anatomía está muy adelgazada, sin resaltar planos abstractos, y la correlación de sus miembros y tórax, conseguida con blandura. Los cabellos y barbas se alejan también de ese esquema intelectual, y van apareciendo las mechas rizosas con carácter detallista.

Aun así, sigue dominando la serenidad en rostros y actitudes, a la par que una cierta veneración al concepto de belleza humana.

Es curioso observar como el paño de pureza se adapta al dibujo conocido de faldellín que venimos anotando en todos los Cristos de transición al XIII, pero las túnicas y mantos de los acompañantes, han complicado su colocación y por consiguiente su diseño.

2.—*Calvario de Carceda (Cangas del Narcea).*

De él solamente quedan las imágenes de San Juan y María, pues el Crucificado parece responder al estilo de los últimos años del XVI, y es bastante mayor que las otras dos figuras. Quizás se reemplazara en esa fecha remota, o quizás desapareció en momento más reciente, siendo suplantado por el actual.

El tamaño de la Virgen y San Juan casi alcanza la vara de altura; prácticamente han perdido su policromía, pero la labor de talla está muy bien conservada. Sorprende el esquematismo y hasta

tosquedad con que están concebidas las caras (quizás más objeto de atención del pintor) frente al buen dibujo y factura de los paños y sus pliegues. En la Virgen, recogiendo el manto sobre el vientre con las dos manos cruzadas; en San Juan, jugando también los verticales con los curvos, y todo ello con una gran blandura de ejecución.

Son figuras muy hieráticas, de miembros adaptados con fuerza al volumen principal, demostrando una tradición muy arcaica en la composición de Calvarios. Pero los plegados antedichos delatan, o un tallista de muy fina sensibilidad, o una fecha tardía de factura unida a la continuación del modelo preexistente. Quizás unos años finales del siglo XIII o, decididamente un XIV.

### 3.—*Calvario de Jarceley (Cangas del Narcea).*

El Crucificado casi alcanza las dimensiones del natural, siendo la Virgen y San Juan bastante más pequeños en proporción. Aquí la vestimenta y actitud de las figuras varían respecto a los anteriores ejemplos citados, y por la repetición que encontramos en distintos puntos de los concejos estudiados podíamos hablar de taller local, individualizado ya de otros puntos activos de la región. En lo único que encontramos diferencia es en la figura de Cristo, aunque siempre conservando el mismo espíritu sentimental del gótico, pero la Virgen y San Juan repiten incansables el mismo esquema (Lám. 12).

El Cristo suele ser de proporciones delgadas y nerviosas, sin ninguna precisión anatómica (sólo se resalta la musculatura de las piernas) con el paño de pureza de pliegues curvos y tallado blando que le desciende por la pierna izquierda hasta mediar la pantorrilla.

La Virgen va lleva las tocas de viuda. El manto se dispone simétrico a ambos lados del cuerpo, y es sujetado por los antebrazos, para que forme así cinco o seis pliegues oblicuos, también perfectamente dispuestos en simetría. Las manos se juntan ante el pecho y entrecruzan los dedos, marcando el eje de la composición que se proyecta hacia abajo por medio del colgante del cinturón. El efecto se completa con los pliegues transversales que forman los pies al salir por debajo de la túnica.

La figura de San Juan conserva el movimiento que le dirige hacia Cristo, pero también él se ordena con las mismas bases rigurosas de la Virgen: la mano derecha en la mejilla, la izquierda con el libro de Evangelios, el manto cruzando por el pecho, formando cinco o seis pliegues oblicuos, y recogiendo en el hombro izquierdo para caer por el lateral en pliegues verticales. El esquema, en las repeticiones de la zona, es tan invariable como el de la Virgen.

El cambio de vestimenta y la búsqueda de expresión dramática mediante dibujo de cejas, entrecejo fruncido, comisuras de labios caídos, nos demuestran con bastante seguridad un momento cronológico próximo al siglo XIV.

Como directa consecuencia de este grupo escultórico se pueden reseñar otros muy similares:

El de Santa María de Celón (Allande, de factura un tanto más tosca pero idéntico esquema para la Virgen y San Juan, aunque difiere el de Crucificado).

El de San Facundo (Tineo), repintado en fecha reciente y colocado en una capilla lateral del templo.

El de Gedrez (Cangas de Narcea), colocados la Virgen y San Juan en el ático del retablo mayor, y el Cristo en la sacristía (muy repintado).

La Virgen y San Juan en la capilla de Orrea (Tineo), hoy muy repintados, y con una imagen del Salvador, también de estética medieval, haciendo las veces del Crucificado desaparecido.

Otro Calvario en Linares (Allande), procedente de la iglesia de Villavaser, con el Cristo también sustituido por otro del siglo XVII.

Un Cristo, único resto, sin brazos ni policromía, en S. Pedro de Coliema (Cangas del Narcea).

Un San Juan, único resto, procedente de la capilla de Vega de Rengos (Cangas del Narcea), hoy en la iglesia parroquial.

Una Dolorosa, único resto, en la iglesia parroquial de Troncedo (Tineo).

Por último, el ejemplo de máxima perfección de Cristos Crucificados de esta zona y estética, quizás también perteneciente a Calvario, que viene representado por el conservado en la iglesia de Villaverde (Allande).

En todos los casos las dimensiones oscilan entre los 60-70 cm. para la Virgen y San Juan, y los 80-100 para el Crucificado.

#### 4.—*Calvario de Villarmental (Cangas del Narcea).*

Aunque el esquema de la Virgen y San Juan se repita sustancialmente respecto a los vistos en el apartado anterior, tratamos éste con independencia por la mayor complicación de vestiduras y plegados, y asimismo por el tratamiento excesivamente dramatizado del Crucificado. En él la musculatura y costillas se resaltan sobremanera. El rostro adquiere terrible mueca y las articulaciones están descoyuntadas. Como muchos de los citados, ahora está situado en el ático del retablo mayor, del siglo XVII y carácter popular.

#### 5.—*Calvario de Carballo (Cangas del Narcea).*

El Crucificado es próximo al tamaño natural y algo más pequeños los acompañantes. Está en muy buen estado de conservación, y colocado en el presbiterio de la iglesia, a mano izquierda.

El templo es de nave única con capilla y sacristía añadidas, y ábside de planta semicircular cubierto con bóveda de horno; aun así, según se desprende de la decoración que adorna las puertas de entrada, se puede pensar en una reconstrucción en el siglo XV, o bien unos añadidos hechos para dignificar la nave.

El grupo no parece haber sido hecho en el mismo momento y por el mismo taller, ya que si la Virgen y San Juan nos sugieren productos, y de los mejores, del siglo XIII, el Crucificado demuestra una fecha bastante posterior, aunque con deseos de acomodarse al estilo de las otras figuras (Lam. 13).

En efecto, los dos acompañantes están concebidos con un fuerte hieratismo, una carga en la abstracción de formas, y una vinculación al volumen primario que no se notan en el Cristo. La Virgen está vestida con velo corto, manto y túnica, dispuestos con gran rigor y orden, subrayando las líneas verticales, y por ello, su indudable esbeltez. San Juan hace pensar en una figura clásica togada, e incluso la interpretación del cabello sugiere una impecable venera. La expresión de ambos está centrada con gran economía y justeza en los ojos, cejas y entrecejo, comunicando más melancolía que dolor.



La escultura de Cristo quizás se podía fechar en el mismo momento de restauración de la iglesia, finales del siglo XV, pues todo en él hace pensar en una progresión hacia el humanismo.

#### OTROS EJEMPLOS EN LA REGIÓN.

Además de los ya citados en San Salvador de Valdediós y Santianes de Pravia, muchos otros hubo de haber en las distintas iglesias y capillas del territorio asturiano, debido al auge económico y religioso producido en el siglo XIII, pero de ellos han subsistido pocos ejemplos, aunque por su dispersión nos puedan servir como muestras testigos de la abundancia de otros tiempos. Señalaremos en especial el que hoy se encuentra en el cuerpo ático del retablo mayor de Doriga (Salas), cercano a los modelos vistos en nuestra zona. El de Anleo (Navia), de gran rigidez en las figuras de la Dolorosa y San Juan, y Crucificado de aire más moderno, y el de Llamas (Aller), hierático y de factura muy sumaria.

#### LA VIRGEN CON EL NIÑO.

Como en el resto de las zonas cristianas occidentales, también en Asturias se nota una especial veneración a este grupo, y también las muestras conservadas abarcan principalmente la segunda mitad del siglo XII y siglo XIII, en su representación de Kiriótisa, aunque asimismo contemos con ejemplos más tardíos que la muestran como Galactotrafusa (Virgen de la leche), e incluso uno que la recoge en actitud de enseñar las Sagradas Escrituras al Niño (Miudes).

La zona que venimos revisando es privilegiada en contenido y variedad, aunque se tenga que lamentar el caso de desapariciones recientes, mala conservación, o paso a manos de particulares.

No hemos encontrado como en el caso de los Crucificados o Calvarios un modelo que forme escuela, a no ser una unidad de estilo, visible en las más antiguas, como son las de Celón (Allande), Museo de Tineo, y Pimiango (Rivaddeva). Los demás ejemplos se

adaptan bien al esquema tradicional, pero sus ligeras variantes y libertades nos dicen de muy distintos talleres dispersados por la Región.

#### LAS MUESTRAS DE ESTETICA ROMANICA.

##### 1.—*Virgen con el Niño de Celón.*

Comenzamos la revisión por la más conocida y difundida de todas ellas, la Virgen con el Niño de Santa María de Celón. Siempre se habla de ella como un ejemplo del máximo hieratismo, y por ello, se tiende a situar entre las posiblemente producidas en el siglo XII. Pero aparte de su indiscutible hieratismo y sumariidad de volúmenes, se pueden apuntar otras características que permitan reforzar su asignación a ese siglo. El Niño descansa sobre el regazo, sujeto a la vez por las dos rodillas, lo que refuerza el carácter de trono en la figura de la madre. Asimismo está coronado al igual que su Madre, destacando sobre todo, y ante todo, la realeza y dignidad. Su actitud es de bendecir con la mano derecha y sujetar el Libro con la izquierda. La Virgen extiende los antebrazos y manos hacia delante, semejando así los brazos del sillón en que parece estar sentado el Niño. Ambos tienen el rostro sujeto a un inexpresivo esquema conceptual, e incluso Jesús aparenta la edad adulta, típico también del más propio románico.

La simetría del grupo está buscada y conseguida en la túnica y manto de la Virgen; los escasos pliegues de la falda se disponen rigurosamente a un lado y otro del eje, y asimismo los pies que asoman por debajo de ella. La frontalidad, sin embargo, quiere ser aliviada un poco en la cabeza del Niño, haciéndosela volver levemente hacia la derecha, como desentendiéndose de aquellos a quienes bendice.

El tamaño alcanza los 60 cm. Y la policromía, pese a posibles retoques posteriores, parece ser la primitiva: azul y rojo, para la Virgen; rosa y blanco para el Niño. Es curioso el rayado con oro que se hace sobre la pintura roja de los brazos de la Virgen, rodillas y centro de la falda, como queriendo suplir así el excesivo esquematismo de los plegados.

Para poder datar con algo más de proximidad, y no sólo la estética, quizás pueda ayudarnos la revisión histórica del templo. Aparece en el siglo XI como monasterio bajo la advocación de San Martín. Quizás de este momento (o anterior) sean la celosía y relieve de San Miguel ya comentados. A partir de este siglo comienza a tener una relación, bastante laxa por otra parte, con San Juan de Corias. Al occidente tiene portada estructurada a lo románico, pero con un perfil de arquivoltas redondeado, y unas bolas en ellas, por lo que ambas cosas hacen dudar mucho de su antigüedad románica. Y por último, el presbiterio es de planta cuadrada, cubierto con bóveda de cañón apuntado, y decorado con unas pinturas que, pese a sus vinculaciones temáticas y de factura con el mundo bajo medieval, parecen estar hechas ya en pleno siglo XVI (ropajes, decoración, embellecimiento femenino...).

Después de estas consideraciones sólo queda pensar que la imagen corresponda al tiempo del cambio de advocación, que hubo de ser muy temprano, ya que de San Martín, no ha quedado ni una huella.

## 2.—*Virgen con el Niño del museo de Tineo (I).*

De momento cronológico similar, o quizás aun algo más temprana, y 73 cm. de altura, es la Virgen con el Niño que, procedente de Bebares de la Barca (Tineo), se encuentra hoy en el museo de su capital. En ella volvemos a constatar el hieratismo y total frontalidad; la sumariedad de volúmenes y el ahorro de plegados o actitudes complicadas (Lám. 14).

El Niño, en este caso, presenta la bola del mundo en la mano derecha, y la Virgen, como en el anterior, extiende los antebrazos y manos hacia delante. Sin embargo aquí, Ella parece contar mucho menos, ya que la parte correspondiente a las extremidades inferiores está totalmente descuidada de realización, y sólo muestra una superficie en la que pueda reposar el Hijo. En cambio el rostro coronado se adapta a la perfección al esquema estilizado del más genuino momento románico, pudiéndose considerar como el mejor logro de toda la región asturiana.

### 3.—*Virgen con el Niño de Sobrado (Tineo).*

Pieza de buen tamaño, 70 cm., y buena conservación, se adapta al esquema que venimos considerando sólo en el hecho de sentar al Niño entre las dos rodillas, profundo hieratismo, y el carácter de dignidad y realeza de las dos figuras (Lám. 15). Sin embargo, los brazos de la Virgen se mueven, uno con una flor, y el otro sujetando a su hijo, y el manto cruza por delante de las rodillas, provocando así unos pliegues oblicuos.

El estudio de la composición es muy acertado, y su realización perfecta. Sólo unos feos barnices actuales alteran el estupendo resultado que consiguió el artista.

### 4.—*Virgen con el Niño del Museo de Tineo (II).*

También procedente del concejo de Tineo, y hoy en su museo, hay otro ejemplo que pese al malísimo estado de conservación (le faltan los brazos, el Niño, y por completo, la policromía), es muy parecida a las antedichas, de la misma dimensión, actitud, postura, etc.

Todos estos ejemplos de estética correspondiente al siglo XII, quizás pudieran permitir pensar en un taller situado en la zona, y que estuviese en plena producción en la segunda mitad de ese siglo, hipótesis que se puede reforzar con la revisión del buen número de imágenes correspondientes al siglo XIII que aun subsisten en los concejos estudiados, y que pasamos a individualizar (13).

#### LAS MUESTRAS DE ESTETICA ROMANICA DURANTE EL SIGLO XIII.

En ellas la estricta simetría se rompe, pasando el Niño a ocupar la rodilla izquierda de la Virgen (aunque éste continúe en posición frontal) y además, Ella mueve sus brazos y ya no toman el aspecto de los del trono. El movimiento, por tanto, se hace más notorio. La Virgen participa algo en la escena, bendiciendo ella también con la mano derecha, o simplemente sujetando a su hijo

---

(13) La antes citada Virgen con el Niño de Pimiango, Ribadedeve, es similar al grupo recién descrito, pero por su abusiva restauración, dudo que pueda ser ya estudiada con rigor.

con actitud maternal. Las sonrisas se insinúan, a veces los leves movimientos de cabeza. Aparece la individualización del Niño, con rasgos de niño, y la Virgen como mujer hermosa y joven.

El esquema, la factura y los atributos siguen siendo los mismos, pero el espíritu se ha humanizado como corresponde al período gótico en que están hechas.

De ellas hay bastantes en la zona de Tineo y Cangas, una en Allande, y otra en San Antolín de Ibias, Suelen conservarse en buen estado, salvo la policromía, y a culto público.

### 1.—*Virgen con el Niño de Nieres (Tineo).*

De aproximadamente 50 cm. de altura, tiene la mano derecha perdida, así como buena parte de su policromía. El Niño se sienta sobre su rodilla izquierda, bendice y muestra el Libro (Lám. 16).

Pese al hieratismo que domina, la madre y el hijo ladean levemente la cabeza y en sus rostros se dibuja una expresión afable, casi sonriente. El manto se cruza por delante sobre las rodillas, y con ello, el juego de líneas correspondientes a los plegados se hace mucho más rico que en los modelos precedentes.

### 2.—*Virgen con el Niño de Jarceley (Cangas de Narcea).*

Es de igual medida que la anterior, y la colocación del velo, corona y manto sobre las rodillas, la hacen aparecer como muy similar a ella. Sin embargo aquí varía la colocación del Niño, sentado en postura inestable sobre la rodilla izquierda, y asimismo la actitud de la Virgen que le coloca la mano sobre el hombro, con un gesto muy protector (Lám. 17).

La realización es algo más desmañada que la de Nieres. El rostro no tiene su perfección de óvalo, y el dibujo de plegados tampoco sigue la cadencia vertical como dominante, haciéndose más complejos y movidos, aunque también menos virtuosos.

### 3.—*Virgen con el Niño de Carceda (Cangas de Narcea).*

Esta es una muy bella pieza, en la que el sentido de afecto madre-hijo se expresa de una forma muy clara. La Virgen sujeta al

Niño contra su pecho, a la vez que con la mano derecha intenta cogerle la mano con la que bendice (Lám. 18).

Por otra parte, el grupo continúa manteniendo el hieratismo acostumbrado, y el afán de simetría se pone de manifiesto en la distribución de plegados de manto y falda de la Virgen. Además, ésta aparece sin velo, con el pelo recogido por detrás y coronada de reina según la costumbre.

4.—*Virgen con el Niño del Museo de Tineo (III).*

Tiene también buen tamaño, 70 cm. de altura, está bastante bien conservada, y parece mantener aún su policromía original. El Niño está colocado sobre la rodilla izquierda y con la actitud tradicional de bendición. Ella le coge por la cintura con las dos manos, a la vez que se inclina levemente hacia el espectador.

Es una pieza de buena calidad de factura, pese a seguir manteniendo el esquematismo de dibujo y composición, y bastante hieratismo en actitud y gesto. Su realización quizás se deba a finales del siglo XIII.

5.—*Virgen con el Niño de San Pedro de Coliema (Cangas del Narcea).*

Es de menores dimensiones, 40 cm., y canon achaparrado. La conservación de la talla es muy buena, aunque no así la pintura que indica claramente varias capas dadas con posterioridad. La factura del rostro de la Virgen y el conjunto de la figura del Niño están bastante más cuidadas que el resto del grupo, ya que el torso, manto que cruza sobre las rodillas, y falda que asoma bajo él, son de realización poco cuidada, con dibujo de pliegues casi inexistente, o escasamente elaborado. Parece responder a objeto portátil, muy definido en su volumen total, pero poco insistido en los detalles.

6.—*Virgen con el Niño de Troncedo (Tineo).*

El mismo carácter pequeño, achaparrado y fuertemente volumétrico se vuelve a repetir en este ejemplo. Aquí la Virgen adopta también el gesto maternal de protección, y sujeta al Niño con la mano izquierda, aunque entre ellos exista el mismo distanciamiento que en los modelos arcaicos.

7.—*La Virgen con el Niño de la iglesia parroquial de Tineo.*

Está considerada como una Santa Ana con la Virgen niña, pero evidentemente se trata de María y Jesús.

Es de 45 cm. de altura, y está sentada con el Niño en la rodilla izquierda como todos los casos anteriores. Este se mueve con bastante soltura, y está tratado con evidentes deseos de infantilizar su figura. Llama la atención el cabello suelto y trabajado a mechones rizados, con un carácter quizás excesivamente humano, así como la abierta corona que ciñe su cabeza (Lám. 19).

En conjunto nos parece una obra tardía, quizás del momento del asentamiento franciscano en la villa (siglo XIV), aunque el esquema seguido sea el utilizado para el siglo anterior.

8.—*Virgen con el Niño de San Antolín de Ibias.*

Este lugar también se vio citado en los tiempos del siglo XI, y su vecino, Cecos, en el X. El templo subsistente conserva un hermoso presbiterio que delata una arquitectura de inspiración cisterciense, aunque interpretada con materiales de la zona (sillarejos y lajas de pizarra) (14).

La Virgen debe corresponder al primer momento del siglo XIII, pues aunque coja al Niño por la cintura para mostrarlo, su actitud es muy tranquila, lo coloca entre sus dos rodillas, y parece estar ausente por completo de participación en la escena. El Niño, como corresponde al momento más concenual del románico, bendice con la mano derecha y mantiene el libro con la izquierda.

Las dimensiones alcanzan los 49 cm. de altura.

---

(14) No hay ningún estudio de este templo que, sin embargo, pensamos que lo tiene ampliamente merecido. Es de nave única, de buenas dimensiones, y presbiterio de planta semicircular (de altura notable) que se cubre con cañón apuntado y cuarto de esfera. Como nota curiosa, ese cuarto de esfera está surcado por dos finos nervios de pizarra, que se continúan por el muro formando los tres recuadros para las ventanas. Estas son geminadas con la típica cuadrifolia cisterciense, y rodeadas de una moldura apuntada que descansa en "cul de lampe". Todo ello interpretado en la piedra pizarrosa. En el presbiterio quedan también vestigios de pinturas, quizás del siglo XIV, representando el camino del Calvario y la Santa Cena.

## LA VIRGEN CON EL NIÑO DE ESTETICA GOTICA.

1.—*La Virgen con el Niño de Cerredo (Degaña) (15).*

Este ejemplo de Cerredo nos vincula con la serie recién citada, aunque la libertad de colocación del Niño, con las rodillas abiertas y los pies entrecruzados, nos lleva a situarla a fines del siglo XIII, o ya francamente en el XIV.

La naturalidad de los movimientos no sólo se ve en este Niño, sino que asimismo es evidente en la figura de la Virgen, sentada con aplomo, con abundantes arrugas en sus vestiduras, y rostro ciertamente embellecido. También se complica más el trono, que hasta ahora (exceptuando la Virgen de Bebares) se había limitado a un grueso tablón, como mucho estriado en sus laterales.

La policromía está en estado deficiente de conservación, pero parece corresponder a la primitiva.

2.—*Virgen con el Niño del Museo de Tineo (IV).*

También es muy pequeña. 32 cm., y muy semejante a la de Cerredo. Ambas siguen el mismo modelo impuesto por la que, procedente de la Francia gótica, llega a Navarra y de allí se extiende, dando el magnífico ejemplar de la catedral de León.

La de aquí lleva pañoleta rizada y corona sobre ella, y se sienta con naturalidad, colocando al Niño sobre su rodilla izquierda. El Niño es mucho más libre: acurruca sus piernas, entre las que guarda la bola del mundo, y levanta la mano derecha, más saludando que bendiciendo.

Domina la blancura de los numerosos plegados, y, pese a los repintes, la belleza humana de la Virgen.

3.—*Virgen con el Niño de Pola de Allande.*

Es la única representación que conozco en Asturias, realizada en madera, de Virgen de pie con el Niño cogido y apoyado sobre la cadera izquierda. Mide 50 cm., y procede de la capilla del avellano, situada a media distancia entre la iglesia parroquial y el palacio de los Cienfuegos (Lám. 20).

---

(15) Está en la capilla de la Casa de Florencio.



Lleva en la mano derecha la bola del mundo, y mira al Niño. Este, desnudo, se vuelve hacia ella y la bendice.

Pese a que esta iconografía de María se conoce en España desde los primeros años del siglo XIII, ésta debe ser bastante tardía por llevar al Niño desnudo. Y ciertamente es algo tosca de factura, aunque de gran interés por la poca abundancia del tipo.

#### 4.—*La Virgen galactotrafusa de Sobrado (Tineo).*

Sobrepasa un poco los cuarenta centímetros de altura, tiene canon achaparrado, y está sentada sobre somero trono dando el pecho al Niño (Lám. 21).

Creo que debe ser el grupo de mayor antigüedad de todos los conservados en Asturias que representan esta advocación. Ella continúa sentada a la manera tradicional que se ha visto en los modelos de estética románica, con el mismo tipo de vestiduras y éstas, dispuestas de igual forma. Sin embargo el Niño se coloca en posición lateral, enganchado al pecho de la Madre y, con un deseo evidentemente realista, cruza las piernas, demostrando el placer que le suministra el alimento. También la virgen pierde parte de su hieratismo y vuelve la cabeza y rostro hacia él. Para aumentar el diálogo cariñoso entre madre e hijo, éste coge con su manita el dedo pulgar de la Virgen que aprieta su seno.

Así pues en este grupo se ha perdido la rigidez de actitudes, la simetría, la independencia entre los dos personajes, el carácter divino, en suma, y se ha progresado hacia el movimiento naturalista y la expresión de los afectos.

Estilísticamente puede pertenecer a la segunda mitad del siglo XIII, pero contando con un cierto retraso de los modelos en Asturias (muy discutible en algunos casos como va he indicado en varias ocasiones), podría también desplazarse a los primeros años del siglo XIV.

#### 5.—*La Virgen galactotrafusa de Villarmental (Cangas de Narcea).*

Algo mayor que la anterior, presenta la variante de tener al Niño puesto de espaldas al fiel, y encaramado sobre su seno. La Virgen está totalmente ajena a la actitud del Niño, hierática y dejan-

do hacer; sin embargo el hijo ha perdido todo carácter suprahumano y se presenta dotado de los impulsos más característicos de la infancia.

En realidad es una pieza bastante tosca que imitará un modelo perdido y de mejor calidad de factura. Quizás pertenezca ya al siglo XIV y sea producto de un taller local que sólo se fijó en la novedad del tema.

6.—*La Virgen galactotrafusa de Miravalles (Aller).*

Esta queda fuera del territorio que estudiamos, pero la incluimos aquí por ser uno de los mejores ejemplos de esta estética del tardío siglo XIII. Es una virgen aun muy venerada en toda la localidad y tiene su santuario como las más tradicionales imágenes marianas de Asturias (Covadonga, Acebo, Carbayo...).

También presenta al Niño encaramado a su pecho y de espaldas al espectador, pero en este caso ella toma parte activa en la escena y facilita la extracción del alimento, así como también contempla amorosa al hijo.

Creemos que es bastante avanzada de factura, fundamentalmente por la actitud adoptada, y asimismo por no conservar nada de la tradicional postura hierática sobre el trono. Ya no llevan corona, y domina sobre todas las cosas el sentimentalismo.

7.—*La Virgen enseñando a leer al Niño, de Miudes (El Franco).*

Aunque quede fuera de la zona que estoy tratando, introduzco aquí este ejemplo por ser el único de clara filiación gótica que representa este tema iconográfico.

La talla es de las dimensiones habituales (aprox. 50 cm.), de muy buen dibujo y buena factura. Está también sentada en posición frontal, con el Niño cogido sobre la cadera izquierda, y entre ambos sujetan el libro de las Escrituras en el que éste señala con el dedo índice. El hieratismo de la Virgen queda roto con una leve inclinación hacia delante, y la postura del Niño quiere adaptarse en todo a una actitud lo más realista posible (Lám. 22).

Este tema, el realismo buscado, y el carácter aristoso de los pliegues del manto que cruza por delante de las piernas de María, proporcionan una fecha tardía, quizás ya en el siglo XV.

## LOS SANTOS.

Son muy abundantes los ejemplos que han subsistido de imágenes de Santos y Santas que pudieron ser talladas entre los siglos XII al XIV, pero aquí es mucho más dificultoso afinar en cronología por las muchas muestras de clara filiación popular que, más que «estilo», arrastran consigo una gran carga de tosquedad.

Aun así, hay algún que otro producto que sobresale entre los demás y que serán individualizados, pero esto no permite hacer unas consideraciones globales de taller o esquemas, máxime con la abundante variedad iconográfica con que nos encontramos.

Quizás el más destacable dentro de lo que pensamos sería producción románica del siglo XII, sea el San Pedro en la Catedral de la Iglesia Parroquial de «*San Pedro de Coliema*» (Cangas de Narcea).

Su tamaño llega a los 75 cm. de alto, lo que parece indicar que fuese hecho para colocar en el presbiterio (Lám. 23). Está todo él tallado en un ancho tablón con la sola excepción de la mano derecha, que bendice, tallada de forma independiente para ser introducida en el orificio destinado a ello. La mano izquierda se aprieta contra el pecho, agarrando dos imponentes llaves.

Su actitud es completamente hierática, su gesto ausente.

Está tratado a grandes superficies por las que transcurren unos escasos pliegues, muy bien calculados y dibujados, que colaboran al sentido plástico escultórico de la imagen.

Otra imagen que también se puede fechar con bastante certeza en el siglo XII o principios del XIII, es la Santa de la iglesia parroquial de «*Troncedo*» (Tineo). Han desaparecido sus atributos, y un posible relicario que llevaría en el frente de la peana, pero conserva su corona de reina lo que puede hacer pensar en una Santa Catalina, o Santa Marina (advocaciones repetidas en otros templos).

Es una figura muy hierática, de unos 60 cm. de altura, tallada en liso por la espalda, y con túnica, manto y velo, dispuestos en total simetría respecto al eje central.

Por último hay una serie importante de ellas que junto al hieratismo, búsqueda de simetría e inexpresividad, delatan también una torpe factura. Por tanto, podría verse en ellas esa producción

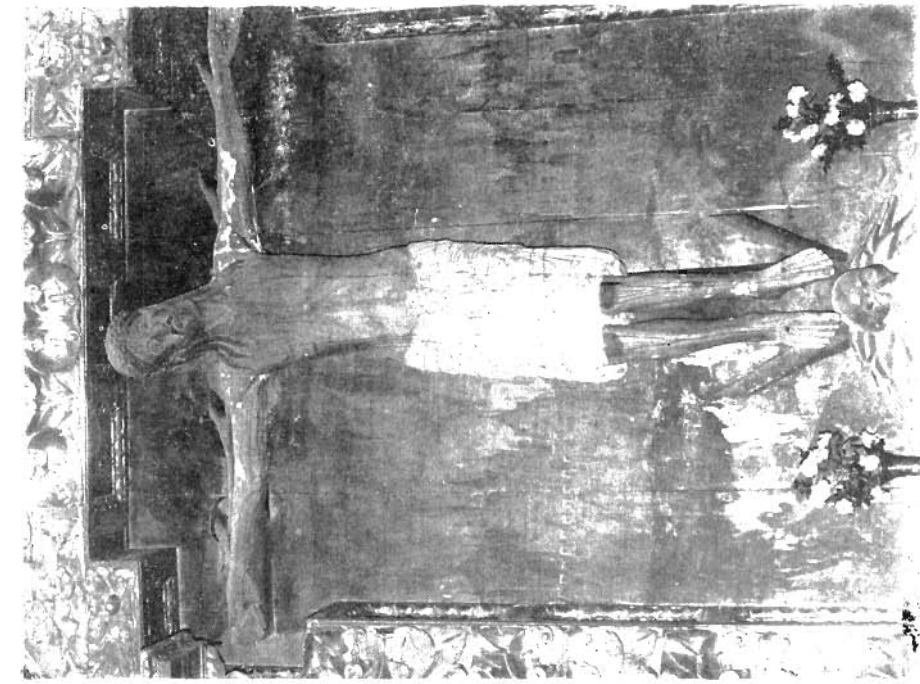
de taller local, quizás arcaizante, quizás repetitiva de modelos, o ambas cosas, pero que a veces consigue estupendos resultados. De entre ellas destacamos un San Cosme y un San Damián, de la iglesia de «Villarmental» (Cangas de Narcea), un Santo Obispo, y un San Andrés de «Carceda» (Cangas de Narcea), un San Blas, de «Regla de Naviego» (Cangas de Narcea), un Santo Diácono, de «Faedal» (Tineo), y un Profeta del Museo de Tineo (Lám. 24).

En ese mismo Museo se conservan otras interesantes muestras, algunas muy repintadas, otras muy deterioradas, que parecen corresponder a un momento avanzado del gótico, aunque ancladas a los talleres de artesanos locales. De todas formas, dan muestra de que la actividad escultórica siguió vigente en la zona durante esos siglos bajomedievales, aunque no se lleguen a encontrar productos de calidad tan alta como los de los siglos inmediatamente anteriores. De ellas son representativas tres de ojos desmesurados por la pintura actual, y pliegues abundantes y muy blandos que representan a San Miguel con la balanza, Santiago y San Roque.

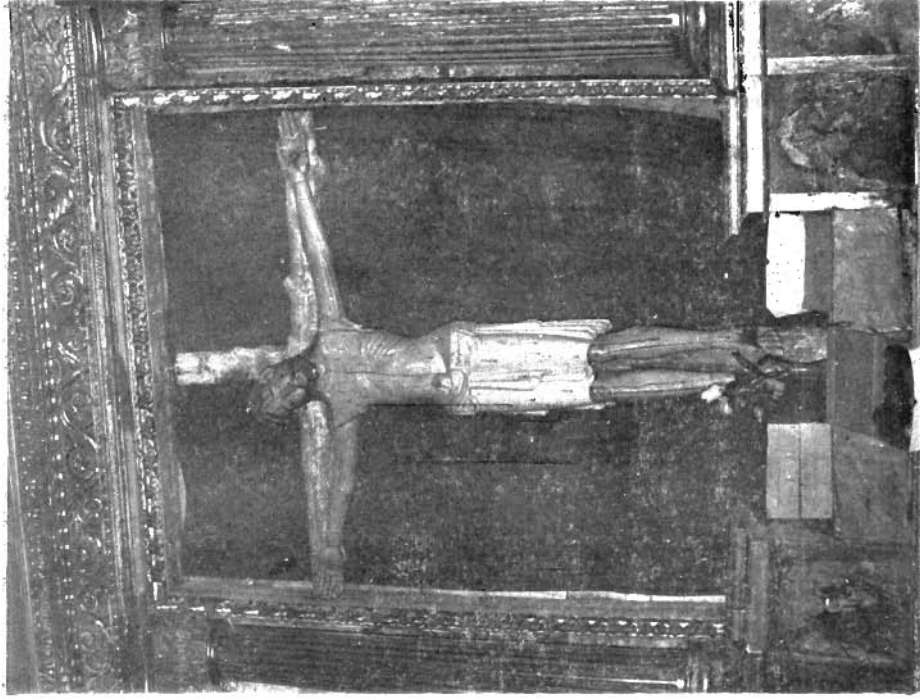
En las iglesias del concejo de Cangas del Narcea también quedan al culto algunas de ellas, entre las que sobresalen, un San Miguel y Santa Lucía de «Jarceleu», un Santiago peregrino de «Villarmental», otro de «Vega de Rengos», y un San Pablo y Santo Apóstol de «Gedrez». En Ibias hay asimismo algunas muestras de esta producción medieval, algunas quizás del siglo XIII, como el San Sebastián, de «San Antolín» (curiosamente de cabello igual al del San Juan del Calvario de Carballo), y otras bastante más avanzadas como un San Juan Bautista y una Santa Ana, también en San Antolín, quizás va del siglo XV, o el San Juan del Calvario de «Cecos», con el brazo derecho articulado, como para ser utilizado en ceremonias litúrgico-pasionales.

#### RELACIONES CON EL MUNDO ATLANTICO.

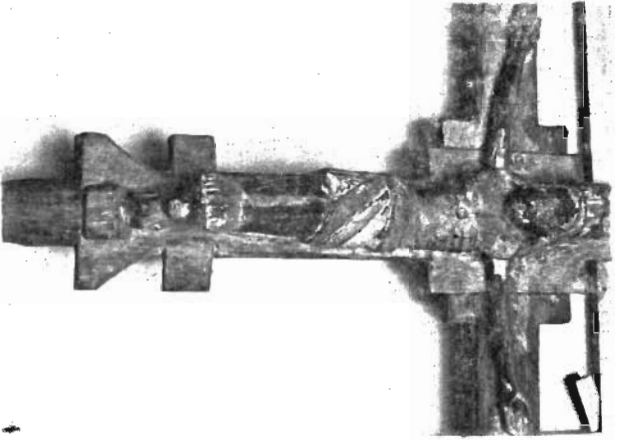
Desde el siglo IX estamos teniendo noticias de las relaciones asturianas con los pueblos nórdicos. En ese tiempo, bien es verdad, eran helicosas, pero luego, a la vez que seguían abundando los ataques incontrolados a nuestras costas, comenzaron los intercambios comerciales o las visitas de peregrinación, con lo que



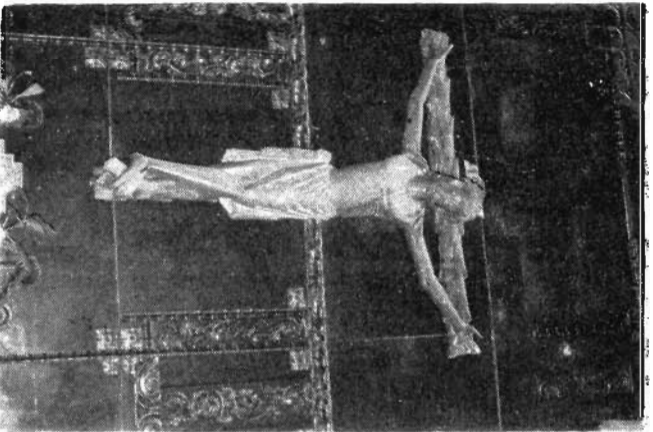
Lám. 1.—Cristo crucificado, iglesia del monasterio de  
Corias. Cangas del Narcea.



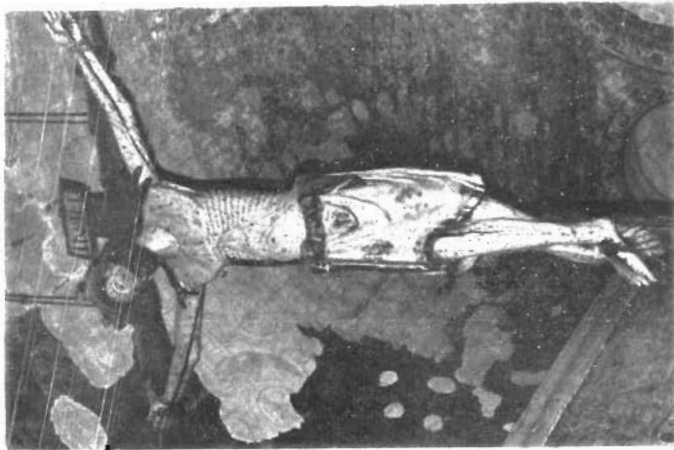
Lám. 2.—Cristo crucificado, iglesia del monasterio de  
Obona. Tineo.



Lám. 3.—Cruz procesional. Museo de  
Tineo.



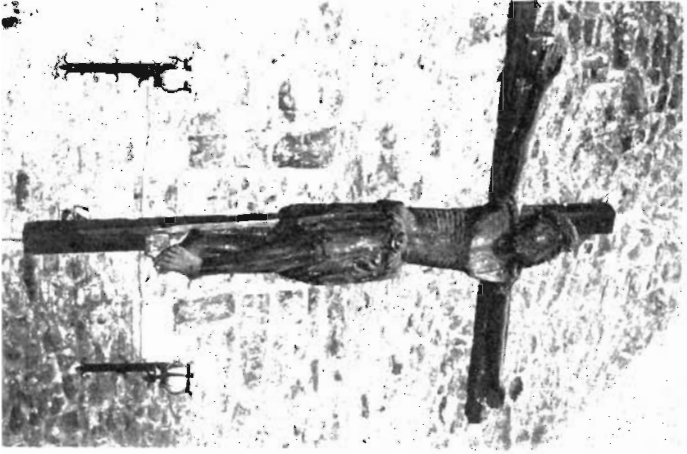
Lám. 4.—Cristo crucificado de la  
Colegiata de Teverga.



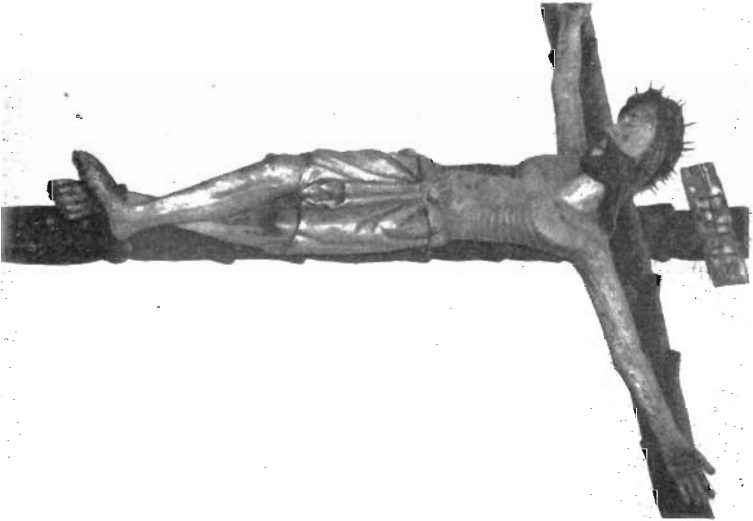
Lám. 5.—Cristo Crucificado de San Julián de los Prados. Oviedo.



Lám. 6.—Cristo crucificado de Santa Eulalia de Cueras. Cangas del Narcea.

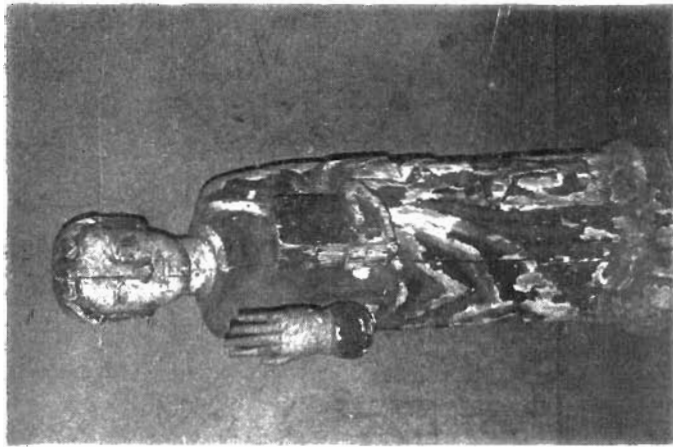


Lám. 7.—Cristo crucificado de San  
Martín de Semproniana. Tineo.

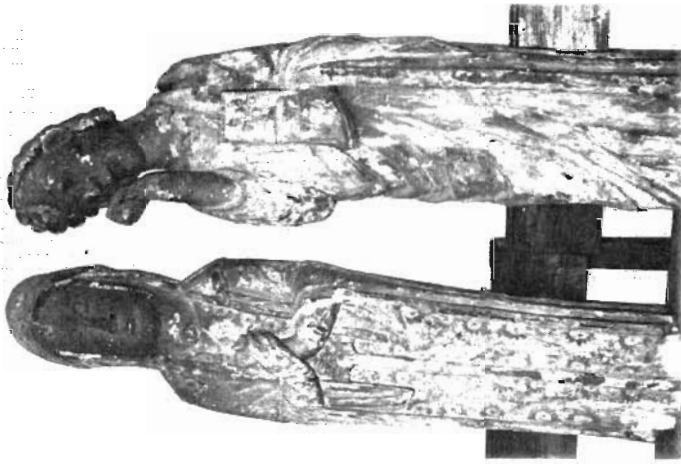


Lám. 8.—Cristo crucificado de la  
Colegiata de Pravia.

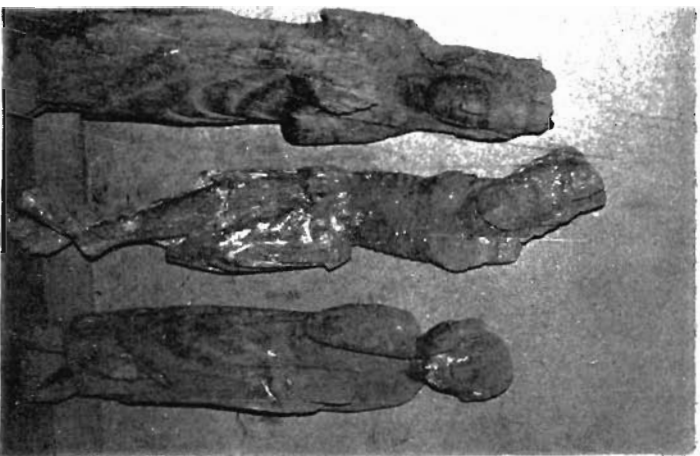




Lám. 9.—San Juan Evangelista.  
Museo de Tineo.



Lám. 10.—Dolorosa y San Juan del  
Calvario de Santianes. Pravia.



Lâm. 11.—Calvario. Museo de Tineo.



Lâm. 12.—Calvario de Jorcedey.  
Cangas de Narcea.



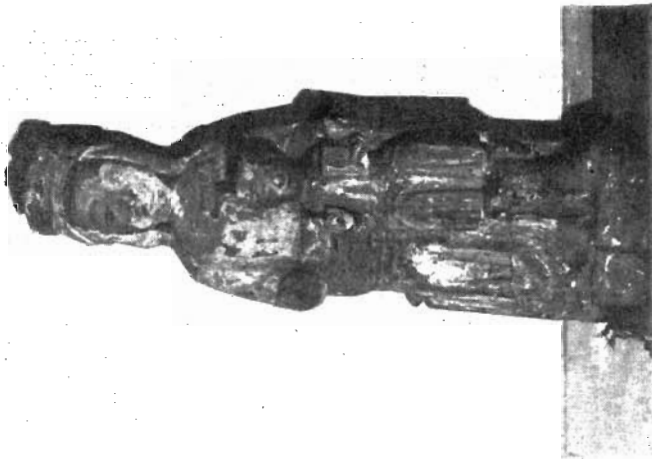
Lám. 13.—Calvario de Carballo. Cangas de Narcea.



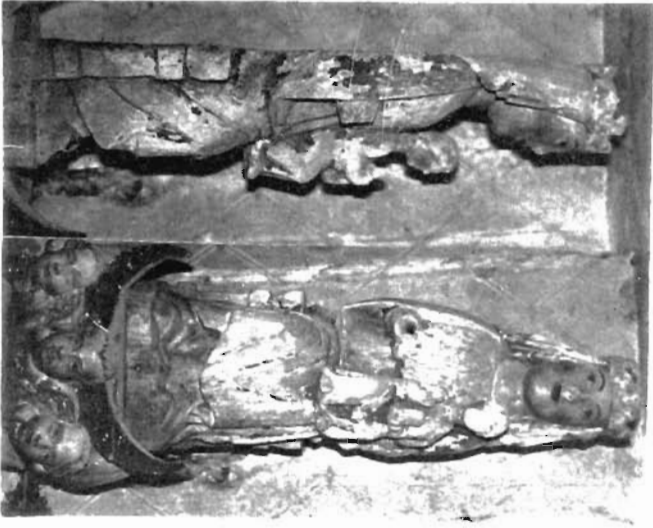
Lám. 14.—Virgen con el Niño procedente de Bebares de la Barca. Museo de Tineo.



Lám. 15.—Virgen con el Niño de  
Sobrado. Tineo.



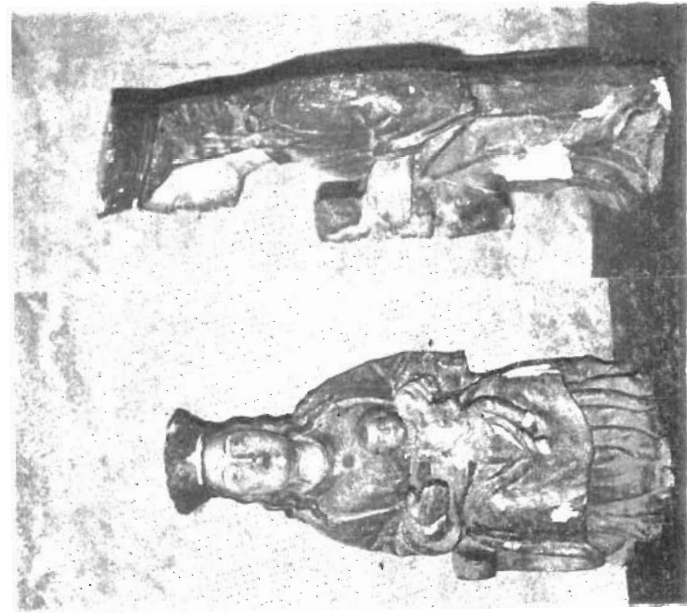
Lám. 16.—Virgen con el Niño de  
Nieres. Tineo.



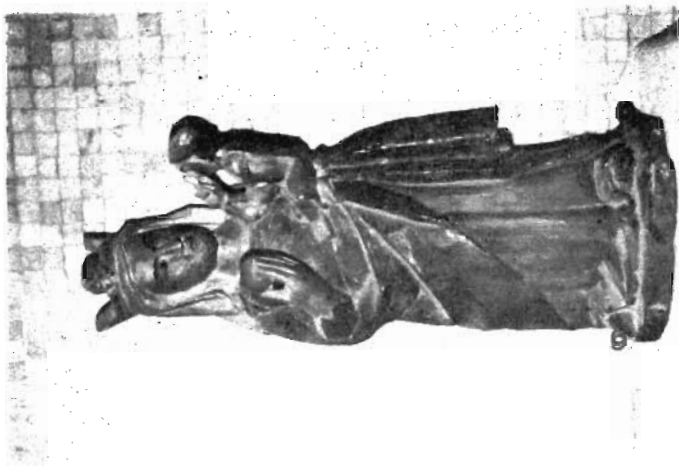
Lám. 17.—Virgen con el Niño de  
jorceley. Cangas del Narcea.



Lám. 18.—Virgen con el Niño de  
Carcedo. Cangas del Narcea.



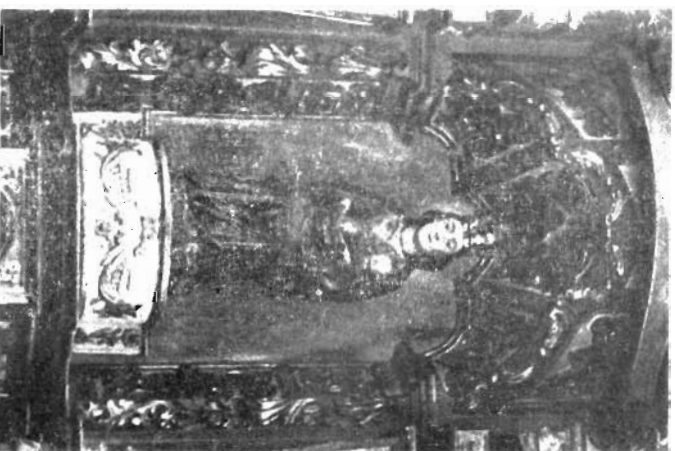
Lám. 19.—Virgen con el Niño. Iglesia  
Parroquial de Tineo.



Lám. 20.—Virgen con el Niño. Iglesia  
parroquial de Pola de Allande.

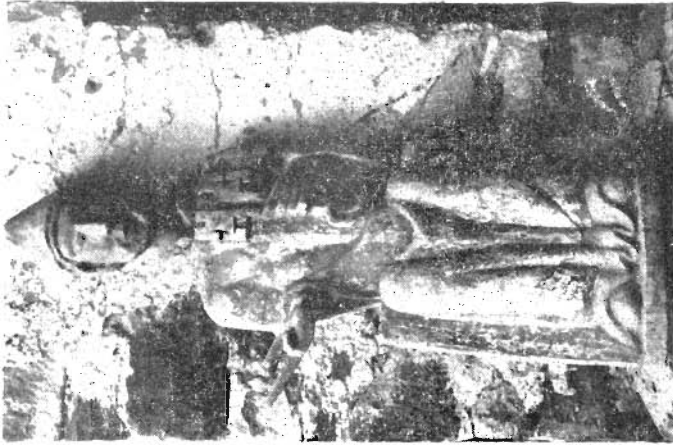


Lám. 21.—Virgen galacio profusa de  
Sobrado. Tineo.

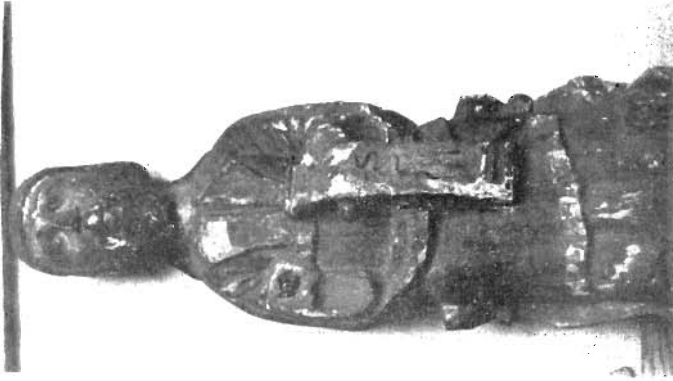


Lám. 22.—Virgen con el Niño, Miudes,  
El Franco.





Lám. 23.—San Pedro, San Pedro de Coliëna. Cangas de Narcea.



Lám. 24.—Profeta. Museo de Tineo.



Lám. 25.—San Miguel, monasterio de  
Bárcena. Tineo.

los intercambios culturales e influencias de todo tipo se fueron consolidando. Esto en el aspecto socio-económico está suficientemente estudiado, y el artístico, se revisa recientemente con excelentes resultados (16). Parece ser que las «cabezas rostradas» del románico central asturiano (teniendo como núcleo a Villaviciosa), han llegado aquí por el mar, y desde regiones muy delimitadas (sur de Inglaterra, Normandía) de ese mundo atlántico (17).

No todo se reduce a eso en el mundo artístico, ya que también se han detectado en iglesias asturianas numerosos alabastros ingleses del siglo XIII y XIV, de los que es buena muestra el relieve conservado en el Archivo de la Catedral de Oviedo que representa la Asunción, y parece pertenecer al siglo XIV. Otros muchos han desaparecido, no quedando de ellos más que el recuerdo literario como son los relieves de la capilla de los Alas, en Avilés, o las figuritas del primer piso del retablo de la capilla del Campo, en Castropol.

Sin embargo, en la zona que venimos analizando queda aún una buena muestra de imagen en alabastro, en la iglesia del Monasterio de «Bárcena», que representa a San Miguel luchando con el dragón, y mide unos 35 cm. de altura. Le falta la mano derecha, un trozo de la izquierda, y buena parte del Diabolo representado bajo la forma de dragón (Lám. 25). Asimismo tuvo la cabeza separada del cuerpo, y por ello están algo difuminados sus rasgos, pero el volumen principal de la figura está en perfectas condiciones.

Pese a sus pequeñas dimensiones, el tallado de los abundantes ropajes le da un tono bastante monumental al buscar bien los efectos de claroscuro, aunque evitando siempre las excesivas angulosidades o aristas. Conserva algo de la primitiva policromía, que sólo se debía de circunscribir a las cenefas del manto y túnica,

---

(16) URÍA RIU, Juan, *Los normandos en las costas del reino de Asturias, en el reinado de Ramiro I* (año 844), "Boletín del Instituto de Estudios Asturianos", núm. XXVI, 1955, págs. 356-382. SANCHEZ ALBORNOZ, *Orígenes de la nación española. Estudios críticos sobre la historia del reino de Asturias*, Oviedo, 1974, Vol. II, págs. 309-321.

(17) FERNÁNDEZ, Etelvina, *Las "cabezas rostradas". Un tema ornamental en el románico de Villaviciosa*. "Asturiensia Mediavalia". 3. Universidad de Oviedo, Departamento de Historia Medieval, 1979. págs. 341-364.

broche, cabellos (rubios) y escudo. Pensamos por todo ello en una filiación inglesa, y en un posible siglo XIV para su factura.

En obras de madera no hemos visto nada por la zona que nos haga pensar en una dependencia de importaciones de ese mundo atlántico. Quizás desaparecieron esas posibles imágenes, o quizás se autoabastecían con los talleres que, según hemos visto, allí existían.