El relieve monumental en la iglesia románica de Santa María de Villanueva, Teverga (Asturias)

María Fernández Parrado

RESUMEN:
Las soluciones formales, técnicas e iconográficas de los relieves monumentales de la iglesia asturiana de Santa María de Villanueva, se relacionan directamente con obras del románico castellano. El gran realismo, la calidad técnica y plástica, así como las formas iconográficas y estéticas, de los dos maestros que trabajan en Villanueva a mediados del siglo XII, son claramente dependientes de los talleres derivados de San Isidoro de León y del maestro que trabaja en la iglesia zamorana de San Claudio de Olivares. Relaciones que dada la situación geográfica y el entorno en que se sitúa el templo explicamos por la vinculación de éste a un personaje de destacada posición socio-económica, con probados y fuertes vínculos en tierras castellanas como fue el Conde Pedro Alfonso y su familia.

Palabras clave:
Escultura. Románico. Asturias. Bestiario.

ABSTRACT:
The formal, technical and iconographic results of the monumental reliefs of the Asturian church of Santa Maria de Villanueva, directly relate to Romanesque-Castilian works. The great realism, the technical and plastic quality, as well as the iconographic and aesthetic shapes of two masters who worked in Villanueva in the middle of the 12th century, are clearly dependent on the workshops derived from San Isidoro de León and of the master who worked in the Zamoran church of San Claudio de Olivares. Relations which, given the geographical location and the environment in which the temple is located, can be said to be a result of the link of the latter to a figure of outstanding socio-economic position, with proven and strong links in Castilian lands such as was Count Pedro Alfonso and his family.

Key words:
Sculpture. Romanesque. Asturias. Bestiary.

En rasgos generales podemos decir que los monumentos conservados del románico asturiano se caracterizan por su sencillez y apariencia rústica, templos de reducidas dimensiones, construidos con materiales pobres y trazas sencillas. Características que se repiten también en el campo escultórico donde los ejemplos se presentan tanto técnica como iconográficamente modestos e ingenuos.

Sin embargo, como constatan algunos restos conservados en Oviedo y en centros vinculados a importantes órdenes monásticas, el lenguaje románico alcanzó cotas de gran maestría y calidad perfectamente encuadrables en la órbita del románico internacional. Los restos, en Oviedo, de los monasterios de San Pelayo, San Vicente y la Vega, las esculturas de la Cámara Santa y la Torre Vieja de la Catedral, así como los templos de San Pedro de Teverga, San Salvador de Cornellana y San Pedro de Villanueva (Cangas de Onís) son algunos de los ejemplos conservados del románico asturiano en los que la impronta del estilo internacional está patente. A los mencionados, hay que añadir el templo de Santa María de Villanueva en Tevarga, cuyo estudio ha sido objeto de un trabajo de investigación[1] del que se presentan en a continuación algunas conclusiones.

Santa María de Villanueva: introducción y contextualización

El templo de Santa María de Villanueva se localiza en una pequeña aldea del concejo asturiano de Teverga, territorio situado en la parte suroccidental del Principado de Asturias, en el límite con la provincia de León. Se trata de una zona montañosa de fuertes pendientes y abundancia de aguas, a través de la que transita uno de los tramos de la calzada de la Mesa, importante vía de comunicación entre Asturias y la Meseta desde época romana. Por los tres valles que conforman el territorio tebricense fueron diseminándose durante el periodo medieval pequeñas poblaciones campesinas en torno a monasterios e iglesias de carácter propio dependientes de familias nobiliarias. Familias entre las que destacó el linaje del conde Suero Bermúdez, descendiente de la familia real astur–leonesa, que contó con extensas propiedades en territorio tevergano.

Entre los ejemplos del románico de la zona, además de Santa María de Villanueva, es de destacar la Colegiata de San Pedro de Teverga, situada solo a 5 Km de nuestro templo, una

[1] FERNÁNDEZ PARRADO, M. *Santa María de Villanueva en el contexto del románico de Teverga* (Inédito). Trabajo de investigación de Doctorado realizado bajo de la dirección del la catedrática en Historia del Arte Doña María Soledad Álvarez Martínez, fue presentado en septiembre de 2003 en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo.

construcción del siglo XI que marca el tránsito entre el prerrománico asturiano y el románico, con el que la iglesia de Villanueva presenta relaciones estilísticas en su primera fase de construcción. El resto de las fábricas medievales conservadas en territorios cercanos, no guardan reacción alguna con Villanueva al ser piezas de carácter eminentemente rural tanto en tipología arquitectónica como en los aspectos ornamentales. Por lo que podemos calificar la iglesia de Villanueva como un *unicum* dentro de su entorno geográfico más próximo.

La historia del templo de Santa María de Villanueva, fundado como monasterio de Santa María de Carzana, es difícil de reconstruir dada la escasez de fuentes tanto directas como indirectas y las continuas trasformaciones a las que ha sido sometida la fábrica a lo largo de su historia. A pesar de ello, hemos podido establecer algunas conclusiones acerca de su origen y fundación que nos ayudan a comprender y explicar la presencia en este templo de las montañas asturianas de soluciones, formas y técnicas relacionadas directamente con obras del románico castellano. Vinculación que es notable en el caso de la escultura donde el gran realismo, la calidad técnica y plástica, así como las formas iconográficas y estéticas, de los talleres que trabajan en Villanueva a mediados del siglo XII, son claramente dependientes de los talleres leoneses y zamoranos.

La construcción actual[2] es un conjunto de piezas heterogéneas conformada a lo largo de un dilatado periodo de tiempo, en la que podemos distinguir varias etapas constructivas, siendo las dos primeras, datadas en el siglo XI y segunda mitad del XII, las que se corresponderían con el templo románico de Santa María de Carzana. Templo del que se conservan en la actualidad, además del relieve monumental que trataremos a continuación, parte del sistema planimétrico, así como los pilares y los arcos que separan las naves[3]. El resto de los elementos que encontramos, incluidos una parte de los muros perimetrales y la fachada, son fruto de las reformas efectuadas entre los siglos XVII y XIX, y sobre todo, de la mencionada "restauración" de las primeras décadas del siglo pasado, un momento en que el templo "(...) se encuentra sumamente arruinado desde sus cimientos (...) apuntalado de una manera casi indecente (...) y sus quiebros siguen en aumento amenazando desmoronarse"[4]

[2] En líneas generales, podemos decir que se trata de una construcción de planta basilical de tres naves separadas con pilares circulares en el primer tramo y cruciformes en los tres restantes sobre los que descansan arcos de medio punto. Remata en la actualidad con una cabecera de ábside único con trazas poligonales al exterior y rectas en el interior, sin duda una estructura fruto de las reformas modernas. La nave central se cubre con bóveda de cañón con lunetos y arcos fajones, mientras que en las laterales se utiliza bóveda de cañón en disposición trasversal, sistema de cubiertas que fue construido en 1907 momento en que la iglesia fue objeto de una fuerte restauración. FERNÁNDEZ PARRADO, M. *Ob. Cit.*

[3] Los cuatro gruesos pilares circulares situados a los pies del templo se corresponderían con la fase construida en el siglo XI, mientras que las arquerías de medio punto con doble rosca que descansan sobre pilares cruciformes con columnas adosadas serían obra de la segunda mitad del siglo XII. (Pilares que a nuestro parecer no son originales en su totalidad, siendo la parte superior fruto de la restauración del principios del siglo pasado) FERNÁNDEZ PARRADO, M. *Ob. Cit.*

[4] BENÍTEZ GONZÁLEZ, C. y VILLA VALDÉS, A. *Memoria de la Intervención arqueológica de la iglesia de Santa María de Villanueva (Teverga),* Junio 2001. (Inédita) Archivo de la Consejería de Cultura del Principado de Asturias. Sección de Arqueología. Este documento fue consultado a través de la citada memoria de intervención arqueológica del templo y es conservado por Don Enrique López Fernández propietario de la antigua casa rectoral de Villanueva.

FIGURA. 1. Capitel de Gilgamés entre dos felinos (Santa María de Villanueva)

El relieve monumental

Abordar el estudio del relieve monumental del templo de Villanueva resulta de gran interés en todos sus aspectos. Tanto el lenguaje iconográfico, como los aspectos formales y técnicos de sus imágenes nos revelan a simple vista que nos encontramos ante uno de los ejemplos más destacados de la plástica románica en Asturias. La decoración, localizada principalmente en basas, canecillos y capiteles, constituye sin duda una visión incompleta de lo que debió de ser el repertorio ornamental del templo. No han llegado hasta nosotros restos de espacios tan propios para el despliegue de imágenes como el arco de triunfo, las portadas o los vanos, elementos que, a juzgar por lo que se conserva, debieron haber sido de gran interés artístico.

Los temas zoomórficos son los principales protagonistas de las escenas representadas en Villanueva. Los animales, reales o fantásticos, mansos o salvajes, han sido, desde los inicios del arte uno de los motivos más representados por el hombre. La religión cristiana les dio un sentido simbólico, los "utilizó" para representar las virtudes y los vicios, el pecado del hombre y su salvación. Dotar a los animales de simbolismo es una práctica habitual en la especie humana que hunde sus raíces en el totemismo y la zoolatría. Desde la antigüedad el hombre ha tratado de explicar ciertos fenómenos y mostrar sus propias actitudes y valores a través del comportamiento animal. La iglesia desde sus inicios adoptó y adaptó estos contenidos a sus dogmas, a sus creencias y a su modo de vida, pero será en el románico donde las manifestaciones

zoomorfas, en unas ocasiones con sentido puramente ornamental, en otras cargadas de contenido simbólico, alcancen su mayor desarrollo. La fauna presente en Santa María es variada, encontramos animales reales como leones, águilas, palomas y serpientes, al lado de seres fantásticos tan característicos como las sirenas, los grifos y los centauros.

Al lado de estas representaciones salidas de los bestiarios medievales, y junto a un numero escaso de capiteles vegetales, encontramos en Villanueva, algunas escenas donde el hombre es el protagonista, bien en su lucha con las fieras o en representaciones de escenas bíblicas.

Las piezas conservadas se corresponden con las dos fases románicas que encontramos en el templo, de la primera de ellas, como decimos fechada en el siglo XI, los restos son escasos aunque es de destacar entre ellos la presencia de una pila bautismal de gran interés. La mayoría de las piezas pertenecen a la segunda etapa, segunda mitad del siglo XII, en la que podemos distinguir la presencia en Villanueva de dos maestros distintos que trabajarían más o menos coetáneamente.

Santa María de Carzana en el siglo XI

Del total de capiteles que se conservan[5], los dos más antiguos, datados en el siglo XI se corresponden con la primera fase constructiva el templo. Se sitúan en el orden superior de columnas del primer tramo de las naves sobre los gruesos pilares cilíndricos, su posición actual no creemos que sea la original, pues, como ya hemos visto este orden superior lo creemos fruto de la reforma llevada a cabo a principios del siglo XX. Los capiteles, hoy, emplazados en ese punto, presentan una decoración vegetal sencilla, en la que con profundas incisiones en la piedra tratan de simular hojas apuntadas, siguiendo los modelos del cercano templo de San Pedro.

Una de las piezas más destacadas del templo, perteneciente a esta primera etapa, es la pila bautismal, que hoy se sitúa a la entrada de la iglesia. La pieza,[6] cuadrangular en su parte superior y circular en la inferior,[7] se apoya sobre un fuste cilíndrico totalmente liso. Sus cuatro caras aparecen decoradas con motivos zoomorfos, escenas de luchas entre animales, rematadas en la parte superior por una especie de ábaco donde se disponen vástagos ondulantes con hojas de varios tipos. Las escenas aquí representadas giran en torno a una misma temática, son

[5] Más de la mitad de los capiteles que se conservan en el templo no se encuentran situados en su emplazamiento original, siendo su localización actual fruto de la restauración que sufrió el templo en las primeras décadas del siglo XX.

[6] CASARES, E. ; y MORALES, M.C., *El románico en Asturias,* Salinas 1978, vol 2, p. 180. SOTO BOULLOSA, J. C, "Pila Bautismal de Santa María de Vilanova", *Orígenes. Arte y cultura en Asturias. Siglos VII-XV,* Oviedo, 1993, pp. 243-244. GARCIA DE CASTRO, C., *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media en Asturias,* Oviedo, 1995, pp. 243-244. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., "Problemática en torno a Santa María de Carzana en el concejo asturiano de Teverga"*, Asturiensia Medievalia*, n° 8, 1995-1996, pp. 232-233. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., *El románico en Asturias,* Gijón, 1999, pp. 264-266.

[7] FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *Ob.Cit.,* 1995-1996. Considera que en origen no se trataba de una pila bautismal, sino que tal función es una reutilización ya antigua de un capitel. Ésta lo apoya en la relación del formato y proporciones de la pieza con los capiteles de la cercana colegiata de San Pedro, al mismo tiempo que los recursos plásticos empleados en su decoración también son semejantes a los de dicha construcción.

luchas entre animales de la fauna local bien conocidos en el entorno. Luchas entre un ciervo y dos cánidos, que nos recuerdan a las cacerías representadas en los frescos de San Baudelio de Casillas de Berlanga, de las que pueden ser contemporáneas[8]. Peleas entre expresivos gallos de rico y cuidado plumaje, y pugnas entre caballos son las imágenes que podemos observar en esta pieza.

La talla se trabaja en bajorrelieve, apreciándose el primitivismo formal. Aunque bien definidas anatómicamente, las figuras carecen de detalles por los que, salvo en los gallos, la forma parece reducirse a una silueta. Hay, sin embargo, algunos detalles señalados como los dientes de los lobos, la lengua sedienta del ciervo que señala el agotamiento por la lucha y sobre todo los plumajes y cabezas de los gallos en los que se consigue un realismo ingenuo. Es esta una pieza que tanto en cuestiones iconográficas como técnicas, formales y estéticas se relaciona con la cercana colegiata de San Pedro, construida también en el siglo XI. Paralelismos que también podemos establecer con los restos primitivos del monasterio de San Pelayo y la Torre Vieja de la Catedral de Oviedo, así como la llamada pila visigótica de San Isidoro de León o, en ejemplos más alejados, con Leyre y el sur de Francia.

Santa María de Carzana en el siglo XII

Las piezas, fechadas a mediados del siglo XII, y en las que podemos distinguir la presencia de dos talleres o maestros diferentes, son ejemplares destacados de la plástica románica asturiana en los que podemos atisbar rasgos que demuestran la presencia de talleres conocedores de su oficio.

Los capiteles son el elemento más significativo de todo el conjunto, constituyen tanto iconográfica como formalmente, uno de los mejores ejemplos de la escultura románica en Asturias, y enlazan directamente con los mejores ejemplos del románico español que, sin duda alguna, sirvieron a los artífices de la obra tevergana como modelos de primera mano. San Isidoro de León, San Martín de Frómista, la Catedral de Compostela y a través de ellas los modelos del románico francés, dejaron su huella en numerosas obras del románico peninsular, y el templo del antiguo monasterio de Carzana es un buen ejemplo de ello.

El Primer Maestro de Villanueva

El primero de los maestros que trabaja en Villanueva presenta una factura más tosca y menos realista que su compañero; se caracteriza por las texturas blandas, de gran plasticidad y suaves perfiles, unido a volúmenes redondeados y rotundos que evitan las aristas afiladas y presentan superficies lisas y pulidas, que dotan a las figuras de voluminosidad y fuerza expresiva. Son figuras de posiciones forzadas y poco realistas, marcadas por la frontalidad y el hieratismo. Las composiciones se desarrollan bajo grandes hojas, en ocasiones rematadas en volutas, entre las que asoman, a modo de florón, rostros humanos o de animales. Se trata de un

[8] Las pinturas de San Baudelio, hoy arrancadas y pasadas a lienzos custodiados en diversos museos de EEUU y el Prado, se fechan en el siglo XI y XII; siendo las de escenas cinegéticas datadas como del siglo XI, en el románico temprano.

FIGURA. 2. Capitel de aves zancudas (Santa María de Villanueva)

tipo de composición que nos remite a ejemplos cántabros como las colegiatas de Santillana, Elines y Cervatos y a diversas escuelas francesas donde también es habitual la presencia de rostros entre caulículos. El relieve no adopta un gran desarrollo; casi siempre se trata de medio relieve, en el que todas las partes posteriores de las figuras quedan embebidas en la piedra y visible el fondo del capitel.

Muestra mayor pericia en el tratamiento de la fauna que en las figuras humanas y vegetales. Así sus felinos muestran rasgos muy expresionistas y una gran fuerza y empaque corporal. Rotundidad volumétrica que si bien hace fuertes a los leones, dota a las aves de gracilidad y elegancia. Los plumajes se señalan con relieve poco acusado, las plumas son cortas, y de formas romboidales flameantes, mientras que las plumas remeras se marcan por surcos horizontales poco profundos. Como resultado de este tratamiento las aves se muestren como seres débiles y delicados.

En las formas antropomorfas se muestra más torpe y tosco. Los rostros destacan el óvalo facial concentrando sus distintos elementos en la parte superior de éste, sin apenas dejar espacio para la frente mientras que la parte inferior del óvalo permanece vacía. El cabello es insinuado por una pequeña moldura en ligero resalte, mientras que los ojos, grandes y almendrados, saltones en algunos casos, con la pupila destacada en relieve apenas trasmiten un aliento de vida. La nariz larga y achatada en la parte inferior se convierte en la protagonista, mientras

que la boca señala por medio de dos gruesos labios cilíndricos que se mantienen siempre cerradas, como si las figuras, en su posición inmóvil no transmitieran un sobrecogedor silencio. En el tratamiento de los ropajes encontramos dos tendencias, mientras que en algunos casos se insinúan levemente y se representan las telas totalmente lisas sin ningún tipo de pliegues, en otros casos aparecen vestimentas compuestas con plegados abundantes de acusado movimiento de telas que dejan adivinar a través de ellas el cuerpo de la figura.

El capitel de la Huida a Egipto

Ejemplo de composición con figuras humanas es el capitel de la Huida a Egipto, uno de los episodios bíblicos del ciclo de la infancia de Cristo, representado en el arte cristiano desde épocas tempranas y del que en el románico encontramos varios ejemplos en los que se sigue una composición similar a la que encontramos en Villanueva.

La escena, dispuesta en friso, la componen cinco personajes: ocupando toda la cara frontal, una figura femenina, la Virgen María, vestida con túnica larga doble y calzada con escarpines, lleva en brazos, al Niño, quien acostado en el regazo de su madre apoya la cabeza en una especie de cojín que ésta sujeta con la que mano derecha, mientras con la izquierda coge el brazo de su hijo. La Virgen, en posición frontal, cabalga a lomos de un caballo mientras atiende las indicaciones de un ángel, que colocado en la esquina superior derecha indica con el dedo la dirección que han de seguir los viajeros. En los laterales del capitel aparecen dos figuras masculinas: San José, en posición de avance, viste túnica larga y agarra al caballo por las bridas para conducir a su familia a lugar seguro. A otro lado, con faldellín largo y el pecho descubierto, encontramos a San Pedro portando unos libros con la mano diestra y un juego de llaves dobles en la izquierda. La presencia del Príncipe de los Apóstoles no es común en esta escena, donde lo más habitual es que la Sagrada Familia, si viaja acompañada de algún otro miembro, lo haga de Santa Ana, caso que podemos ver en el relieve del Arca Santa de la Catedral de Oviedo[9]. Más habitual es la presencia de Santiago el Menor, primo de Jesús.

El capitel es bastante tosco en el tratamiento de las figuras humanas, mas que en la del animal. Los rostros, de rasgos duros, presentan los ojos grandes, saltones y almendrado, con la pupila señalada en relieve. La nariz achatada y la boca, ligeramente resaltada por medio de labios gruesos. En ninguna de las figuras se aprecia en tratamiento del cabello. San José y San Pedro, en contra de lo que es habitual desde las primeras representaciones paleocristianas se representan imberbes. En el tratamiento de los ropajes, aunque somero, se aprecia un cierto movimiento de las telas, sobre todo en el faldellín de San Pedro, con pliegues poco insinuados pero efectistas. En los volúmenes, muy redondeados, y las superficies lisas se aprecian las características de este maestro.

El bestiario telúrico

Como decimos es en la representación zoomorfa donde el primer maestro demuestra mayor pericia. Entre este tipo de imágenes son notables las composiciones protagonizadas por

[9] FERNÁNDEZ GONZALEZ, E., *Ob. Cit.,* pp. 205-237;.señala la escena del Arca Santa de la Catedral de Oviedo como posible fuente de inspiración del capitel tevergano.

felinos. El león fue uno de los animales más representados en la plástica románica; la doble naturaleza de su simbología, unas veces negativa otras positiva, la polivalencia de significados dentro de un mismo signo, pero sobre todo, su identificación con la figura de Cristo, quizás puedan apuntarse como algunas de las razones para que su presencia en el arte medieval haya sido tan fructífera.

Los felinos que encontramos en Villanueva, de gran expresividad, son animales de cuerpo robusto y voluminoso. Las patas delanteras, delgadas y finas rematan en poderosas garras; mientras que la cola sale por debajo de los cuartos traseros y se enrosca sobre el lomo del animal. El pecho se cubre completamente de mechones de pelo ensortijados, que contribuyen, en gran medida a dar al animal el aspecto de fuerza que caracteriza a estos felinos. La cabeza, de aspecto monstruoso, presenta, a rasgos generales[10], orejas picudas, ojos almendrados muy saltones con una fuerte hendidura marcando la pupila y amplias fauces abiertas que dejan a la vista una serie de piezas dentales muy afiladas con las que muestra toda su agresividad.

De esta forma podemos verlos en el primer capitel del lado del Evangelio, donde dos robustos cuerpos de león, ocupan los ángulos de la cara central de la cesta y extienden sus lomos y grupas a las caras laterales. Con la cabeza erguida y mirando al frente, sujetan entre sus fauces una especie de cuerda o tallos gruesos anudados, que son esculpidos por dos cabezas con rasgos humanos[11]; De nariz achatada, ojos saltones y gruesos labios, situadas en el ángulo superior de la cara izquierda[12] y la otra, en el frente del capitel, asomando de entre dos grandes hojas lanceoladas que, dispuestas en la parte superior de la cesta, enmarcan toda la escena que estamos describiendo. Este entrelazado, en el que se enrollan los leones, parece que tiene como fin sostener una especie de bolsa de tela que se coloca en el centro, sirviendo de eje simétrico de la composición, a la que las dos fieras parecen tratar de sostener utilizando toda la fuerza de sus fauces.

Escena muy similar, iconográficamente a la que aquí tenemos la encontramos en la iglesia portuguesa de Río Mau, en el alto Duero. Allí, como aquí, dos leones están enredados en un entrelazado de tallos o cuerdas que arrancan de la cabeza de un animal, en este caso situada en la parte inferior del capitel, el entrelazado ocupa todo su centro para rematar en una segunda cabeza. Podemos relacionar el tema con los leones andrófagos, de cuyas fauces salen ramas, que encontramos en la catedral de Santiago, San Isidoro de León o la fachada de Saint Sernin de Toulouse. Un símbolo de regeneración que se relaciona con el mensaje salvífico. En otras ocasiones el león se representa como guardián de lo sagrado, por lo que podemos interpretar que los leones de esta composición tienen por misión salvaguardar el contenido de la bolsa que pende de las cuerdas, tratando de evitar que el hombre avaro, representado por los rostros humanos que asoman entre la vegetación se apodere de ella.

[10] Existen mínimas diferencias fisionómicas .

[11] FERNÁNDEZ GONZALEZ, E., *Ob. Cit.,* pp. 205-237. Asemeja estos rostros a las caras de simios como las que aparecen a Jaca, Loarre y San Isidoro, entre otros, nosotros creemos, a tendiendo a los rasgos faciales que presentan otros rostros, claramente humanos, obra del mismo artífice, que se trata de seres antropomorfos.

[12] Suponemos que un rostro de similares características se colocaría en el ángulo superior de la cara derecha del capital, la que, como mencionamos anteriormente, esta totalmente destruida.

FIGURA. 3. Capitel de la Adoración de los Pastores (Santa María de Villanueva)

La siguiente pieza en la que aparecen felinos muestra una composición en la que hombre y bestia comparten protagonismo. Así bajo grades hojas rematadas en volutas, se desarrolla una escena cargada de fuerza y monumentalidad. En el centro, marcando un eje compositivo de carácter simétrico, se sitúa la figura frontal de un hombre que, ocupando toda la cara central del capitel, sujeta con una soga a dos fieras. El personaje, dispuesto en cuclillas, presenta un rostro de rasgos fuertemente marcados, donde la nariz recta con perfiles triangulares, se convierte en el elemento articulador. Por debajo de la nariz un largo y grueso bigote cilíndrico hace pareja con la perilla que remata el rostro. El cabello, como melena lacia, cae pegado a ambos lados de la cara. Como vestido una túnica de amplias telas y abundantes pliegues acartonados de perfiles muy marcados, que deja al descubierto el pecho, adornado con una especie de gargantilla perlada. Las piernas se cubren con unas calzas sobre las que enfunda los escarpines terminados en punta. Son de destacar los vendajes que a modo de refuerzo cubren las muñecas como para no lesionarse al ejercer la fuerza sobre las dos bestias que sostiene. Esto felinos, situados en los ángulos del capitel, siguen las características físicas anteriormente descritas, a excepción de la cabeza de uno de estos animales, en la que la testa felina ha sido sustituida por una calavera de estructura ósea antropomorfa.

La composición se complementa con dos pequeñas cabecitas, que en las caras laterales, asoman entre las volutas. Es la de la parte izquierda la cabeza de un carnero, resaltan el hocico con grandes fosas nasales y las orejas, mientras que los ojos apenas aparecen señalados. En la cara opuesta asoma un rostro humano en el que se señalan la nariz recta, los ojos almendrados y la boca cerrada, siguiendo los modelos del personaje central de la escena.

Este tipo de escenas con un personaje central flanqueado por dos seres monstruosos, es habitual en el arte románico, y, en general se repite desde la antigüedad para representar la lucha entre el bien y el mal. Los combates entre las virtudes, representadas por la razón humana, y los vicios, encarnados en la irracionalidad de la bestia que se deja llevar hacía los peores instintos. Varios son los personajes vinculados a este tipo de representaciones: Daniel, David, Gil-

FIGURA. 4. Capitel de con grifos (Santa María de Villanueva)

gamesh, Hércules, Sansón..., héroes de diferentes culturas que a través de historias similares representan una misma idea. En el arte románico las peripecias de estos personajes se mezclan, llegando en ocasiones a confundirse y combinarse unas con otras. La escena de Villanueva representa a uno de estos héroes vencedor de las bestias, pero ¿de quién se trata?. La profesora Etelvina Fernández[13] identifica el tema con la Ascensión de Alejandro[14], según nuestro parecer una interpretación incorrecta, ya que ninguna de las bestias se asimila a un grifo, animal que acompañaba al héroe macedónico, además de no apreciarse en ellas ninguna actitud de vuelo, ya que los dos ejemplares carecen de alas. Nos inclinamos por que se trate de una representación de mesopotámico Gilgamesh[15], el Señor de los Animales, tema conocido en occidente a

[13] FERNÁNDEZ GONZALEZ, E., *Ob. Cit.,* pp. 205-237

[14] donde el héroe macedónico, tras la conquista de la India, trata de comprobar si ha llegado a los confines de tierra elevándose por los cielos ayudado por dos grifos. El tema, representado en la Edad Media con ligeras variantes, fue utilizado por la iglesia como ejemplo moralizante, en ella se veía el castigo del orgullo humano al querer igualarse a Dios.

[15] Personajes relacionados con felinos y habitualmente representados son también Daniel y Sansón, sin embargo no nos parece que sean los protagonistas de la escena que tratamos, ya que como es conocido, las escenas del el profeta Daniel no muestran ningún tipo de agresividad y presentan al hombre en actitud de oración flanqueado por felinos que muestran ,de distintas maneras, su sumisión. El caso de Sansón es diferente, ya que, generalmente, ataca al animal por el lomo y agarra sus mandíbulas por detrás

través de diversas representaciones llegadas en objetos orientales en los que aparece representado con puro sentido ornamental. Gilgamesh, como el personaje de este capitel, trata de estrangular con todas sus fuerzas a las dos bestias que lo flanquean, tal y como lo hace en otros ejemplos románicos con los que podemos relacionar esta obra: San Vicente de Cardona (Barcelona), Santa María del Camino de Carrión de los Condes (Palencia), un capitel conservado en el Museo de los Caminos de Astorga y en uno de los relieves de la tribuna de Serrabona en el Rosellón, donde, como en Villanueva, el héroe, también barbado y con gargantilla perlada en el pecho, está flanqueado por dos felinos, uno de ellos con cabeza humana, al que podemos poner en relación con el león tevergano con cabeza cadavérica de rasgos antropomorfos.

La tercera de las composiciones donde aparece el felino, muestra a dos leones afrontados, robustos, ponentes y de gran plasticidad que ocupan las tres caras visibles de la cesta. Sus cuerpos, a juzgar por los restos que se conservan, se alzarían ante un fondo de caulículos con rostro humanos asomando entre ellos. Se disponen en píe, con el pecho vuelto hacia atrás, cubierto por una robusta melena, un tanto alborotada, con mechones ensortijados y flameantes. El felino de la izquierda sujeta con su garra la pata de su compañero que, con fuerza, se apoya sobre el astrágalo. Lamentablemente no se han conserven las cabezas, o cabeza[16], que se situarían en la parte central del capitel marcando el eje de la composición. Sobre las grupas de los animales se arrodillan dos personajes, visten túnica larga y portan en las manos un objeto de formas esféricas, muestran actitud sumisa, tal y como si estuvieran haciendo una ofrenda.

Leones en esta misma o parecida disposición los encontramos en varios puntos a lo largo del Camino de Santiago a ambos lados de los Pirineos. Con dos cabezas o fundidos en una sola, son un motivo recurrente que encontramos en varios ejemplos de San Isidoro de León, San Martín de Frómista, la Catedral de Santiago, varios templos cantabros como Elines, Santillana y Castañeda; ejemplos abulenses como los que aparecen en San Andrés y en San Vicente y un largo etcétera, en el que hay que incluir los ejemplos asturianos de San Andrés de Valdebárcena, Santa María de Lugás o la propia colegiata de San Pedro de Teverga.

El bestiario aéreo I

Al lado de los leones, y siguiendo con las representaciones zoomorfas realizadas por este maestro, ocupan un lugar destacado las aves. Aves que son las protagonistas de dos interesantes capiteles constituidos en composiciones claras y cuidadas.

El primero de ellos, un hermoso ejemplar de líneas elegantes y delicadas, se articula con dos composiciones de marcada simetría bilateral. Las escenas se desarrollan por las tres caras visibles del capitel guarnecidas bajo esbeltas volutas entre las que asoman rostros humanos. En el frente del capitel dos gráciles aves, afrontadas por la parte trasera de su cuerpo, doblan sus largos cuellos aprisionados por una serpiente. Se trata de aves zancudas, con patas, cuello y pico muy largo; amplias alas y cabeza pequeña. El cuerpo se cubre con plumas cortas más o menos regulares, mientras, que las de las alas y la cola son más estrechas y alargadas. Plumas

[16] Felinos compartiendo un ana sola cabeza los encontramos en la portada de San Andrés de Valdebárcena en Villaviciosa , en la iglesia de Vizcaínos (Burgos) o en el ábside de San Andrés de Ávila, entre otros templo.

de formas bastante heterogéneas, perfiles lisos y redondeados que sin llegar a los grados de realismo que se aprecia en otros ejemplos de talleres más cualificados, el escultor puso todo su empeño en conseguir acercarse al natural. La escena continua en las caras laterales, donde las mismas serpientes que aprisionan el cuello de las dos aves, se entrelazan y devoran un pez situado en la parte inferior del capitel. Mientras, en la parte superior aparece una pareja de palomas afrontadas a ambos lados de un cáliz del que parecen beber. Está toda la composición tratada en medio relieve, con formas volumétricas y redondeadas, como ya hemos visto en varios ejemplos anteriores. En este ejemplar el escultor logra una gran armonía llena de belleza y lirismo, a pesar de lo cruel que pueda parecer la escena. Este tipo de composiciones, con figuras de animales entrelazadas, son comunes entre las ilustraciones de las miniaturas medievales desde donde se transfieren a la escultura tal y como podemos ver en el parteluz de Souillac o en Moissac.

La lectura iconográfica de esta escena, propuesta por la profesora Soledad Álvarez,[17] lleva implícita un mensaje de salvación. Las grandes aves, de cuello largo, se identifican con grullas, símbolo de la prudencia que vela por las demás virtudes del alma[18]. A ambos lados, un tema recurrente en el arte cristiano heredado de la antigüedad, las palomas bebiendo de un cáliz, representan las almas alimentándose del fruto de la Redención, y las serpientes, aquí alusivas a la Resurrección, al aparecer comiendo un pez que es símbolo de la regeneración y de Cristo, es un mensaje de salvación al hombre prudente y virtuoso como la grulla.

Pero también debemos tener en cuenta que en los Bestiarios hay otras dos aves que presentan características física semejantes a la grulla, se trata de la cigüeña y el Ibis, en varios ocasiones identificadas como un mismo animal. La cigüeña, estimada por las muchas cosas que puede enseñar a los hombres, de las que "también se dice que son enemigas de las serpientes, que son los pensamientos perversos, o los hermosos depravados a los que la cigüeña golpea con el pico, como el justo reprime sus malos pensamientos y reprende a sus hermanos viciosos con enérgicas invectivas *",*[19] aparece junto a la serpiente en varias representaciones. En San Vicente de Ávila, el claustro de Eschau en Francia y la catedral de Módena encontramos algunos de ellos. Por su parte el Ibis es considerado en el mundo medieval[20] como la más sucia de todas las aves que se alimenta de carroña, peces muertos y serpientes que encuentra en las aguas más sucias y pestilentes. Simboliza al hombre hundido en los vicios, al miserable que goza pecando, y es incapaz de beber de las aguas puras, del saber de la Sagrada Escritura, "el

[17] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., "El bestiario en la plástica monumental del románico asturiano", *Discurso Artístico en Oriente y Occidente: semejanzas y contrastes,* Vol 1, Oviedo, 1997, pp.67-84. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., *El románico en Asturias,* Gijón, 1999, p.134

[18] *Bestiario de Cambridge*; en MALAXECHEVERRIA, L., *Bestiario Medieval*, Madrid, 1986, p.86, "*las grullas establecen una atenta vigilancia. Pueden verse centinelas, colocados muy ordenadamente, que mientras duerme el resto del ejercito de compañeras, dan vueltas y vueltas para cerciorarse de que no se prepara contra ellas una emboscada de cualquier procedencia. La protección que dispensan es total"*

[19] *De Bestiis et aliis rebus;* siglo XII, en MALAXECHEVERRIA, L., *Ob.Cit.,* p. 101

[20] Al contrario que la interpretación dada en los Bestiarios, el Ibis, según cuenta Herodoto, es considerado como animal sagrado en Egipto ya que con su llegada traía buenos augurios para la agricultura a la que salvaba de las serpientes.

hombre que no la entiende, que de ella hace escarnio, que desprecia lo que dice, vive como la cigüeña /Ibis."[21] Tomando como base este texto y el sentido de este animal, también podemos pensar que el capitel de Villanueva representa el alma pecadora, que vive como el Ibis entre peces muertos y serpientes, y el alma justa, representada por las palomas, que tras conocer y entender las Sagradas Escrituras beben del fruto de la Redención.

La segunda de las composiciones con aves, en muy mal estado de conservación, repite el mismo motivo iconográfico en las dos caras que se conservan de la cesta. En cada una de ellas bajo dos grandes caulículos rematados en volutas entre los que asoman rostros, posiblemente humanos, se sitúa un ave de perfil que lleva en sus garras una presa, un ser impreciso, que pudiéramos identificar con algún tipo de cuadrúpedo; Tema conocido en el arte desde la antigüedad que cuenta con numerosos ejemplos en la plástica románica. La composición es clara, se trata de una pareja de aves afrontadas situada una a cada lado del ángulo izquierdo del capitel; en este punto, en la arista de unión de los planos, confluyen sus cabezas y sus pechos, conformando el eje simétrico de la composición. Partiendo de este punto se desarrolla el resto de la anatomía del animal destacando las alas, plegadas y la cola que alcanzan un gran desarrollo y ocupan la mayor parte de la superficie del capitel. En la cabeza se aprecia un pico corto y grueso, mientras que el plumaje, más o menos regular, sigue las características vistas en el caso anterior. Completando la composición, en la cara frontal del capitel, encima de la cola del ave, aparece un rostro humano de rasgos desfigurados. La presencia de esta figura, en la parte superior derecha de la cara frontal, ayuda a equilibrar la composición del conjunto, ya que, con el grueso de la escena situada en el ángulo opuesto, de no existir figura alguna en este punto se rompería la simetría que rige el arte románico en particular y la estética medieval en general.

El bestiario fantástico I

Seres híbridos aparecen en esta pieza, en la que nuevamente en una composición simétrica bajo dos caulículos lisos y muy poco desarrollados entre los que asoma un gran rostro humano, aparecen, en el centro de cada una de las hojas, una pequeña sirena–ave acostada y con las alas plegadas. La cabeza, con las características faciales que venimos viendo en este grupo, grandes ojos almendrados, nariz achatada y labios gruesos, lleva por cabellera un casquete en el que no se aprecia ningún tipo de tratamiento. Esta criatura reposa sobre la larga cola de una especie de gran serpiente o dragón[22] con rostro humano que se sitúa en las caras laterales del capitel. Su cola serpenteante, conservada en malas condiciones impidiendo, así, una correcta visión del conjunto, se extiende por la cara lateral y remata en el centro de la cara frontal donde se enlaza con la cola de la serpiente del lateral opuesto. Las superficies, muy lisas y redondeadas, apenas reciben tratamiento.

[21] En este texto no se establece una diferencia entre el Ibis y la cigüeña tratando a ambas aves como si se tratará de una sola, sin embrago en otros Bestiarios se hace una clara distinción entre los dos animales, con atributos y lecturas morales totalmente opuestos. PHILIPPE DE THAÜN; *Le Bestiaire*; en MALAXECHEVERRIA, L.; *Ob.Cit.,* pp. 97-98.

[22] Estos seres suelen estar dotados de alas, este ejemplar carece de ellas, o al menos no se han conservado.

La presencia de estos dos seres en una misma composición hace que el mensaje que trasmiten esté cargado de connotaciones negativas, ya que tanto la sirena[23] como el dragón o serpiente, tientan a los hombres y los llevan al pecado.

Capitel vegetal

El ultimo de los capiteles de esta serie corresponde a la temática vegetal, único ejemplar con estos motivos que encontramos en Villanueva, se compone de tres pisos de grandes y gruesas hojas lanceoladas de superficie lisa y contornos resaltados. En los dos primeros pisos, comenzando desde el más cercano al astrágalo, los extremos superiores de estas hojas se doblan ligeramente hacia delante para dejar caer gruesas bolas o frutos esféricos que penden de ellas. Mientras, en el piso superior, las hojas enroscadas sobre si mismas formando volutas dejan libre el espacio central ocupado por el rostro amenazante de un felino que muestra sus fauces. Es este un motivo ornamental difundido por toda el área del románico, sus distintos modelos y combinaciones se repiten a lo largo del Camino tanto en tierras francesas como peninsulares.

Los canecillos

Un total de siete canecillos dispuestos[24] a lo largo de la cornisa del la fachada norte del templo, responden a las características técnicas y estéticas del primer maestro de Villanueva. Cuatro de ellos con representaciones de rostros o máscaras tanto humanas como zoomorfas de rasgos expresionistas. Un quinto, muy deteriorado, presenta en la parte superior una especie de barril tumbado, con apertura central, que sostienen unas manos, en la parte central se aprecia la ausencia de una pieza que bien podría ser, a juzgar por otros ejemplos que conocemos en varios templos románicos, una cabeza humana. Se representaría así, en este canecillo, el recurrido tema del hombre que porta un tonel sobre los hombros, como lo encontramos en dos canecillos de San Pedro de Villanueva, en Cangas de Onís o Santa María del Mercado en León, por citar sólo algunos de los ejemplos cercanos. Por último, los dos canes restantes combinan motivos geométricos y vegetales, en fórmulas muy repetidas en el románico.

La talla y factura de estas piezas que acabamos de estudiar remiten a obras de tierras leonesas con las que mantienen una vinculación estrecha. Salvando las cuestiones técnicas, se aprecian afinidades con San Isidoro de León[25] y la catedral compostelana. Tallas como las que encontramos en los templos leoneses de San Esteban de Corullón, San Juan de Montealegre o San Andrés de Huerga de Garaballes se explican con características similares: gusto por los volúmenes redondeados que siguen los flujos derivados la colegiata leonesa de San Isidoro y

[23] Según expone Guerra (*Simbología Románica,* 1978; pp. 266 -267 ; pp. 283-285.), la figura de la sirena–ave puede también relacionarse con las almas, por lo que en base a esto también podríamos interpretar esta escena como almas tentadas por el demonio, que simboliza la serpiente.

[24] La situación actual de estos canes no es la original sino que es fruto de la intervención de principios del siglo XX momento en que fue reconstruida la cubierta.

[25] A través de estas obras penetraron en España las formas del arte francés, las escuelas de Borgoña, Poitou o Normandía dejaron sus huellas en el románico español a través de la participación de maestros francos en las obras.

que en la propia capital también encontramos en Santa María del Mercado. Cuerpos blandos y carnosos que siguiendo la estela leonesa se extienden a lo largo del Camino de Santiago[26]. Estos influjos también penetran en Asturias donde los encontramos en iglesia como Santa Eulalia de Ujo o San Juan de Amandi, por citar sólo algunos ejemplos. Sin embargo, consideramos que son diferentes vías de penetración las que traen estos modelos a Villanueva y las que los hacen entrar en el resto de Asturias.

El Segundo Maestro de Villanueva

El segundo maestro que trabaja en el monasterio de Carzana presenta una técnica mucho más cuidada, más elaborada y llena de matices naturalistas. Buen conocedor de su oficio, consigue resultados cargadas de preciosismo y refinamiento. Las formas, los volúmenes y hasta la expresión de las figuras están dotadas de mayor realismo. Las proporciones armónicas crean un conjunto de figuras con vida y movimiento. Los volúmenes, también redondeados, son aquí más pesados y consistentes, sin llegar a la sensación de blandura de las otras figuras. La talla alcanza importantes dimensiones llegando en la mayoría de los casos a un altísimo relieve muy próximo al bulto redondo, con juegos de claroscuro muy acusados quedando el fondo del capitel totalmente perdido de la vista.

El tratamiento de las superficies se hace con gran naturalidad y sin prácticamente dejar espacios libres, las plumas de las aves o animales fantásticos parecen que se traten una a una poniendo cuidado en la posición que va a ocupar cada una de ellas para tratar de darles las formas más cercanas a la realidad; esto mismo lo podemos ver en el tratamiento de la parte inferior del onocentauro donde su cuerpo parece cubrirse de un pelo menudo y enredado similar al de los asnos, dando una sensación táctil de suavidad y jugosidad. Esa misma jugosidad se advierte en el tratamiento de los follajes, se trata de grandes hojas carnosas y nervadas, entre las que podemos destacar las que se enrollan formando volutas de gran desarrollo.

Los rostros, dotados de una especie de chispa graciosa, parecen tener siempre expresiones amables no llegando a la sequedad, austeridad e intimidación que consigue el primer maestro. En la cara, más bien alargada, encontramos ojos saltones y redondeados en los que con una profunda incisión central se marcan las pupilas; la nariz recta y la boca apenas señalada por una incisión, un tanto arqueada que le hace parecer más realista. Se complementa el tratamiento de los pómulos y la barbilla cuya variedad hace que se creen personajes un tanto individualizados. En líneas generales presentan los ojos saltones y redondeados con una incisión central marcando las pupilas, la nariz, recta y destacada, aparece como una prolongación de los arcos oculares, mientras que la boca apenas queda señalada por una incisión arqueada, en algunas figuras, como la sirena y el centauro que después trataremos aparecen también señaladas las orejas. El cabello se parte en el centro y se señala con hondos surcos horizontales, mientras que en las barbas que llevan algunos de los personajes masculinos los surcos son

[26] La influencia de la obra leonesa se dejo sentir también en las provincias limítrofes donde sus formas entraron en contacto con las propuestas por otros talleres relevantes como el de Silos, Frómista o Santiago, creando así una serie de obras que podríamos citar también en relación al primer maestro de Villanueva que como se ha demostrado entra de lleno en los círculos escultóricos del Camino de Santiago.

FIGURA. 5. Capitel de con grifos (San Claudio de Olivares, Zamora)

verticales. El tratamiento anatómico es muy somero y apenas aparece señalado por incisiones en el torso de la sirena, mientras que los pies y las manos se conforman como pequeños tubitos planos. En los ropajes apenas aparecen los pliegues señalados por pequeñas incisiones, lo que, sin embargo, no impide que las figuras tengan cierto movimiento, posiblemente creado por la pérdida de la frontalidad rigurosa que vimos en los ejemplos anteriores. Son de destacar la presencia de detalles, un cinturón, un gorro o diversos objetos que portan algunos personajes son ejemplo de ello.

Podemos decir que el segundo maestro es más experto en las artes de la talla que su compañero de obra, más realista y en definitiva "mejor" escultor, tal y como se demuestra en las composiciones que trataremos a continuación.

El capitel de la Adoración de los Pastores

Una de las escenas más destacadas del conjunto, tanto por su temática como por el detallismo de la composición es la que representa la Adoración del Pastores. Un episodio de la infancia de Cristo que si bien es cierto que no es muy habitual en el arte románico[27], existen

[27] El románico prefirió representar el Anuncio a los Pastores en lugar de la Adoración, ni en Occidente ni en Bizancio el tema de la adoración tuvo fuerza y su representación no se generaliza hasta el siglo XV.

algunos ejemplos aislados como el capitel de Saint Pierre de Chauvigny, en Francia, del siglo XI, un capitel del claustro de la catedral de Tarragona que se fecha en el siglo XII, otro en la iglesia zamorana de Santo Tomé[28] y un relieve de la Puerta del Reloj de la catedral de Toledo de 1300. La aparición aislada de este tema es interpretada por Pérez Higuera,[29]como una influencia iconográfica de los actos litúrgicos, como recoge la pieza titulada *"Officium Pastorum"* de la catedral de Huesca, fechada entre los siglos XI y XII.

En la escena de Villanueva, bajo una gran palmera compuesta pos dos grandes ramas superpuestas, se suceden, dispuestos en un friso que recorre las tres caras visibles del capitel, siete personajes conformando lo que parece una escena única.

En la cara central aparece la escena principal de la narración presidida por dos figuras sedentes en posición frontal. La primera de ellas, en el ángulo izquierdo, es una mujer ataviada con túnica larga de mangas acampanadas y toca rizada con velo. Como calzado utiliza los escarpines o peludes propios de la época. Con sus brazos, apoyados en el regazo, sujeta la pequeña figura un niño recién nacido, envuelto completamente en una manta, del que sólo se deja al descubierto el rostro, donde, muy someramente se marcan los rasgos faciales. A su derecha, también sedente, aparece un hombre barbado, vestido con túnica por debajo de las rodillas y calzado también con escarpines, pero en esta ocasión más elaborados. La mano derecha la apoya sobre la rodilla mientras que con la izquierda sostiene un bastón que lleva entre las dos piernas. No hay ninguna duda que las vestimentas de estos personajes, comparada con los que veremos a continuación, denotan su pertenencia a una clase social más elevada.

El resto de la escena la componen cinco personajes, dos en cada una de las caras laterales de la cesta y la quinta en el ángulo derecho de la cara central, que portan diferentes objetos a modo de ofrendas: una cesta repleta de frutos, un cubo de madera, una especie de garrafón, animales... De estas figuras, tres visten túnica corta y van descalzos, mientras que una cuarta cubre su túnica con una capa larga de caperuza y la quinta, una figura femenina, lleva brial, toca y escarpines para los píes. Las características físicas de los personajes responden a los rasgos generales comentados para este maestro, aunque hay que destacar cierta individualización en algunos detalles.

En conjunto se trata de una composición donde se combina la quietud y el movimiento para dar sentido a la escena. Mientras que los personajes sedentes, los pertenecientes a una clase social más elevada, permanecen en posición frontal e inmóviles; el resto de las figuras denotan movimiento, a aparecen en posición de avance, dirigen sus pasos hacia la posición donde se encuentran los personajes principales y una vez ante ellos, como se muestra en la escena, hacen una especia de reverencia y ofrecen el presente que portan.

Creemos que después de esta descripción no queda lugar a dudas para afirmar que se trata de la representación del tema evangélico de la Adoración de los Pastores al Niño Jesús,

[28] Sobre la temática de este capitel no existe un acuerdo entre los diferentes autores, ya que mientras unos lo consideran como la Adoración de los Pastores otros se decantan por identificar a los pastores con ángeles. Para profundizar más sobre este tema ver: ÁVILA DE LA TORRE, A., *Escultura románica en la ciudad de Zamora*, Zamora, 1999.

[29] PÉREZ HIGUERA, T., *La Navidad en el Arte Medieval,* Madrid,1994, pp. 145-153.

quien, recién nacido, reposa en el regazo de su madre, la Virgen María, a la que identificamos con el personaje femenino sedente que ocupa el ángulo izquierdo de la cara central del capitel. A su lado, en el centro de la composición, la figura frontal un tanto ausente que porta en sus manos un bastón sería San José. El resto de personajes, los pastorcillos, hombres y mujeres, que con sus humildes presentes acuden a adorar al recién nacido.

El bestiario aéreo II

El resto de las representaciones ejecutadas por este maestro derivan todas ellas del Bestiario medieval, aves y animales fantásticos en los que se alcanzan cotas de gran realismo. Las aves, de diferentes especies, presentan cuerpos de proporciones armónicas y perfiles ovalados, cubiertos de un plumaje de gran realismo en el que jugando con los diferentes grados de relieve y variando el tamaño de las plumas según su localización en el cuerpo del ave se consigue un aspecto bastante naturalista. Los ojos, almendrados, con la cuenca ocular perfilada y la pupila señalada por una pequeña incisión dan vida al animal.

En el primero de estos capiteles, el águila es la protagonista, un ave cuya presencia en el arte románico es habitual en todas las manifestaciones artísticas. En esta pieza, bajo grandes hojas de palma de las que cuelgan piñas que actúan como ejes de la composición, se presenta una escena presidida en la cara central por un águila bicéfala en posición frontal con las alas extendidas. En sus dos cabezas, dispuestas de perfil, mirando una hacia la derecha y otra a la izquierda, destaca un pico curvo a manera de sable que aparenta una gran dureza.

En las caras laterales del capitel se colocan águilas de una sola cabeza con las alas explayadas; la del lado izquierdo presenta características muy similares a la anterior; mientras que el ejemplar del lado opuesto muestra menor robustez en el cuerpo y variantes en la cabeza, la cual, ligeramente inclinada hacia abajo, presenta un pico más corto y menos curvo.

La figura más destacada de esta composición es el águila bicéfala de la cara central, no en vano al ocupar dicha posición el escultor puede desarrollar en ella mucha más plasticidad y darle al animal mayor envergadura que a los ejemplares situados en los laterales, que al ser éstos de dimensiones más reducidas obligan a una mayor condensación de los elementos. En este águila central se aprecia un mayor cuidado en el tratamiento del plumaje y, en general en todo el animal, que se alzan con majestuosidad y ligereza, mostrando toda su potencia. Mientras, el águila de la izquierda muestras un empaque más pesado, menos ágil y más robusto. Lo mismo que el ave de la cara opuesta a la que podríamos interpretar como la representación de un aguilucho, pues, el presentar un menor desarrollo del pico, *"cuando envejece su pico se curva"*[30], el cuerpo de menores dimensiones y el plumaje menos desarrollado nos dan pie a identificarlo como tal.

Representaciones de águilas encontramos en los ejemplos más destacados del románico internacional y en todos los ámbitos peninsulares por donde se extendió la cultura románica encontramos este motivo ampliamente tratado. En Cantabria, también encontramos toda una

[30] *El Phisiologus griego, versión de Don. Consari Ponce de León, 1587,* en MALAXECHEVERRIA, L., *Ob.Cit.,* p. 74.

serie de rapaces, caracterizadas por las proporciones fuertes y rechonchas, aspecto que nos puede llevar a establecer cierta relación entre las águilas que aparecen en Elines, Cervatos o Castañeda, con las que tenemos en Villanueva[31]. Es, sin embargo, un ejemplo zamorano el que más se aproxima a las águilas de Villanueva: en la pequeña iglesia de San Claudio de Olivares, situada en los arrabales de la capital, se conserva una serie de hermosos capiteles en los que, como iremos viendo, podemos encontrar sorprendentes paralelismos con algunos de los ejemplares de nuestra iglesia[32], no solo desde el punto de vista iconográficos sino también formal.

En el caso concreto de las águilas, las de San Claudio, son dos, se disponen en las caras laterales de uno de los capiteles del arco de triunfo, flanqueando la escena de Sansón y el león. En posición frontal, con las alas explayadas, el rostro de perfil con un grueso pico curvado y el ojo finamente señalado nos hace recordar a simple vista, y a nivel general, el ejemplo tevergano, con el que también guarda similitudes formales en el tratamiento del plumaje. Hay, sin embargo, algunas diferencias destacadas; el desarrollo de las alas, y en general de todo el volumen corpóreo, es mayor en el caso de Villanueva donde, además, el relieve de la figura está mucho más desarrollado alcanzando muchas de sus partes el bulto redondo completo. Son los ejemplares zamoranos más estilizados, con un relieve menos acusado y en general menos naturalista.

Aves son también las protagonistas de la siguiente pieza, donde las palomas, uno de los motivos iconográficos más representados en el arte cristiano, son las protagonistas. Gruesas y desarrolladas volutas de hojas nervadas ocupan los ángulos de la parte superior del capitel. Debajo de ellas dos parejas de aves, palomas o tórtolas, en una disposición perfectamente regida por la simetría. Tres ejes definen la composición, en el centro, como eje principal, una gruesa y carnosa hoja, que erguida nace del astrágalo y ocupa todo el alto del capitel; flanqueándola se sitúan las dos parejas de aves. A su vez, cada miembro de la pareja se dispone a ambos lados de la arista de unión de las caras de la cesta, donde se sitúan unos frutos que constituyen los dos ejes secundarios de la composición. En los dos grupos, las palomas, afrontadas, unen sus cabezas y sus picos, mientras apoyan una de sus patas en el collarino y elevan la otra para sujetar un racimo de frutas que parecen picotear. Fisonómicamente los cuatro ejemplares son iguales, un ave de tamaño medio y proporciones armónicas, con las alas replegadas y la cabeza pequeña de la que sobresale un pico corto, como recoge el Bestiario *"un pájaro sencillo, casto y hermosos"* [33]. El relieve de todo el conjunto es excelente y la profundidad alcanzada por la talla, en ocasiones llegando al bulto redondo, crea unos magníficos juegos de claro- oscuro.

---

[31] El modelo de las águilas cántabras se extendió pos varios territorios circundantes. VILA DA VILA, M., *La escultura románica en Ávila: tallares de filiación hispano-langedociana*, 2 vol, Santiago de Compostela, 1990, p. 332. Atribuye la fisonomía robusta y rechoncha de las águilas de san Esteban y San Nicolás de Ávila a la mediación directa de modelos cántabros.

[32] Etelvina Fernández González, como más adelante veremos, ya señaló las relaciones existentes entre uno de los capiteles de Villanueva ,en el que se representan dos sirenas y un centauro (lo trataremos en su momento oportuno), y uno de los existentes en la mencionada iglesia castellana, apuntado la posibilidad de ser obras de la misma mano. Nosotros creemos que las relaciones entre los dos templos románicos son más que evidentes, no sólo en el caso del mencionado capitel sino en toda una serie de imágenes, según iremos viendo a lo largo de este estudio. FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., Ob.Cit. p. 231

[33] PHILIPPE DE THAÜN, *Le Bestiaire*; en MALAXECHEVERRIA, L., *Ob.Cit*, p. 91.

El motivo de las aves afrontadas picoteando un objeto o un fruto deriva de modelos orientales y paleocristianos, en los que se entremezclan lo simbólico y lo puramente ornamental. El románico cuenta con numerosos ejemplares de este tema, variando en ocasiones el tipo de ave que picotea en fruto, aunque siembre con la misma intención simbólica, representar las almas de los buenos cristianos que alcanzada la gloria comiendo del fruto de la redención. Su presencia se conoce en todo el arte románico, ejemplares próximos a los del capitel aquí tratado los encontramos en San Isidoro de León, San Esteba de Corullón, San Pedro de Villanueva, Santiago de Villafranca del Bierzo y varios ejemplos más en tierras leonesas, palentinas, cántabras, gallegas...

La presencia de las aves en los capiteles de Santa María de Villanueva se complementa con un búho y un águila que comparten escena con seres fantásticos,[34] demostrando así una vez más que para el mundo medieval los límites entre lo real y lo fantástico eran inexistentes.

El bestiario fantástico II

Los seres fantásticos que encontramos en Villanueva, sirenas, onocentauros, grifos..., pertenecen al reino de los Bestiarios medievales, seres híbridos cargados de un fuerte simbolismo cuya presencia en el arte es constante desde la antigüedad.

El grifo, híbrido de león y águila, aparece en Villanueva en una composición en la que se combinan seres fantásticos con seres reales. Así bajo caulículos de los que penden unos frutos en forma de piña aparecen en la cara central del capitel las figuras afrontadas de dos grifos que vuelven sus cabezas para mirar atrás. Tiene este fantástico animal cuerpo de león, patas, alas y cabeza de águila, siguiendo así los modelos clásicos. La cabeza se presenta altiva, con grueso pico curvo y una perilla que nace de su garganta, carece este ejemplar de las orejas puntiagudas que habitualmente coronan sus cabezas. Toda la superficie se cubre de plumas pequeñas y minuciosas que recuerdan a las vistas en el águila bicéfala y las palomas. El rostro también aparece finamente tratado con menudas incisiones en toda su superficie, donde destaca el ojo, un óvalo almendrado con profunda incisión central, que llena al monstruo de vida. Las alas que nacen de las patas delanteras, se disponen en dirección oblicua hacia arriba y se cubren con plumas. Las patas, también de águila, presentan fuertes garras con las que se a ferra al astrágalo del capitel. El lomo y las grupas, de león, sobre las que se enrosca la cola, tiene, al igual que el resto del cuero, toda su superficie grabada con finas incisiones que, aunque lejanamente, nos recuerdan a la técnica utilizada por los tallistas de marfil y los modelos de la región francesa de Poitou – Saintonge.

Las representaciones de esta criatura son abundantes, siendo de destacar los surgidos del taller de Silos, cuyo esquema se difundirá también por tierras palentinas y cántabras. Son numerosos los ejemplos que podríamos citar como referentes para este modelo, sin embargo, son, una vez más, los grifos zamoranos de San Claudio de Olivares donde encontramos un referente más cercano. Las relaciones entre los dos modelos, son claras, podríamos decir que

[34] Por ser los seres fantásticos el elemento más destacado de esta pieza la trataremos en el apartado dedicado al bestiario fantástico.

FIGURA. 6. Onocentauro (Santa María de Villanueva)

en sus rasgos principales son idénticas,[35] beben de la misma fuente. El tratamiento formal también es similar, si bien, los ejemplares teverganos presentan un tratamiento más naturalista de las superficies.[36]

El grifo, como ya hemos visto, híbrido de león y águila, se relaciona, desde la antigüedad con los lugares en que se acumula el oro y las piedras preciosas, materiales de los que era guardián; de ahí que en muchas ocasiones se represente como custodio de lugares u objetos importantes, como un cáliz o el árbol de la vida. En el capitel de Villanueva, el sentido protector parece evidente, los dos seres afrontados, pero mirando uno a cada lado, controlando todas las direcciones, imponentes y majestuosos.

En las caras laterales, como ya hemos mencionado, encontramos aves; en el lado izquierdo, una pequeña águila, a la manera de las que ya vimos, se dispone de perfil, con las alas plegadas y la cabeza vuelta hacia atrás para picotear un fruto. Su postura en el capitel es un tanto forzada, al tener que adaptarse a una marco limitado por la parte trasera del grifo, sobre la que parece recostarse. En la cara opuesta, también en un espacio bastante reducido, aparece la figura de un búho de pequeño tamaño y poca envergadura. Con las alas plegadas y mirando al frente, la parte más destacada de su fisonomía, es la cabeza en la que se puede apreciar el característico pico de esta ave y sus grandes ojos redondeados que ocupan la mayor parte de la superficie del rostro. El búho es calificado en los Bestiarios como un ave muy negativa, más amante de las tinieblas que de la luz, representa a los pecadores que huyen de la justicia y se integran en la oscuridad de las tinieblas. Asociando esta figura del búho con la de la pareja de grifos de la cara frontal, viendo éstos, según se expuso anteriormente, como símbolo de Salvación, la profesora Soledad Álvarez,[37] propone, que el grifo, a través de su fuerza consigue salvar al hombre que ha vivido en la oscuridad, representado éste por el búho.

Seres fantásticos son también las dos sirenas y el centauro que aparecen en una de las piezas más destacadas y hermosas del conjunto. Como en el caso de las anteriores composiciones las figuras se sitúan bajo gruesas y jugosas hojas que enmarcan la composición. En este caso la cara central la ocupa una sirena–ave, de cuerpo de águila y cabeza humana, en posición frontal con las alas ligeramente explayadas, las patas con tres dedos unidos por membranas, tal y como las encontramos en algunas representaciones clásicas, apoyan sobre el astrágalo. La cabeza se cubre con una especie de gorro frigio, símbolo de libertinaje,[38] y el plumaje se reparte uniformemente, con características similares a las de las águilas vistas en otras piezas del mismo autor. Es de destacar la parte superior de las alas, donde a través de incisiones al trepano se conforma una especie de grabado que nos recuerda a los que solían cubrir los cuerpos de los animales en varias ilustraciones.

[35] La única variación es que el ejemplar de Olivares presenta orejas, de las que carece Villanueva, y su cola aparece por debajo de las patas en lugar de enroscarse sobre el lomo.

[36] Ahondaremos posteriormente en el tema de las relaciones entre los ejemplos de Villanueva y los de San Claudio de Olivares.

[37] ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., Ob.Cit., p. 134.

[38] GUERRA, M., *Ob.Cit.,* 1978; p. 264 y p. 272

A la izquierda otro híbrido surgido de la imaginación oriental: el centauro, o podríamos decir onocentauro, ya que la parte inferior de su cuerpo más que recordar a la del caballo nos remite a un asno. Sus formas pequeñas y el tipo de pelaje que cubre su cuerpo nos lleva a identificarlo como tal. Las patas se rematan con pezuñas dobles, y la cola, a modo de un león, se enrosca sobre el lomo. La parte superior, separada del cuerpo de cuadrúpedo por dos cintas lisas a modo de cinturón, es la de un hombre de cabellos largos partidos al medio y trabajado con incisiones. Con la mano izquierda sujeta un arco, atributo habitual de estas criaturas, mientras que la derecha se le lleva a hacia la espalda, como dispuesto a sacar una flecha del carcaj que pudiera llevar a la espalda.

En la parte opuesta la sirena-pez; un ser hermoso y atractivo, con la cabeza y torso de mujer rematados por una larga cola de pez. En el torso, sobre el que cae la melena lacia, aparecen señalados los senos y el ombligo. Partiendo las caderas, donde se sitúa un cinturón decorado al trepano, sale una larga cola del pez con aletas que la sirena sostiene con la mano izquierda, mientras que con la derecha toca un mechón de su melena que le cae sobre el pecho.

En los tres seres los rasgos faciales son similares con grandes ojos saltones, nariz recta y la boca pequeña marcada por una profunda incisión, rasgos que nos recuerda a los rostros de los personajes vistos en el capitel de la Adoración de los Pastores. Es de destacar la presencia, en el caso del centauro, de las orejas, una parte de la anatomía humana muchas veces ausente en las representaciones románicas de ámbitos rurales.

Los centauros y las sirenas, en su doble versión pez y ave, fueron los seres fantásticos que gozaron de mayor protagonismo en las representaciones románicas. Los modelos que aquí tenemos nos remiten nuevamente a la iglesia zamorana de San Claudio de Olivares, siendo evidente a simple vista que se trata de modelos surgidos de un tronco común[39] tanto formal como iconográficamente, siendo las diferencias entre las imágenes de uno y otro templo mínimas y de carácter anecdótico[40].

La presencia de estos seres es notable en todo el norte peninsular y más allá de los Pirineos, siguiendo las representaciones clásicas que el escultor románico pudo conocer y basándose en los textos e ilustraciones de los Bestiarios, se crearon varios modelos difundidos a lo largo de todo el camino de peregrinaje que inundaron las iglesias románicas[41].

Los dos tipos de sirena[42] convivieron en el románico compartiendo un mismo significado, un signo derivado directamente de la antigüedad donde se las ve como malignos y her-

[39] Su semejanza es tal, que la profesora Etelvina Fernández (*Ob. Cit,* pp. 205-237) apunta la posibilidad de que se trate de obras del mismo taller e incluso de la misma mano. Tema en el que también profundiza RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M. en "Iglesia de San Claudio de Olivares", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora.* Aguilar de Campoo, 2002, pp. 400–410.

[40] Diferencias como que en Villanueva la sirena–pez se sujeta el mechón de cabello por la parte inferior del mismo, mientras que en San Claudio sitúa la mano en la parte superior de la cabellera.

[41] En Asturias, no faltan ejemplos, como los de San Juan de Amandi, Santa Eulalia de Colloto, San Esteban de Ciaño, San Vicente de Serapio o San Pedro de Plecin.

[42] El tema de las sirenas, en su versión de sirena ave, nace en el mundo sumerio desde donde pasan al mundo grecolatino, y siguiendo el trayecto, a través de la cultura clásica se transfieren a la Edad Media. Los textos clásicos,

mosos seres habitantes de las zonas marinas que con sus cantos encandilan a los marineros que tenían la osadía de acercarse a ellas. El cristianismo, a través de los Bestiarios y los textos teológicos, conociendo las historias que desde la antigüedad hacían referencia a ellas, las consideró como símbolo del engaño, de los placeres mundanos, de la vanidad, la lujuria y, en definitiva, como símbolo del pecado. Son los seres que a través de sus bonitas melodías hacen caer al hombre débil en el vicio, lo embaucan, lo seducen y, cuando ya está, profundamente dormido, se arrojan sobre él y lo despedazan. Frecuentemente, como ocurre en este caso, la sirena aparece relacionada con la del centauro u onocentauro, al igual que ellas relacionados con la lujuria, con el vicio y el engaño.

El ultimo capitel de esta serie presenta una extraña escena protagonizada por un ser indefinido de cuerpo humano, cabeza y pies de ave. La composición es simétrica con dos escenas paralelas dispuestas una a cada lado de los ángulos del capitel. Cada uno de estos grupos está formado por dos extrañas criaturas sentadas a ambos lados de un árbol del que penden frutos. Estos seres, como anunciamos, presentan el cuerpo de hombre vestido con una especie de calzón corto y "camisa"; La cabeza es la de un ave de grandes y alargados picos, a la manera de los cuervos; mientras que los pies rematan con tres dedos unidos por membranas escamosas que aluden a la condición acuática. Con las manos cogen los frutos que penden de los árboles, mientras que picotean otros; uno de ellos, el situado en la cara derecha, parece que deposita estos frutos en una cesta que sostiene en el regazo.

Se trata de una extraña escena[43] de la que no hemos encontrado paralelo alguno en ningún tipo de representación artística ni en ningún texto. La aproximación iconográfica más cercana que hemos podido encontrar nos remite al *MS.Cotton Tiberius* de la Brithis Library de Londres, fechada en el siglo XI, donde en una de sus ilustraciones, un hombre con cabeza de perro come los frutos que coge de un árbol. Los hombres-pájaro que encontramos aquí quizás se puedan relacionar con la lista de hombres-monstruos, habitantes de distintas partes de la Tierra que desde la Antigüedad aparecen en diferentes relatos.[44] Es todo lo que podemos decir

desde Homero, hacen referencia a ellas en su condición de mitad mujer, mitad ave. Con esta fisonomía la recogen *El Fisiólogo* y los primeros Bestirios, no pareciendo la siren –pez en ningún texto hasta el *Liber monstrorum* en el siglo VI, aunque sus representaciones no se generalizan hasta el XII cuando su presencia se en los Bestiarios franceses se hace habitual. La aparición de este nuevo ser, al que también se conocerá como sirena, y que con el paso del tiempo se impondrá al modelo anterior, puede estar relacionado con los tritones y las nereidas de la mitología helénica.

[43] La profesora Soledad Álvarez, relaciona esta escena con la Bernacha, el árbol del que nacen aves y caen cuando están maduras ,que aparece en el Bestiario de Pierre de Beaurvais; donde se las relaciona con el bautismo, tendría por tanto este capitel un claro simbolismo de carácter salvífico. ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., Ob.Cit, Oviedo, 1997, p. 83

[44] Plínio los recoge en el libro VII de su *Historia Natural*, y después serán tratados por la mayoría de los autores: Solino, Psudo-Calístenes, San Agustín, San Isidoro...y en diversos libros de viajes. De todos estos seres el más próximo a nuestro modelo puede ser el del hombre-grulla, del que nos habla en el siglo XIV, siguiendo textos antiguos, Juan de Mandevila "En la India ay una provincia llamada Etiopia en la cual viven una manera de gentes los cuales tienen buena disposición de cuerpos y manos y pies ni más ni menos que nosotros tenemos acá; empero, ellos tienen el cuello tan largo como una grulla, y la frente y los ojos como hombres, y el rostro agudo como de un perro o una grulla."

sobre la posible lectura iconográfica de esta controvertida escena. Su verdadero significado se nos escapa, quizás se pueda relacionar, como muchas otras representaciones románicas, con alguna fábula o relato popular de la época a través de cuya moraleja la iglesia pudiera mostrar alguna enseñanza al fiel.

Los canecillos

En el interior, se reaprovecharon dos canes unidos para simular un capitel; En uno de ellos se representa un ave de cuidado tratamiento y similares características, que en posición frontal y con las alas plegadas, se dobla sobre si misma, adaptándose así al espacio cóncavo del canecillo, metiendo la cabeza entre las patas. A su lado en la otra pieza, la figura de perfil de un cérvido, posiblemente un macho cabrío o ciervo viejo, que apoyándose sobre las patas traseras se eleva para comer las hojas, que adivinamos colgarían de un árbol. La parte trasera del animal recuerda la de un caballo, razón por la cual algunos estudios identifican esta pieza como tal,[45] sin embargo, tanto la cola como la parte superior del cuerpo son de una cabra. Apreciamos en ella los cuernos y la perilla, de la que carece el caballo, además del hecho de que se eleve para comer de los árboles.

Santa María de Villanueva y la iglesia zamorana de San Claudio de Olivares

Al observar la técnica, formas y repertorios de este maestro tenemos que remitirnos nuevamente a tierras castellanas volviéndonos a situar en los entornos de San Isidoro de León y la Catedral de Santiago, es decir, en el camino de peregrinación y, en este caso concreto, en Zamora, donde encontramos el referente más inmediato para este grupo de capiteles: la iglesia de San Claudio de Olivares[46]. Las similitudes entre las piezas de ambos templos son innegables, sin que podamos asegurar quien es el modelo de quien, quizás se trate de obras contemporáneas salidas de un mismo tronco común. Como ya vimos, la profesora Etelvina Fernández,[47] habla del paralelismo existente entre las piezas de las sirenas y los centauros con otras semejantes que se encuentran en Zamora, y apunta la posibilidad de que nos hallemos ante obras del mismo taller o incluso de la misma mano. También Rodríguez Montañés[48] en su estudio sobre San Claudio de Olivares apunta algunos datos al respecto. Nosotros creemos que si bien la presencia del mismo taller parece más que evidente, no podemos asegurar que sean obra de la misma mano, ya que comparando la totalidad de los dos conjuntos, observamos que:

- Los modelos iconográficos son muy similares, por no decir idénticos, lo que se comprueba principalmente en las figuras de las águilas, los grifos, las sirenas, en su doble

[45] CASARES, E., y MORALES SARO, M.C., *El Románico en Asturias.* 2 vol, Salinas, 1978, p.180. Lo identifican con un caballo, tal vez confundidos por la parte trasera del animal.

[46] Para profundizar en el estudio de San Claudio de Olivares, los dos trabajos más recientes son: ÁVILA DE LA TORRE, A., *Ob.Cit;* Zamora, 1999; DOMÍNGUEZ HERRERO, C., *El Románico zamorano en su marco del noroeste: iconografía y simbolismo*; Zamora, 2002. RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., *Ob. Cit,* pp. 400-410.

[47] FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., *Ob.Cit AM*, 8 (1995-1996), p. 231.

[48] RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M., *Ob. Cit,* pp. 400-410.

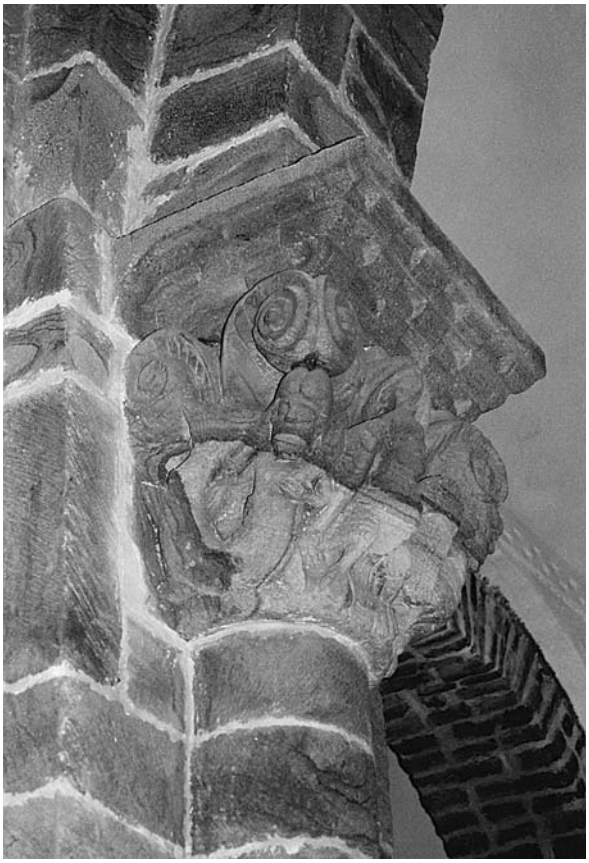

FIGURA. 7. Sirena – pez y sirena -ave (Santa María de Villanueva)

versión y el centauro. Además de existir coincidencias en el tratamiento y las formas de los follajes.

• Las figuras de San Claudio, en líneas generales, son más esbeltas, más altas y delgadas que de las de Villanueva, donde, sin romper la armonía de las proporciones presentan un canon más corto.

• Las principales características formales: tratamiento del plumaje, los rostros, las superficies... siguen los mismos modelos y formas pero los de Villanueva parecen alcanzar un mayor grado de naturalidad, es como un trabajo hecho por manos más expertas.

El paralelismo entre los relieves de uno y otro templo puede explicarse por el trabajo de un mismo taller en ambos aunque con maestros diferentes, dos escultores salidos de un tronco común que en época más o menos contemporánea, mediados del siglo XII, trabajaron en los dos centros. Presentando el que trabajó en Santa María de Teverga una técnica más elaborada y perfeccionista.

Ante esto lo que nos queda es buscar un tronco común, establecer una posible filiación. Sin duda alguna, las grandes creaciones del Camino, y principalmente San Isidoro, debieron de ejercer su influencia sobre estas obras, pues uniendo los repertorios iconográficos de ambas y comparándolos con los de la colegiata leonesa las coincidencias son varias. Pero podemos establecer relaciones más allá de los Pirineos con creaciones de las regiones francesas de Saintonge y Poitou que han tenido gran incidencia en el románico español a través de las vías de peregrinación de, las relaciones comerciales y de las alianzas matrimoniales entre personajes de la realeza gala y los monarcas castellanos.[49]

[49] De gran importancia para la transmisión del románico en España tuvo el matrimonio de Alfonso VI primero con una mujer aquitana y después con otra borgoñona, y las posteriores bodas de sus hijas, Urraca y Teresa con Ramón de Borgoña y Enrique de Lorena.

CONCLUSIONES:

Tras lo expuesto con anterioridad dos cosas parecen quedarnos claras, por una parte, es evidente que las obras llevadas a cabo en el templo de Carzana no tienen nada que ver con el románico rural y tosco que sería de suponer dado su emplazamiento geográfico, por otra parte no es menos evidente que los paralelismos estructurales, técnicos, formales e iconográficos de Villanueva se encuentran en tierras castellano - leonesas, no así en modelos asturianos. Estos dos asuntos, enlazados entre sí, podemos explicarlos si tenemos presente que:

1. El origen del templo, construido en dos fases en los siglos XI y XII, se relacionan con la familia del conde Pedro Alfonso[50], personaje perteneciente a la alta nobleza astur-leonesa[51] con presencia probada en la capital y situado en los círculos más cercanos al monarca. La época en que fue construida la segunda fase del templo y en la que se tallan los capiteles, coincide con el momento en que este personaje alcanza su estatus social más alto al casarse con María Froilaz[52] y emparentar con la más alta nobleza leonesa vinculada al territorio berciano, consiguiendo así un papel privilegiado en la corte y en Asturias. Esta situación podría haber favorecido la presencia en Teverga de talleres de fuerte vinculación castellano–leonesa y alta cualificación técnica e iconográfica, puesto que están constatados documentalmente hasta el siglo XIII los lazos de dependencia y patronazgo del monasterio de Carzana con la estirpe nobiliaria a la que hacemos referencia.

2. Por otra parte hay que tener presente que el monasterio, aunque hoy emplazado en un paraje aislado y durante mucho tiempo de difícil acceso, durante la Edad Medía se localizaba en un importante punto de comunicación entre Asturias y la Meseta, el camino de La Mesa, antigua calzada romana que jugó un papel importante durante la Edad Media en las comunicaciones y relaciones comerciales entre las dos vertientes de la Cordillera Cantábrica. La importancia de este núcleo de comunicación queda probada por la existencia a lo largo de todo su recorrido de un complejo sistema defensivo para su protección formado por una serie de castillos y torreones. El control sobre esta vía fue de gran importancia durante el medioe-

[50] Este tema es desarrollado ampliamente en el trabajo de investigación del que se ha extraído este artículo, donde se argumentan y demuestran las teorías que nos han llevado a establecer esta vinculación entre la institución monástica de Santa María de Teverga y la familia del Conde Pedro Alfonso. FERNÁNDEZ PARRADO, M, *Ob Cit* (Inedita).

[51] La condesa Aldonza Ordóñez, con la que se relaciona la primera fase constructiva del templo, en el parece que fue sepultada, y su biznieto el Conde Pedro Alfoso al que hemos vinculado a la segunda fase de la construcción, eran descendientes directos de los infantes leoneses Cristina Bermúdez y Ordoño Ramírez. Durante el siglo XII este Conde cuyos dominios se extendían por las tierras de Somiedo, Teverga y Babia, entre otras posesiones pertenecientes a su esposa en el territorio Berciano, alcanzo una destacada posición en la corte leonesa, de lo que son prueba las palabras con que a él y su esposas se refiere el Poema de Almería de la Crónica del Emperador. "Dux fuit illustris isti Petrus Adefonsi / non dum cónsul erat, meritis tamen ómnibus est par, / et nulli moestus, in cunctis exsta honestus, / fulget honestate, superatque partes probitate. / (...) regali pia fulgens uxore María, / nata fuit comitis, merito fiet comitissa, / gemma surgentes, sic erit per saecula phoenix."

[52] María Froilaz era hija del conde Froila Diaz, tenente entre otros territorios de León, Astorga y el Bierzo y de Estefanía Sánchez, emparentada con la casa real navarra. Su hermano fue el conde Ramiro Froilaz tenente de Astorga y el Bierzo , alférez real de Alfonso VII y hombre de confianza de éste. Miembros de esta familia, entre ellos María Froilaz fueron sepultados en el panteón de reyes de San Isidoro en León.

vo, cuando, entre otros episodios históricos, fue el escenario en el que se resolvieron las disputas entre el rebelde Diego Peláez y la monarquía entre 1132 y 1137, sublevación a la que precisamente puso fin el conde Pedro Alfonso. Sería, por tanto, esta vía de comunicación la que traería hasta Teverga los artífices que hicieron posible Santa María de Carzana.

FIGURA 8. Sirena –pez y sirena– ave (San Claudio de Olivares, Zamora)

Bibliografía Básica:

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., "El Románico en Asturias", *Enciclopedia Temática de Asturias,* tomo IV, Gijón, 1981, pp. 205-275.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., "El bestiario en la plástica monumental del románico asturiano", *Discurso Artístico en Oriente y Occidente, semejanzas y contrastes,* Vol. 1, Oviedo, 1997, pp.67-84.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., *El románico en Asturias,* Gijón, 1999.

ÁVILA DE LA TORRE, A., *Escultura románica en la ciudad de Zamora*, Zamora, 1999.

CALLEJA PUERTA, M., *El conde Suero Bermúdez, su parentela y su entorno social,* Oviedo, 2001, CASARES, E, y MORALES, M.C., *El Románico en Asturias,* 2 Vol., Salinas, 1977 – 1978

DOCAMPO, P., *Animales fabulosos del Románico en Asturias,* Gijón, 2001.

DOMÍNGUEZ HERRERO, C., *El Románico zamorano en su marco del noroeste: iconografía y simbolismo.* Zamora, 2002

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E., "Problemática en torno a Santa María de Carzana en el concejo asturiano de Teverga", *Asturienisia Medievalia,* 8, Oviedo 1995 –1996, pp. 205-237

FERNÁNDEZ SUÁREZ, A., *Teverga, un concejo de la montaña asturiana en la Edad Media.Oviedo,* 1992.

RAMOS DE CASTRO, G., *El arte románico en la provincia de Zamora,* Zamora, 1997.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J.M., " Iglesia de San Claudio de Olivares", *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Zamora,* Aguilar de Campoo, 2002, pp. 400-410.