

LAS TRADICIONES DECORATIVAS DEL NOROESTE PENINSULAR DE LA ANTIGÜEDAD A LA EDAD MEDIA

por
M. FERNANDEZ ALU

Bajo el título «Tradiciones Decorativas Autóctonas» hemos englobado una serie de motivos ornamentales, geométricos en su mayoría, como son los sogueados, las lacerías, las svásticas en cualquiera de sus tipologías, los crecientes lunares o los arcos de herradura, vegetales como el árbol o las rosáceas o temas figurados como jinetes y caballerías¹. Al adjetivarlos de autóctonos no hemos querido decir que sean originarios de esta zona peninsular en particular y que desde aquí hayan alcanzado la universalidad, sino constatar solamente que está documentada la presencia de algunos de ellos en este territorio, al menos desde el segundo milenio antes de Cristo². Ha sido también nuestra intención hacer notar que no fueron traídos hasta aquí por la máquina civilizadora de Roma³, sino que ésta se encontró ante unos motivos que, debido a su universalidad, no le eran ajenos en absoluto; quizá por ello y por el arraigo que habían alcanzado en la vida de estos pueblos⁴, Roma

¹ Una descripción pormenorizada de todos estos motivos, así como un estudio de las técnicas escultóricas empleadas en su realización, se encuentra en el proyecto de investigación, que leímos, el 7-VII-1993 bajo la dirección del profesor F. Marín Valdés en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo.

² De la antigüedad de elementos como las svásticas o las labores de lacería hablan F. López Cuevillas, en varias de sus obras, como *La Civilización Céltica en Galicia*. Madrid, 1988. L. Montevede en «Los Castros de Lara (Burgos)», *Zephyrus* (1958) entre otros autores.

³ Cumont en *Recherches sur le symbolisme funéraire des romains*, París, 1966, relacionó la difusión de este tipo de motivos, que él consideraba orientales, con los desplazamientos de las legiones romanas. Pero Marco Simón en *Tipología y técnicas de las estelas decoradas de tradición indígena en los conventos Cesaraugustano y Cluniense*, Zaragoza, 1976, ya demostraba que no son frecuentes en los monumentos dedicados a soldados, como cabría esperar, si su difusión se hubiese producido en la forma indicada por Cumont.

⁴ Se les utilizaba para ornamentar todo tipo de superficies y objetos, desde la piedra de las jambas de las cabañas castreñas, o los cacharros cerámicos, a la orfebrería, pasando por las estelas funerarias y las piedras formosas.

optó por incorporarlos al repertorio de su lenguaje formal en la zona en lugar de tratar de erradicarlos. Esta actitud creará el caldo de cultivo perfecto para que el arte aquí producido bajo dominio romano se caracterice por un marcado sabor local⁵.

Es posible que la acotación territorial que proponemos del «Noroeste Peninsular» pueda parecer excesivamente genérica, carente de la cohesión interna suficiente como para ser dotada de especificidad en sí misma. Sin embargo, la elección no es arbitraria. Además de fundamentarse en el hecho material de que este ámbito constituye el yacimiento arqueológico por excelencia de este tipo de motivos, ya el geógrafo griego Estrabón, en el siglo I d. C., dejó constancia, en sus escritos sobre la Península Ibérica, de la homogeneidad que existía entre los pueblos de esta zona⁶. Cuantos estudios filológicos, antropológicos y etnográficos se han realizado⁷, no han venido sino a corroborar aquella observación. Roma al principio no tuvo en cuenta esa realidad y así dividió aquella tierra en cuatro unidades administrativas distintas; los conventos Bracaraugustanus, Lucensis, Asturicensis y Cluniensis. Habría que esperar a la reorganización del Imperio llevada a cabo por Diocleciano en el s. IV d. C. para que esta identidad lograra algo parecido a un reconocimiento oficial con la creación de la provincia de Gallaecia.

En cuanto a la secuencia temporal que abarcamos comprende desde que estos elementos entran en contacto con Roma, allá por el siglo I de la Era, hasta el siglo X, lo que equivale al período de mayor vitalidad y definición de estos símbolos en el área geográfica considerada y cuya desaparición de nuestro acervo sólo fue posible con la llegada en el siglo XI de las modas internacionales, es decir, del románico transpirenaico, que los relegó al ámbito del arte popular.

LA LLEGADA DE ROMA

Si nos preguntamos de qué forma interfirió la nueva y poderosa civilización, llegada con el cambio de Era, en el desarrollo de estos elementos decorativos, la respuesta sería que el impacto fue mínimo; continuaron decorando los mismos objetos que habían decorado hasta entonces; no se salieron de su ámbito, pero tampoco fueron eliminados de él.

⁵ Quizás esto llevó a Schlunk a especular en «Arte Asturiano» *Ars Hispaniae*, T. II, p. 342, sobre la existencia de un «arte romano provincial del NO. que tendría carácter propio diferenciado del centro y sur del país».

⁶ III, 4, 7, C. 155. Traducido por A. GARCIA Y BELLIDO: *España y los españoles de hace dos mil años según la geografía de Strabón*. Madrid, 1945.

⁷ Entre otros: J. CARO BAROJA. *Los pueblos del Norte de la Península Ibérica*. San Sebastián, 1973; M. L. ALBERTOS FIRMAT. *La antropomía prerromana de la Península Ibérica*. Salamanca, 1976.

Quizás haya sido debido a que Roma abordó el proceso de aculturación de estos pueblos desde la actitud sincretizadora y no desde la política de tierra quemada. Buen ejemplo de ello es el que después de las guerras cántabras, si bien Roma destruyó algunos castros, otros muchos los utilizó e incluso llegó a crear recintos castreños nuevos en el NO Peninsular por razones prácticas⁸, que pervivieron hasta épocas bien tardías del Imperio⁹.

Por tanto, sólo es posible vislumbrar la influencia romana a través de ciertos matices, como la proliferación de temas vegetales, poco presentes en los ejemplos más antiguos, o la evidencia de un mayor refinamiento técnico en la ejecución; pero el mayor cambio se producirá en la paulatina romanización de los contenidos simbólicos, que, no hay que olvidar, siempre encerraron estos motivos¹⁰.

Hasta aquí hemos tratado de apuntar los cambios sufridos por estas tradiciones decorativas al contacto con Roma. Pero también cabe plantearse si con el paso del tiempo fueron ellas capaces, a su vez, de abrir un hueco por donde incorporarse al nuevo universo formal venido de fuera. Todo parece indicar que sólo a partir del siglo IV se darán las circunstancias que lo hagan posible, como fueron:

- a) Desde la época de los Severos se produce un proceso de abandono paulatino de las ciudades por parte de las capas altas de la sociedad hispánica que culminaría con la gran proliferación de villas que poblaron la geografía ibérica desde finales del siglo IV¹¹, lo que traerá como consecuencia el que los mosaicos, que hasta entonces habían constituido un fenómeno fundamentalmente urbano, empiecen a decorar estas villas¹² y por tanto a estar difundido su uso en el mundo rural.
- b) Sobrevino también en la Península Ibérica ese fenómeno de disgregación que caracterizó a todas las regiones periféricas del mundo romano¹³ y que fue tan favorable para la irrupción de los elementos de procedencia popular de cualquier región del Imperio en la iconografía oficial romana.

⁸ Así agrupaban en un poblado a los indígenas dispersos. CARMEN FERNANDEZ OCHOA: «El impacto romano sobre el hábitat». *BIDEA* (1986), p. 1103 y ss.

⁹ J. L. MAYA: *Los Castros en Asturias*. Gijón, 1989; y F. CALO LOURIDO: *A Cultura Castrexa*. Vigo, 1993, hablan del siglo III e incluso del siglo IV.

¹⁰ Todos eran símbolos religiosos: lacerías, arcos, árboles y jinetes estaban vinculados a las creencias de ultratumba; svásticas y rosáceas encerraban un significado astral, representando al sol, la luna y el rayo que, debido al sincretismo religioso conseguido con Roma, se asociaron con el culto a Júpiter, dios de los cielos y de la tormenta (J. M. BLAZQUEZ, *Religiones prerromanas*. Madrid, 1983).

¹¹ D. FERNANDEZ GALIANO: *Las villas hispanorromanas*. Madrid, 1992.

¹² J. M. BLAZQUEZ: *Mosaicos romanos de España*. Madrid, 1993.

¹³ R. BIANCHI BANDINELLI: *Roma, el fin del Arte Antiguo*. Madrid, 1971.

Un buen número de villas, dispersas por el área que hemos señalado como el espacio geográfico por antonomasia de las ya citadas tradiciones, cuenta con mosaicos, fechados en el siglo VI¹⁴, cuyos dibujos están cuajados de motivos iconográficos «autóctonos»; estos mosaicos no son sino el resultado estético que produjo la confluencia de un clima de sincretismo formal con la ruralización de las artes musivarias ocurrida a partir del s. IV.

- c) A estas circunstancias insólitas hay que sumar un fenómeno de una importancia excepcional desde el punto de vista social y artístico, como es el posible desplazamiento del eje económico desde la Bética –donde estuvo localizado desde los tiempos de la República hasta la invasión de los francos en el año 264– a la Meseta¹⁵ y que suministra la única explicación posible a un hecho tan sorprendente como es la difusión que estos elementos logran a partir del siglo IV en que traspasan las fronteras de «su área geográfica tradicional» para aparecer utilizados en trabajos encontrados en Mérida, como un mosaico que representa a Dionisos y Ariadna, cuyas figuras están separadas por rosetas sobre las que Bianchi Bandinelli escribió «semejantes a las de la estela de Burgos»¹⁶. Esto nos sitúa ante una sospecha asombrosa, como es la de la influencia del poco desarrollado Norte sobre el romanizado Sur.

El empleo de las «decoraciones indígenas» se extendió durante el siglo V a otros campos de la plástica, como:

- El escultórico; aunque en menor medida, también aquí es posible aportar ejemplos de esta práctica. De entre ellos elegimos a manera de muestra, el Sarcófago de Itacio¹⁷ –cuyo Crismón está orlado por una labor de lacearía– debido a la división de opiniones que esta obra abrió en la crítica sobre su procedencia y datación. Así Schlunk, que en un principio¹⁸ lo considera fruto de influencias ravenaicas, modificará años más tarde esta opinión, para considerarlo como una obra provincial, elaborada en la Galicia actual y ajena a influencias foráneas¹⁹, sin embargo nunca cambió

¹⁴ Los datos sobre temas de mosaicos aquí citados están sacados de Blázquez, ob. cit.

¹⁵ BLÁZQUEZ: ob. cit., p. 108.

¹⁶ BIANCHI BANDINELLI: ob. cit., p. 193.

¹⁷ Esta pieza se encuentra depositada en la Catedral de Oviedo, sin que sea posible saber cuándo fue llevada hasta allí y por quién, pues sólo queda constancia escrita de su presencia a partir del siglo XVI.

¹⁸ En «Relaciones entre la Península Ibérica y Bizancio durante la época visigoda» *A. E. Arq.* (1945), p. 193 y 194 y en «Arte Visigodo», *Ars Hispaniae*, T. II, Madrid, 1947, p. 240.

¹⁹ «Los monumentos paleocristianos de "Gallaecia" especialmente los de la provincia de Lugo» *ACBL*, Lugo, 1977, p. 202 y ss.

de parecer sobre su datación en el siglo V. Palol y Yarza²⁰, lo fecharon en el siglo VII; Fontaine, en las postrimerías de la época visigoda o en los tiempos del reino asturiano²¹; este autor considera que pudo haber sido realizado «in situ», pero también apunta que puede tratarse de una importación, que es por lo que se decantan los dos autores anteriores. Bango Torviso en los años ochenta, relacionó el relieve vegetal de este sarcófago con las placas de mármol aparecidas durante unas excavaciones realizadas en el palacio de Revillagigedo en Gijón²² que él considera también obra del siglo V.

- Los ladrillos de barro cocido de origen africano que se fabrican en el valle del Betis desde el siglo IV y que se piensa servían principalmente como exvotos²³. De los relieves que los ornamentaban, gran número están integrados por los elementos a los que nos venimos refiriendo²⁴.
- El punto más alto de esta penetración quizá lo constituya su introducción en el arte aúlico del siglo V; nos referimos, con esto, a la serie de rosetas que decoran el pedestal que sustenta las figuras de Honorio y Arcadio representados flanqueando a su padre Teodosio el Grande en el Missorium de este emperador encontrado en Almendralejo. Es verdad que se trata de un tema geométrico muy extendido en la antigüedad cristiana, pero ningún ejemplo conocido es anterior al siglo V y, aunque se ha considerado de origen oriental²⁵, las ejecuciones más antiguas que conocemos de este tema aparecen sobre las superficies de las este-

²⁰ P. PALOL: *Arte Paleocristiano*. Madrid, 1968, p. 324; y J. YARZA: *Arte y Arquitectura en España 500/1250*, p. 11.

²¹ *El Prerrománico*. Madrid, 1978.

²² C. Fernández Ochoa publicó el resultado de aquellas excavaciones en *BIDEA*, nº 132 (1989) bajo el título «Excavaciones en el palacio de Revillagigedo», completado por el estudio estilístico que el profesor I. Bango Torviso realizó sobre las dos placas de mármol allí encontradas. Este trabajo no está publicado y se encuentra mecanografiado y depositado en la Consejería de Cultura del Principado.

²³ E. CAMPS CAZORLA, en «El Arte Hispanovisigodo». *España Visigoda. Hª de España* dirigida por Menéndez Pidal. T. III. Madrid, 1940, p. 477. SCHLUNK en *Ars Hispaniae* ob. cit., y P. Palol: *Arte Hispánico de la época visigoda*. Barcelona, 1968, nos ofrecen estos datos.

²⁴ Schlunk dijo de estos motivos «fueron tomados de dibujos de mosaicos y ello nos permite llegar a la conclusión siguiente: es probable que deriven de estos mosaicos, incluso los modelos más sencillos de los ladrillos, los motivos geométricos simples, que se repiten constantemente en todas las épocas, pero que son predilectos de estos ladrillos». «El arte decorativo visigodo», p. 29. En *Boletín Bibliográfico del Instituto Alemán de Cultura* (1944). Parece indicar uno de los modos de propagación de estos motivos geométricos hacia el sur.

²⁵ W. D. ZIZICHWILI, en «Antecedentes de la Decoración Visigoda y Ramirense» *AEA* (1954), p. 140, cita numerosos ejemplos fuera de la Península Ibérica (Sta. Sabina y ejemplos orientales y persas), pero ninguno anterior al siglo V y, aunque lo considera de origen oriental, reconoce que hay una predilección especial por este motivo geométrico en el Arte Paleocristiano de la Península Ibérica.

las funerarias indígenas burgalesas, fechadas a finales del s. II o en el siglo III después de C²⁶.

Este motivo, una vez empleado en dicho objeto oficial, parece haber adquirido una cierta carga simbólica de carácter regio o al menos ser especialmente grato a la realeza, pues aparecerá posteriormente decorando materiales relacionados con ella, como:

- La corona de Recesvinto, perteneciente al tesoro de Guarrazar²⁷.
- El friso de impostas de la entrada de la Iglesia de San Juan de Baños, fundación curiosamente del mismo monarca.
- Un cancel procedente de Recópolis, la ciudad que Leovigildo proyectara como sede regia.

EN EL REINO VISIGODO

Durante los siglos VI y VII la divulgación de los motivos autóctonos será tan avasalladora que la historiografía no podía ignorarlo. Cuando en 1940 Camps Cazorla publica la primera monografía sobre el arte llamado visigodo, señala la identidad no sólo iconográfica, sino también de carácter técnico, que encuentra entre los relieves visigodos y las estelas funerarias de raíz indígena, lo que le lleva a afirmar que estos «elementos autóctonos hispanos» influyeron junto con otras tradiciones, en la creación de la estética visigoda²⁸.

Posteriormente otros autores también han señalado estas similitudes.

Así Schlunk anotó estas coincidencias con sorpresa y, ante la incertidumbre que parece introducir la constatación de las mismas en su discurso, opta por rechazar, de manera bastante radical, la posibilidad de una supuesta influencia de dichas estelas en la formación de la plástica visigoda²⁹, pero sin aducir ninguna razón de peso que avale su toma de postura.

Años más tarde Palol, al reflexionar sobre esta cuestión, adoptará una posición más próxima a la de Camps Cazorla, reconociendo estas tradiciones escultóricas

²⁶ J. A. ABASOLO: «Las estelas decoradas de la región de Lara de los Infantes. Estudio iconográfico» *BSAAV* (1977).

²⁷ Se ha querido ver en esta corona influencia de la encuadernación del libro de la reina Teodolinda del siglo VI que utiliza el mismo motivo (Jean Hubert en *La Europa de las Invasiones*, Madrid, 1967, p. 231). Me parece más probable que el Missorium, anterior a ambas piezas, sea la fuente común, que les ha suministrado el mismo tema y de ahí su coincidencia, además de ser de nuevo otro objeto ligado a la realeza.

²⁸ CAMPS CAZORLA: ob. cit., p. 457 y ss.

²⁹ H. SCHLUNK: «Arte decorativo visigodo», ob. cit., p. 17.

cas autóctonas, como uno de los elementos que contribuyeron a la formación de la estética hispánica de época visigoda³⁰.

Pero aunque la mayoría de la crítica historiográfica, como acabamos de ver, ha señalado unánimemente las similitudes entre las estelas funerarias indígenas del Norte Peninsular y los relieves de época visigoda, también han estado generalmente de acuerdo a la hora de señalar que el lapso de tiempo que media entre unas obras y otras es lo suficientemente grande como para constituir una solución de continuidad difícil de llenar.

Sin embargo a la luz de los datos analizados en el presente trabajo, parece que el supuesto vacío cronológico no existió, pues, como se ha visto, hubo realizaciones decorativas intermedias³¹ que conectaron la vigencia del arte de las estelas funerarias con el del reino visigodo. Pero además no hay que desechar radicalmente la influencia directa, porque no conviene olvidar que la mayoría de estas estelas que han llegado hasta nosotros lo han hecho íntimamente ligadas a templos cristianos, muchas veces formando parte de su fábrica.

Esta asociación física entre las estelas portadoras de los «elementos decorativos autóctonos» y los templos cristianos puede constituir un indicio de que la simbología religiosa de tipo astral que encerraban hubiera sufrido un cambio de contenido y se cristianizara³². Así:

- Las ruedas solares se convierten en símbolos de Cristo como *Sol Salutis* o *Sol Invictus*, tan común en la liturgia hispano-romana. Testimonios arqueológicos parecen apoyar esta interpretación, como la supuesta placa de cancel³³ hallada en Las Tamujas (Toledo), en cuyo relieve, que creemos representa el bautismo de Cristo, la mano de Dios Padre está simbolizada mediante una rueda solar, o las cruces de tipología asturiana³⁴, es-

³⁰ P. PALOL: *Arte Hispánico*, ob. cit., p. 80. J. Fontaine, en *El Prerrománico*. Madrid, 1978, se pronunció en términos parecidos a los de Palol.

³¹ Los mosaicos, los relieves escultóricos, los ladrillos de barro, el Missorium.

³² Lo cual no constituye un hecho excepcional, sino una constante en la difusión del cristianismo (A. GRABAR: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, 1985).

³³ FONTAINE: ob. cit., p. 146, apunta esta función pero la deja en interrogante. Esta pieza se encuentra depositada en la actualidad en el Museo de los Concilios de Toledo.

³⁴ Con la expresión «tipología asturiana» queremos indicar las grandes similitudes que existen entre la forma de las cruces de algunos relieves visigodos —como el de un modillón depositado en el Museo Arqueológico de Córdoba o el de una jamba, hoy en el Museo Arqueológico Nacional— y la de las cruces de la monarquía asturiana, como la de los Angeles o la de la Victoria. Los medallones de las cruces visigodas adornadas con las ruedas solares parecen la confirmación de la teoría que considera que los medallones centrales de las cruces asturianas contienen resonancias solares (GÓMEZ TABANERA: «Mito y simbolismo en las estelas funerarias». *Estelas Discoideas de la Península Ibérica*. Madrid, 1989, p. 290).

culpadas sobre piedra cuyo medallón central está ocupado también por una rueda solar.

- Las rosáceas de contener simbolismo lunar pasan a significar, en clave cristiana, el cáliz que recoge la sangre del Salvador y, por traslación semántica, a simbolizar a la Iglesia receptora de la sangre de Cristo³⁵.

Este sincretismo de creencias e imágenes entre la antigüedad pagana y el cristianismo triunfante facilitó la pervivencia y propagación de unos temas destinados de otra forma al olvido y al abandono paulatino.

Lo que en definitiva sucedió es que los temas decorativos autóctonos, que en el siglo V se incorporan al arte «culto» y emprenden viaje hacia el «muy» romanizado Sur peninsular, en el siglo VI, adquieren carta de naturaleza contribuyendo a dotar —con sus aportaciones— al arte plástico hispanovisigodo de personalidad específica dentro de las tradiciones estéticas mediterráneas de la época.

Estas aportaciones son fundamentalmente de tres tipos:

- 1º) Técnicas: el empleo de la talla a bisel que da lugar a una plástica plana con tendencia a convertir lo pictórico en plástico.
- 2º) De carácter compositivo:
 - a) Geometrismo de regla y compás.
 - b) Tendencia a aislar las formas singulares de un conjunto más amplio, lo que demuestra la pérdida del sentido orgánico de la forma.
 - c) Predominio de las formas geométricas frente a las vegetales.
 - d) Casi total ausencia de la figuración³⁶.
- 3º) Iconográficas: todos los temas decorativos prerromanos que hemos mencionado al comienzo reaparecerán, sin que falte uno solo, en la escultura llamada visigoda, si bien el empleo de algunos motivos como las labores de lacería experimentan un fuerte retroceso, mientras que otros como las rosáceas o los arcos de herradura gozan de un auge enorme.

Hemos venido haciendo uso de la expresión arte hispanovisigodo para denominar la producción artística en la que los elementos autóctonos objeto de este es-

³⁵ En los capiteles—imposta del Arco de Triunfo de Quintanilla de las Viñas, se representan los bustos de dos figuras humanas, una masculina a la que un letrado identifica como el Sol y otra femenina, identificada como la Luna. No son sino la explicitación figurada de aquel viejo dualismo de la tradición indígena sol-luna, que aquélla representó, mediante formas geométricas, como las rosetas y las ruedas solares, o los crecientes lunares, sólo que aquí han tomado forma humana como consecuencia de la influencia clásica y han superpuesto al viejo contenido astral, que aún conservan como atestiguan los letrados, la significación cristiana de Cristo y la Iglesia.

³⁶ También pudo ser debido a las tendencias anicónicas del Concilio de Elvira (PALOL: ob. cit.; y FONTAINE: ob. cit.).

tudio han logrado influir. Pero llegados a este punto es preciso hacer una aclaración, pues del empleo del término hispanovisigodo podría deducirse que nos referimos a la totalidad de la producción artística del territorio peninsular ibérico y de las islas Baleares en los siglos VI y VII, y no es así.

Para una acotación semántica más precisa del término recurriremos a la división que Palol hace en tres zonas del territorio peninsular, cada una de las cuales se correspondería con un grupo de creación plástica pretoledano³⁷, como son: el grupo Levantino, el de la Bética y el de Mérida. Pues bien, la influencia de temas autóctonos procedentes del NO estaría ausente en el grupo Levantino³⁸, será muy fuerte en Mérida y alcanzaría la Bética. Por tanto, cuando decimos «arte hispanovisigodo» nos referimos al de Mérida fundamentalmente, a algunas piezas de la Bética durante el siglo VI y por supuesto al áulico de la sede regia de Toledo en el siglo VII, continuador del emeritense³⁹.

En las postrimerías del reino visigodo se levantan dos templos, dentro del ámbito geográfico que hemos definido como NO peninsular, cuyos ciclos decorativos constituyen una verdadera síntesis de la herencia de todos los elementos de procedencia «indígena»; nos referimos a San Pedro de la Nave y Santa María de Quintanilla de las Viñas⁴⁰.

A) *San Pedro de la Nave*. La mayoría de los autores que han estudiado este templo han señalado la participación de dos maestros diferentes en la realización de su ornamentación escultórica. Asimismo han coincidido en que el autor de los frisos que contornean el ábside, la parte Oeste del crucero, el brazo oriental de la nave y las impostas y capiteles del arco triunfal, es más «tosco», «menos refinado», que el otro artífice y han convenido en identificarlo bajo el apelativo de «primer maestro»⁴¹.

Es posible que en los relieves de este templo, ejecutados por ese «primer maestro», sea donde la herencia de la tradición escultórica «indígena» se

³⁷ Es decir, anterior a la consolidación de Toledo como sede regia y creadora de un arte áulico en el siglo VII que a su vez influirá en el resto de Hispania (P. PALOL: *Los Godos*, Madrid, 1988, p. 208 y ss).

³⁸ Con la excepción de los relieves de la Basílica de Cabeza del Griego, que Palol incluye dentro del grupo levantino y donde sí están presentes los motivos indígenas como ruedas solares o arcos de herradura. H. SCHLUNK: «Esculturas visigodas de Segóbriga», *A. E. Arq.* (1945).

³⁹ PALOL: *Los Godos*, p. 233 y 33.

⁴⁰ Aunque la datación de ambas iglesias ha sido objeto de duda, sobre todo Quintanilla, la mayoría de los autores se decantan por fecharlas a fines del siglo VII, entre otros, CAMPS CAZORLA, ob. cit., p. 567. M. GÓMEZ MORENO: «Primicias del Arte Cristiano Español» *AEA* (1966), p. 132. SCHLUNK *Arts Hispaniae*, ob. cit., p. 306 y 297. FONTAINE: ob. cit., p. 229. YARZA: ob. cit., p. 21. PALOL: ob. cit., p. 152.

⁴¹ *Ibidem*. Fontaine puntualiza: «el primer maestro es fiel a las técnicas y repertorios iconográficos indígenas» (ob. cit., p. 232).

haga más evidente, quizá debido a que por primera vez no nos encontramos ante trozos de relieves descontextualizados, sino con todo un proyecto iconográfico coherente y conservado «in situ», pero sobre todo porque tanto en la técnica que emplea –un bisel plano–, como en la iconografía, donde el llamado «primer maestro» mezcla motivos de raigambre indígena con otros paleocristianos, en una variante tipológica propia anida una forma de hacer «autóctona». A ello se añade el rescate de elementos locales olvidados como los umbrales en arco y las dos enigmáticas figuras humanas –un jinete y un portador de lanza– cuyo significado dentro del conjunto se desconoce pero ante las que se experimenta una sensación, como si la fuente de inspiración fuera directa y no a través de repeticiones de modelos tardíos; en este sentido, se debe recordar que numerosas estelas funerarias indígenas fueron halladas entre los sillares de sus muros, cuando el templo tuvo que ser desmontado para moverlo de su emplazamiento original a consecuencia de la construcción de un pantano.

Pero la obra del «primer maestro» de Nave no constituye un «unicum», sino que existen otros ejemplos de características muy similares como:

- La placa de cancel reutilizada en el iconostasis de Sta. Cristina de Lena, fechada –la placa– en el siglo VII⁴², donde tanto la técnica como los motivos empleados son muy semejantes.
- El pedazo de friso conservado en la iglesia de San Nicolás de Bari en Avilés, común a las dos obras arriba citadas⁴³.

B) *Quintanilla de las Viñas*. La otra iglesia que también desarrolla un programa iconográfico a lo ancho de sus muros, plasmado en frisos esculpidos; como en Nave, este programa también es obra de varios maestros o talleres⁴⁴. Los dos frisos, situados a mayor altura en el exterior del templo⁴⁵, presentan similitudes con la obra del «primer maestro» de Nave de carácter técnico –ambos utilizan un bisel plano y tosco–, de concepción estructural e iconográficas, pues aunque en menor medida también en Quintanilla se recurre a elementos iconográficos «indígenas».

La identidad entre las formas de hacer de las obras arriba descritas, todas ellas enclavadas en el NO peninsular, constituye un tema para la reflexión.

⁴² Camps Cazorla (ob. cit., p. 510) ya señaló la gran semejanza que esta placa guarda con las obras del «primer decorado de S. Pedro de la Nave».

⁴³ Se desconoce la datación exacta de la pieza avilesina; se ha supuesto de época postvisigoda por la «torpeza» de su talla, pero, dado que el criterio de mayor o menor pericia del artífice no es un criterio fiable para fechar una obra, y que la similitud de estilo con la placa de Lena es evidente, la consideramos de época visigoda.

⁴⁴ Palol en *Arte Hispánico*, ob. cit., p. 166 y ss. distingue tres maestros o talleres diferentes.

⁴⁵ Que Palol considera obra de un mismo maestro.

LOS SIGLOS IX Y X

Después de la emblemática fecha del 711 se hace extremadamente difícil continuar observando la trayectoria evolutiva de los elementos decorativos, centro de nuestra indagación. Un espeso silencio envuelve la primera mitad del siglo VIII, hasta el punto de no habernos legado ni un solo vestigio material.

Sabemos que Favila construyó en el año 737 una iglesia, en Cangas de Onís, en honor de la Santa Cruz; pero a pesar de mantenerse en pie hasta épocas no muy lejanas, ha desaparecido por completo. Para su conocimiento tan sólo podemos recurrir a las descripciones⁴⁶ que de ella autores de siglos precedentes nos han dejado; pero éstas al ser genéricas nos son de poca utilidad, pues no se detienen en cuestiones de detalle como son las ornamentales.

Los textos cronísticos⁴⁷ cuentan que Alfonso I—el sucesor de Favila—restauró y levantó «muchas basílicas», pero de nuevo tropezamos con el mismo obstáculo; lo escueto del relato nos impide saber incluso cómo, dónde y de qué tipo eran estos templos; qué decir sobre detalles más puntuales.

Las primeras evidencias arqueológicas que han llegado hasta nosotros, fechadas en el siglo VIII, pertenecen a la iglesia de Santianes de Pravia, fundada por el rey Silo⁴⁸, en la que entonces era sede regia del reino asturiano. Este templo ha sufrido muchas remodelaciones y poco de su estructura y decoración originarias ha sobrevivido. Una de estas piezas es un relieve escultórico que ha sido interpretado como una posible placa de cancel. La crítica histórica no es unánime, en cuanto a su datación; la mayoría la considera una obra realizada en el siglo VII y adaptada posteriormente para esta iglesia⁴⁹, es decir, se trataría de material de época visigoda, reaprovechado en el siglo VIII. Son datos a favor de esta propuesta el empleo del bisel, técnica de uso habitual durante el período visigodo y prácticamente olvidada en el arte asturiano del siglo IX, así como los temas iconográficos esculpidos a base de círculos sogueados y motivos vegetales, cuya morfología los relacio-

⁴⁶ Se conoce la fecha exacta de su consagración porque estaba recogida en su lápida fundacional—hoy desaparecida—, que ha sido reproducida por varios cronistas que la visitaron, cuando la lápida estaba aún situada sobre el arco de la capilla mayor; entre otros, A. MORALES: *El Viaje*, p. 68. CARVALLO: *Antigüedades*, p. 214. T. AVILES: *Armas y Linajes*, p. 156. QUADRADO: *Recuerdos y Bellezas*, p. 31. C. M. VIGIL: *Asturias monumental y epigráfica*, p. 302.

⁴⁷ La Crónica de Alfonso III dice, en su versión Rotense: «Hizo muchas basílicas» y en la versión a Sebastián: «Construyó y restauró varias basílicas». *Las Crónicas Asturianas*, versión de Moralejo, Gil y Ruiz de la Peña, 1987, p. 208 y 209.

⁴⁸ Aunque las Crónicas Asturianas no citan esta iglesia, el dato es cierto porque existió una lápida con la célebre inscripción en laberinto «Silo Princeps fecit» que describe Morales: ob. cit.; y Carvallo: ob. cit., p. 149.

⁴⁹ F. SELGAS: *Santianes de Pravia*, p. 20. SCHLUNK *Ars Hispaniae*, ob. cit., p. 328. CAMPS CAZORLA: ob. cit., p. 510. BONET CORREA: *El Prerrománico Asturiano*, 1967, p. 88, entre otros.

na en concreto con los de San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas y el cancel de Santa Cristina de Lena.

Otros piensan que, por el contrario, estamos ante copias asturianas de piezas visigodas⁵⁰. Es ésta una hipótesis de muy difícil comprobación, dado el exquisito refinamiento de la obra; no obstante, las variantes tipológicas que presenta, respecto de los modelos visigodos –como el hecho de que los círculos sogueados sean secantes en lugar de tangentes o trenzados, o que la sogá esté realizada por espigas–, parecen abogar tímidamente por ese supuesto; aceptarlo sería confirmar la aseveración de Noack de que «La decoración plástica de los primeros edificios de la monarquía asturiana es prácticamente indistinguible de obras del siglo VII. Como si los mismos talleres de época visigoda siguieran funcionando»⁵¹.

A) *El reinado de Alfonso II*. El cambio de siglo no cambia las cosas. La ausencia de estos motivos en la primera mitad del siglo IX es casi absoluta, si exceptuamos algún sogueado aislado, o las resonancias solares que pueda contener el disco central de la Cruz de los Angeles. Es como si estos temas hubieran perdido la capacidad, que mostraron hasta aquí, para integrarse en las nuevas corrientes decorativo-simbólicas.

B) *El Ramirense*. Los tres edificios –Naranco, Lillo y Lena– tradicionalmente adscritos al reinado de Ramiro I, y que la historiografía ha considerado fruto del magisterio de un autor «genial», al que se ha designado bajo la denominación de «maestro del Naranco», constituyen la apoteosis del empleo de los motivos decorativos autóctonos en el relieve escultórico integrado en la arquitectura; es como si un aire de renacimiento indígena hubiera inspirado el quehacer de este supuesto maestro.

En el ramirense se produce una apuesta decidida por la escultura como medio para aliviar la pesadez óptica mural. Esto –a pesar de las obvias diferencias–, lo relaciona con dos templos, situados también en el NO peninsular: Viñas y Nave, al participar de la misma concepción estética; curiosamente los dos monumentos visigodos que más generalizadamente emplean motivos decorativos indígenas, al tiempo que lo aleja del universo plástico del reinado anterior; excepto Lillo, que recurrirá también al fresco para embellecer sus superficies paramentales.

Una desconocida tipología es empleada ahora con profusión; consiste en la repetición alternativa de un disco solar y una roseta hexapétala entrelazados por un tallo vegetal con pequeños brotes. Como no es posible establecer con seguridad su procedencia y como nunca apareció más que en lugares relacionados con la monar-

⁵⁰ FONTAINE: ob. cit., p. 300.

⁵¹ S. NOACK, en *CAME*, 1987, T. II, p. 583.

quía asturiana⁵² –Catedral de Oviedo, ruinas de Lillo– y el ramirense lo convirtió en su leit-motiv decorativo, lo consideraremos de filiación asturiana. También gozarán de especial fortuna otros temas locales como el árbol, los arcos y el caballero⁵³, otro punto que acerca este universo decorativo a San Pedro de la Nave.

C) *El período de Alfonso III*. Bajo esta referencia cronológica aproximativa, nos referiremos a las obras realizadas no sólo durante el reinado de este soberano, sino también a aquéllas que, aunque levantadas en el transcurso del siglo X, la crítica histórica tradicionalmente consideró como aún pertenecientes a la esfera de influencia del arte asturiano⁵⁴.

Los artífices de este período, como sus antecesores, bebieron en las fuentes de la tradición decorativa indígena; no obstante, después del hito que el ramirense supuso al respecto, ha de antojarse que su entusiasmo fue menor. Las diferencias con la época precedente no fueron sólo de índole numérica, pues si bien sogueados y árboles⁵⁵ despertaron un interés parecido en ambas épocas, rosáceas y ruedas solares sufrieron un extraño olvido⁵⁶. Las labores de lacería, ausentes de la ornamentación asturiana hasta este momento –cuyo declive se había iniciado ya en tiempos visigodos– experimentan una especie de resurrección, hasta el punto de haber sido

⁵² Además de en los edificios ramirenses, aparece en varios fragmentos de relieves encontrados en las excavaciones que junto a la Catedral de Oviedo realizaron FDEZ. BUELTA y VÍCTOR HEVIA (*Ruinas del Oviedo Primitivo*, Oviedo, 1984, lámina 19), en el lugar donde los autores supusieron debía haber estado el palacio residencia de Alfonso II; pero al no hallarse en situación identificable arqueológicamente, no nos sirven para esclarecer el enigma de su origen. También se utilizó este tipo en piezas provenientes de las ruinas de Lillo que han sido consideradas como obras del período visigodo, reaprovechadas en ese edificio (SCHLUNK, *Decoración* ob. cit., p. 78. M. ESCORTELL: *Catálogo de las Salas de Arte Prerrománico*, p. 15. M. JORGE ARAGONES: «El Grifo de S. Miguel de Lillo y su filiación visigoda». *BIDEA*, 1957). Las diferencias técnicas entre unas obras y otras –talla plana redondeada– en todas las que están integradas en la arquitectura, bisel en el resto, parecen apuntar diversas épocas; pero esta diferencia también puede hablar de actuaciones simultáneas de talleres diferentes.

⁵³ Aunque alguno haya querido ver en este tema exclusiva procedencia oriental (ZIZICHIWILI, ob. cit., p. 135 y ss), otros ya apostaron por su origen local. KINGSLEY PORTER: *La Escultura románica en España*. Barcelona, 1928, t. I, p. 82. ESCORTELL: ob. cit., p. 18.

⁵⁴ SCHLUNK, *Ars Hispaniae*, ob. cit., p. 377. FONTAINE, ob. cit., p. 353. J. MANZANARES: *Arte Prerrománico-Asturiano*, Oviedo, 1964. Son algunas de las síntesis realizadas sobre el arte del reino de Asturias, en las que nos basamos.

⁵⁵ Las palmetas que ocupan la totalidad de la superficie del equino de los capiteles de Valdediós o Priesca, creemos que pueden simbolizar el árbol de la vida, cristianización del árbol cósmico indígena, pues este significado complementaría el de los motivos de lacería –símbolo de la vida eterna– que decoran los ábacos de dichos capiteles.

⁵⁶ Las ruedas solares se emplearon en dos pilastras depositadas en el MAP de Oviedo, una de las cuales proviene (ESCORTELL, ob. cit., p. 30) del desaparecido templo de San Zaornín de Puelles (Villaviciosa); en ellas reproduce el tipo descrito en el ramirense como exclusivamente asturiano. También en San Antolín de Toques (La Coruña), monasterio de principios del s. XI situado en una zona de gran densidad castreña, y en las piezas de orfebrería de la monarquía asturiana. Las rosáceas están presentes además de en los ejemplos antes citados, en San Salvador de Priesca.

calificadas de ornamento «típico del último período asturiano»⁵⁷. Otro elemento «autóctono» que reaparece en esta fase es el arco de herradura, olvidado hasta aquí por el arte asturiano, con las solas excepciones de la ventana de San Tirso y de Santianes de Pravia. La mayoría de la crítica⁵⁸ le atribuyó por contra un origen exclusivo: el cordobés, que habría sido traído hasta aquí por los mozárabes.

Los motivos indígenas que ya desde el siglo V vimos presentes en la ornamentación de los objetos regios de orfebrería son empleados con profusión en los de la monarquía asturiana de los últimos años; así, sogueados, árboles, arcos y ruedas solares adornan dos piezas como la arqueta de las reliquias de la Catedral de Astorga y la Caja de las Agatas.

D) *El Mozárabe*: Hacemos uso de este término con la única intención de acogernos a la denominación tradicional, sin que ello deba seguirse una toma de posición por nuestra parte respecto a la controversia que el significado de esta palabra ha desatado entre los autores⁵⁹. Sólo decir, que procedan de donde hayan procedido los artífices que trabajaron en el territorio del NO peninsular durante la primera mitad del siglo X, el hecho es que recurrieron a los mismos motivos de raíz indígena que a lo largo de estas páginas hemos visto utilizar una y otra vez.

Tres templos⁶⁰ sobresalen por el empleo generalizado de decoraciones autóctonas; se trata de San Miguel de Escalada, levantado en las proximidades de la capital leonesa; Santa María de Lebeña, enclavado sobre la divisoria de las actuales provincias de Santander y Asturias y a San Millán de la Cogolla, alejado geográficamente.

⁵⁷ FONTAINE: ob. cit., p. 358.

⁵⁸ Los autores citados en la nota 54 hablan de influencias mozárabes para la Asturias de este tiempo. M. GÓMEZ MORENO, en *Iglesias Mozárabes*, Madrid, 1919 no sólo atribuye a estas influencias el empleo de arcos de herradura, sino también al uso de lacerías. Manifestaron su desacuerdo J. CAMÓN AZNAR: «Arquitectura Española del siglo X», Goya (1963), BANGO TORVISO: «Arquitectura de la décima centuria: repoblación o mozárabe», Goya (1974) y YARZA: ob. cit.

⁵⁹ Gómez Moreno fue el primero que estudió y agrupó una serie de iglesias bajo el nombre de mozárabes porque consideraba que sus constructores fueron cristianos venidos del sur, imbuidos de las técnicas constructivas califales y así consagró el uso de este vocablo en una obra ya clásica. *Iglesias Mozárabes*, Madrid, 1919. Años más tarde Camón Aznar dudó del «islamismo» de estos templos y los consideró fruto de la expansión de las gentes del Norte, por eso propuso la denominación de «arquitectura de repoblación». Bango Torviso y Yarza apoyaron la opinión de Camón Aznar, por el contrario Fontaine y Noack siguieron a Gómez Moreno. José Antonio Maravall en su obra *El Concepto de España en la Edad Media*, Madrid, 1954, dota de un significado al concepto mozárabe que en cierto modo sintetiza las dos visiones enfrentadas. Dice Maravall: «No es inexacto decir que la historia de España, vislumbreada por Idacio y el Biclarense, es una creación mozárabe sobre la base de la tradición hispano-romana-visigoda (...). Lo que hay en la España cristiana, a uno y otro lado (el cristiano y el musulmán) (...) cuando la Reconquista se afirma definitivamente, es ese sustrato de vida mozárabe», p. 157.

⁶⁰ Nos referimos sólo a los templos o restos de templos construidos en el NO durante el siglo X que presentan los motivos decorativos que son objeto de este estudio.

ca y temporalmente de los anteriores⁶¹ pero aún dentro del ámbito noroccidental. Lacerías, sogueados, arcos de herradura, rosáceas, árboles y ruedas solares son protagonistas de excepción de sus decoraciones.

El más antiguo de todos, San Miguel de Escalada⁶², hace uso de tipologías concretas, cuya ascendencia nos lleva inequívocamente al ramirense, como:

- La utilización de la sogá para perfilar los capiteles, en especial los collarinos, que luego también veremos en Santa María de Lebeña, San Cebrián de Mazote, Santiago de Peñalba, Santa María de Vilanova, Cilla-perlata y Hornija.
- La alternancia disco solar-rosácea se asocia ahora a un elemento de «inequívoca» raigambre islámica como los modillones de lóbulos. Esta asociación provocará un conato de grupo estilístico entre San Miguel de Escalada, Santiago de Peñalba, San Miguel de Celanova, Santa María de Vilanova, San Román de Moroso, Palaz del Rey y Silos. Introducen variantes en el tipo San Cebrián de Mazote que sólo emplea rosetas, olvidando las ruedas solares, y Santa María de Lebeña y San Millán de la Cogolla que lo enriquecen con temas vegetales, rombos, lacerías y calados.

No podemos poner fin a este estudio sin decir que una manifestación fundamental de la cultura mozárabe como la iluminación de textos tampoco quedó al margen de influencias indígenas.

El recurso a lacerías y arcos de herradura es frecuente. Los discos solares son empleados aquí como parte integrante del tetramorfos, dando así lugar a una iconografía nueva, cuyo origen hay que buscar una vez más en el mundo asturiano, donde se usó por primera vez en la arqueta de Alfonso III de la Catedral de Astorga⁶³.

En los albores de la undécima centuria, cuando de la mano del poder castellano un arte nuevo e internacional –el románico– avance imparable a través del Camino de Santiago, los símbolos de la cultura indígena, que fueron protagonista de excepción del arte de al menos un milenio de historia, deberá batirse en retirada y buscar refugio en la esfera del arte popular.

⁶¹ No está claro si pertenece a la primera mitad del siglo X o no, si es del 954 o del 984, pero la documentación parece indicar que esta iglesia monasterial venía funcionando desde tiempo atrás (MONREAL JIMENO: *Eremitorios rupestres altomedievales*, 1989).

⁶² Terminada el 913 según dice su lápida fundacional.

⁶³ La crítica señaló este origen. GÓMEZ MORENO: *Catálogo Monumental de la Provincia de León*, Madrid, 1925, p. 149, e IGLESIAS: ob. cit., p. 381. SCHLUNK: *Arts*, ob. cit., p. 414. FONTAINE: ob. cit., p. 392. MANZANARES: *Las Joyas de la Cámara Santa*, Oviedo, 1972, p. 19, entre otros.