

Cancel prerrománico de San Tirso de Candamo: historia e iconografía

JAVIER FERNÁNDEZ CONDE Y LORENZO ARIAS PÁRAMO



RESUMEN: Se estudia un tablero de cancel procedente de la iglesia de San Tirso de Candamo (Asturias). La documentación recoge su existencia en el siglo VIII y su fundador es el noble Leminio. La iconografía de la placa nos refleja los tres árboles bíblicos y el misterio de la Trinidad, árbol de la vida recogido en las Sagradas Escrituras en el que se expresa uno de los problemas de mayor trascendencia politicorreligiosa de la Alta Edad Media hispana: la controversia adopcionista, en la cual se debatía la naturaleza trinitaria de la divinidad. En el cancel se representan variados motivos fitomorfos: dobles palmetas, flores de lis, hojas lanceoladas, etcétera, relieves que

son recogidos en variedad de modelos escultóricos procedentes de la región astur: San Martín de Salas (951), Deva (siglo x) y Valdediós (año 893), con influencias de la región leonesa: San Román de Hornija (891), Escalada (913), San Cebrián de Mazote (915), Santa María de Wamba (siglo x), etcétera. El cancel representa, pues, un pujante arte en el cruce de varias tradiciones.

PALABRAS CLAVE: árbol de la vida, tablero de cancel, misterio trinitario, adopcionismo, arte asturiano, Asturias, Pravia, Candamo, arte cristiano medieval, liturgia.

ABSTRACT: The object of study is a cancellum plank which proceeds from the San Tirso de Candamo church (Asturias, Spain). The documentation collect its existence in the 8th century, and acknowledges the noble Leminio as its founder. The iconography of the plaque shows us the three biblical trees and the mystery of the trinity. It is a tree of life collected in the holy scripture. Such tree expresses one of the most transcendental political and religious problem of the high Spanish middle age: the adoptionist controversy, in which the Trinitarian nature of divinity is discussed. Represented in the cancellum are varied phitomorphic motives: double palms, lys flowers, lancet leaves, etc. Such relieves

are collected in a variety of sculptural models which proceed from the asturian region: San Martín de Salas (951), Deva (10th century), Valdediós (893), with influences taken from the region of León: San Román de Hornija (891), Escalada (913), San Cebrián de Mazote (915), Santa María de Wamba (10th century), etc. Thus, the cancellum represents a rising art in the crossing of various traditions.

KEY WORDS: local headquarters, origin of power, rural monasteries, tree of life, cancellum plank, Trinitarian mystery, adoptionism, Asturian art, Asturias, Pravia, Candamo, christian medieval art, liturgy.

APROXIMACIÓN HISTÓRICA

El cancel, como componente estructural de los templos visigodos y prerrománicos altomedievales, es un elemento objeto de cuidadosos estudios por parte de arqueólogos, historiadores del arte y expertos en la historia de la liturgia. Su función esencial consistía, como es conocido, en delimitar claramente el espacio entre el ambiente del altar, reservado al clero, que cumplía las correspondientes funciones ministeriales en el culto, y el pueblo, cada vez más distante de las ceremonias rituales, de su significado religioso expresado en fórmulas y en una lengua, la latina, que se hacía arcana e ininteligible. Y ello no tanto por las palabras utilizadas, sino, sobre todo, por el tecnicismo de sus fórmulas, impregnadas frecuentemente de formalismos con evidente trasfondo jurídico, quizá riguroso y exacto pero casi siempre alejado de las formas populares de expresión. El uso de cancelos como barreras litúrgicas se puede encontrar ya en muchas basílicas paleocristianas. El iconostasio de las iglesias bizantinas representa un desarrollo de los primitivos cancelos, y cumple los mismos fines de forma más rigurosa.¹

¹ P. Testini: *Archeologia cristiana: nozioni generali dalle origini alla fines del sec. vi*, Roma, París, Tournai, Nueva York, 1958 (reed., Roma, 1980), pp. 507-509. También, A. Marcos: *Untersuchungen zum Kompositionsschema vorromanischer Chorschranken vor der byzantinischen bis zur langobardischen Zeit: Karolingische und ottonische Kunst*, Wiesbaden, 1957, pp. 236 y ss. Cf., asimismo, M. Righetti: *Historia de la liturgia*, II, Madrid, 1955. La reproducción de varios cancelos de basílicas romanas: J. A. Íñiguez Almech: *Síntesis de arqueología cristiana*, Ávila, 1977, pp. 146-47.

El registro de esta clase de piezas en el prerrománico asturiano es relativamente amplio.² Son muy conocidos los de Santianes de Pravia, la iglesia cortesana del rey Silo (774-786), con evidentes influencias de la tradición artística anterior a la invasión musulmana: las dos placas depositados en la iglesia del Pitu (Cuideiru) y otro incompleto que puede verse aún en la sacristía de la misma iglesia.³ El de Santa Cristina de L.lena provenía de alguna fábrica anterior y suele datarse en el siglo VII.⁴ Estos tres ejemplares son, sin duda alguna, los mejor conservados y los más completos. Pero las otras piezas de menor entidad, incluidas en el mencionado inventario, piezas de cancelos parcialmente desaparecidos, pertenecientes a iglesias altomedievales

² Un elenco prácticamente exhaustivo de estas piezas en C. García de Castro Valdés: *Arqueología cristiana de la Alta Edad Media de Asturias*, Oviedo, 1995, pp. 222 y ss. («Cancelos: tableros, barroteras, lechos»).

³ Sobre las dos placas de cancel, con tablero y barrotera perfectamente conservados, F. J. Fernández Conde y M. C. Santos del Valle: «La corte asturiana de Pravia: influencias visigodas en los testimonios arqueológicos», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 41, 1987, pp. 315-344, con un dilatado apéndice fotográfico. Allí se alude a un conjunto de piezas sueltas, que eran partes integrantes de otro cancel: el conservado actualmente en el propio templo. Y se ofrecen algunas referencias bibliográficas sobre la impronta «visigoda» de dichos elementos. Sobre este último aspecto en concreto, F. J. Fernández Conde y M. C. Santos del Valle: «El visigotismo de la corte de Pravia: testimonios arqueológicos», en *II Congreso de Arqueología Medieval Española. III: comunicaciones*, Madrid, 1987, pp. 393-403. Posteriormente, P. García Díaz realizó un minucioso estudio sobre las piezas sueltas, recomponiendo con ellas el otro precioso cancel: P. García Díaz: «Fragmentos de dos piezas con decoración visigoda de Santianes de Pravia (Asturias)», en *Memorias de Historia Antigua*, 9, 1988, pp. 177-186.

⁴ L. Arias Páramo: *Prerrománico asturiano: el arte de la monarquía asturiana*, Oviedo, 1999 (1.ª ed., Oviedo, 1993), pp. 103 y ss.

coetáneas, constituyen, asimismo, una prueba evidente del uso generalizado de dichos elementos en el ritual característico de la liturgia hispana.

Recientemente, al restaurarse la iglesia de San Tirso (San Tisu) en el concejo de Candamu, ha sido posible mostrar al público otra placa de cancel, con su tablero y barroteras en perfecto estado, que había formado parte —no sabemos hasta cuándo— del ajuar de esta iglesia incendiada y parcialmente destruida en 1936.

En principio, y habida cuenta del uso generalizado de los cancelos en los edificios de culto asturianos, nada tiene de extraño que una iglesia rural dispusiera también del suyo propio. Quizá lo novedoso y también lo llamativo de esta pieza consista en la nobleza de la misma y en los elementos formales de su iconografía, que se apartan en ciertos aspectos de los cánones conocidos hasta ahora, lo que la hace, en cierto modo, singular, como tendremos ocasión de comprobar en el análisis de la misma, desarrollado en la segunda parte de este trabajo.

Por la documentación conocida de la Alta Edad Media, la iglesia de San Tisu, con un patronímico antiguo y de fuerte raigambre visigoda,⁵ existía ya en el siglo VIII con el título de *monasterium*. Bien es verdad que el alcance semántico de dicho término hasta bien avanzada la Edad Media no connota necesariamente la existencia de un cenobio propiamente dicho, con monjes regidos por una determinada regla y con actividades específicamente monásticas. Es bien sabido que en la documentación epigráfica y en la escrita sobre pergamino, los diplomas en última instancia, funcionaba en muchísimas ocasiones la sinonimia (*ecclesia = basilica = monasterium*) y los testimonios sobre la misma son innumerables.⁶ Con todo, y sin poder afirmar que esta

⁵ Este mártir oriental, cuyo culto habría sido introducido en Mérida por una colonia de residentes griegos, es importante en el santoral visigodo, pero no tiene una presencia destacada como patrono en nuestras iglesias prerrománicas: F. J. Fernández Conde: «Notas sobre la religiosidad de la Alta Edad Media», en *Scripta (Estudios en homenaje a Elida García García)*, 1, Oviedo, 1998, pp. 147-159. Más referencias sobre aspectos relacionados con esta clase de culto en C. García Rodríguez: *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, Valladolid, 1966, pp. 216-218.

⁶ F. J. Fernández Conde: *La religiosidad medieval en España. I: Alta Edad Media (siglos VII-X)*, Oviedo, 2001, pp. 273 y ss.

pequeña localidad fuera alguna vez asiento de una comunidad monástica, estamos perfectamente informados de que San Tisu era una iglesia familiar o propia, vinculada a un linaje amplio y extraordinariamente influyente en las Asturias centrales. Un texto tardío del *Libro Registro de Courias* que todos consideramos fidedigno resulta sumamente expresivo y clarificador:

Leminio construxit monasterium Sancti Tirsi de Nilone, in villa que vocatur Lugulie, et habuit duos filios: Creces et Ausano. De Ausano natus est Gomesindo. De Creces natus est Mauricinus presbiter. De Gumesindo nati sunt Ouecus episcopus et soror eius Tosinda. De Tosinda nati sunt Vermutus episcopus et Gegina. Ista Gegina hereditavit nepotem suum comitem Piniolum Xemeniz de illa sua medietate quam habebat in illo monasterio Sancti Tirsi super ripam Nilonis, cum omnibus villis et ecclesiis seu pertinenciis cum ancillis, peccoribus atque iumentis, sub era MLX.

Comes itaque Piniolus et comitissa Ildoncia dederunt ad Corias prefatum monasterium Sancti Tirsi, sicut eum habebant iure hereditario, ab ipsa Gegina superius nominata.

Abbas Munio (de Courias) dedit in concambium Pelagio, Ovetensi episcopo, medietatem in illa Cabeza monasterii Sancti Tirsi, per terminum de Cado et descendit in flumine Nilonis [...] et accepit ab eo (Pelagio) ecclesiam et villam Sancti Martini de Beduledo.⁷

De Leminio, el fundador, no sabemos casi nada, si nos ceñimos exclusivamente a los textos conservados. Suponemos que se trataría de un representante de la aristocracia rural con capacidad económica para fundar una iglesia (monasterio) en sus propiedades («villa de Lugulie»), donde viviría con su familia. Uno de sus descendientes, Mauricinus (era nieto), ordenado

⁷ A. C. Floriano Cumbreño: *El Libro Registro de Corias. I: texto y estudio*, Oviedo, 1950, pp. 122-123 (f. 64 r.-v.) (II: *ficheros*, Oviedo, 1950).

presbítero, puede ejercer ya las funciones eclesiásticas en aquella iglesia patrimonial construida a la vera del «Nilone», considerada por su naturaleza institucional y económica, como tantas otras de la época, un bien hereditario más en el amplio dominio de un poderoso, generadora de rentas y de poderes dominicales.

Desde el punto de vista cronológico, poseemos un dato importante: la mitad del patrimonio «monástico» de San Tisu pasó en el 1022 a la familia de los fundadores de Courias: los condes Piniolo Ximénez y Aldonza Munionis. Si atribuimos a cada una de las cinco generaciones que median entre Leminio y estos dos condes un tracto de cuarenta años, la fundación de la iglesia-monasterio del Nalón podría situarse hacia el año 800 aproximadamente.⁸

El texto *couriense* ofrece además una información muy interesante sobre la enorme relevancia de la familia del fundador de San Tisu, en concreto sobre sus descendientes. De Gomesindo, el nieto de la cabeza del linaje, nace un hijo que llega a la sede episcopal de San Salvador d'Uviéu, Oveco, que situamos en el episcopologio de dicha iglesia en la primera parte del siglo x (ca. 913-ca. 951). Y de la hija del mencionado Gomesindo, llamada Tosinda (Adosinda), nacerá otro hijo destacado, que seguirá idénticos caminos que su tío, y accederá a la misma silla episcopal con el nombre de Bermudo pasada la mitad de dicha centuria, concretamente en las décadas del 970 al 990.⁹

Además, Gegin, la hermana del obispo Bermudo, será la abuela materna del conde Piniolo, el fundador de San Juan de Corias.¹⁰ El texto nos dice que esta señora decide dar en herencia al conde Piniolo la mitad del monasterio de San Tisu del Nalón, que era la parte

que le había correspondido de su madre Tosinda. El prócer Piniolo, en compañía de su mujer, la condesa Aldonza Munionis, incorpora esa parte de las posesiones monásticas de San Tisu al inmenso patrimonio fundiario familiar, que constituirá la base económica del gran cenobio *couriense*, cuya carta fundacional fue extendida en el 1044.¹¹ Munio, el segundo abad de San Juan de Courias, cambia con el obispo Pelayo de Uviéu (1101-1130) los bienes correspondientes a San Tisu de Candamu, recibiendo del famoso prelado ovetense la iglesia de Samartín de Bidoleo (Allande), mucho más cercana al centro administrativo de Courias, con las facilidades que ello comportaba para control.

Si el obispo Oveco, el hermano de Gegin, era titular de una mitad del patrimonio de San Tisu, es perfectamente legítimo que don Pelayo pretendiera, con esta operación económica, redondear las posesiones de la mitra de San Salvador en aquella comarca del Bajo Nalón y del Narcea, donde ya tenía bienes fundiarios y dominios de sus dos antecesores, Oveco y el propio Bermudo, como se deduce del testimonio del *Libro registro couriense*.

Este precioso y rico manuscrito recoge también la división de bienes fundiarios y de «siervos y siervas» entre San Tisu y Courias en el 1097, unos años antes de efectuarse el mencionado cambio con la iglesia de San Salvador de Uviéu, que pone de relieve las enormes dimensiones del patrimonio originario de esta iglesia-monasterio del Nalón. En la comarca del Nalón-Narcea se mencionan San Román de Candamu, San Justo, Samartín de Arangu, Santa María de Cabruñana y Santa María de Quinzanas, sin contar otras iglesias más alejadas y numerosas localidades.¹² El propio texto medieval reseña que esta división se efectuó con toda solemnidad en una asamblea celebrada en la misma iglesia de San Tisu ante la presencia de «muchos nobles», entre los que destacan dos: los condes Fernando

⁸ El árbol genealógico de los descendientes de Leminio: A. C. Floriano Cumbreño: o. cit., II, pp. 31-32. El ilustre diplomata y paleógrafo apunta algunas dificultades de índole cronológica especialmente para establecer a Leminio como fundador de San Tirso. Creemos que no ha calculado bien los tractos de cada generación.

⁹ F. J. Fernández Conde: *La Iglesia de Asturias en la Alta Edad Media*, Oviedo, 1972, p. 56.

¹⁰ M.^a E. García García, en una magnífica monografía sobre San Juan de Corias, estudia minuciosamente las relaciones familiares de sus fundadores: M.^a E. García García: *San Juan Bautista de Corias: historia de un señorío monástico asturiano (siglos X-XV)*, Oviedo, 1980, pp. 33 y ss. («La familia de los condes Piniolo y Aldonza, fundadores de Corias»).

¹¹ Esa mitad de San Tisu («medietas Sancti Tirsi de Nilone») figura lógicamente en la carta fundacional. Pero el supuesto monasterio no está obligado a contribuciones o censos en especie con ocasión de la celebración de la fiesta patronal de san Juan, como les ocurría a otros cenobios: A. C. Floriano Cumbreño: o. cit., pp. 10-13 (f. 3v.-5r.).

¹² A. C. Floriano Cumbreño: o. cit., pp. 123-24 (f. 64v.).

y Enderquina, representantes de la poderosa nobleza de las Asturias centrales, con notable capacidad política y relacionados con otros grandes cenobios de la época: San Salvador de Curniana y Santa María de Lapedo (Belmonte), los dos muy cercanos a los dominios de San Tisu.¹³

Gracias a estas informaciones facilitadas por la documentación de San Juan de Courias podemos calibrar la extraordinaria significación socioeconómica de San Tisu en los primeros siglos medievales. Su vinculación con los ascendientes de los fundadores de San Juan de Courias constituye, asimismo, otra evidencia, ya que estos próceres formaban parte, sin lugar a dudas, del linaje más influyente de todas las Asturias en el siglo XI. De hecho, el conjunto de bienes que integran la carta fundacional del cenobio del Narcea en el 1044 es impresionante en todos los aspectos. Y pudieron reunirlo gracias a un intrincado tejido de relaciones familiares de sus antepasados —entre los que se contaban los señores de San Tisu—, que se extendía por todas las comarcas, desde las tierras de la meseta hasta el mar océano. Nada tiene de extraño que dichos magnates tuvieran capacidad para formalizar con el rey de León Bermudo III en el 1032 un cambio de propiedades y dominios, por el que entregaban a este soberano siete fortalezas con sus territorios en la zona costera oriental de la región y la mitad del territorio de Peñamellera sobre el río Cares, lo cual pone de relieve su poderío económico y politicosocial en toda Asturias.¹⁴ Además, sus antepasados, al colocar a dos miembros de la familia en la sede episcopal de Uviéu, podían controlar también la región en lo eclesiástico. Y los señores del cenobio couriense siguen la misma política. De hecho, Arias, el primer abad de Courias, que era hechura de los fundadores y pertenecía, seguramente, a una familia que dependía del monasterio, cambiará su ministerio monástico por el de obispo de Uviéu (1073-1094), dejando al mencionado Munio, probablemente pariente suyo también, la responsabilidad de la abadía couriense, que gobernará

cincuenta años largos (1063-1118), hasta convertirse en el gran artífice de la consolidación feudal de ese extraordinario monasterio familiar-benedictino.¹⁵

Por otra parte, creemos completamente razonable suponer que Leminio (Liminio o Lemnio), el «constructor» de la iglesia de San Tisu en torno al año 800, era contemporáneo de los soberanos de la llamada *corte de Pravia*, situada en Santianes.

Pero ¿quién era realmente el tal Leminio? ¿cuál era su ascendencia? ¿cómo pueden definirse sus funciones sociopolíticas? ¿qué relaciones podría haber mantenido con Silo y sus sucesores? No existen respuestas incontestables y precisas, pero sí podemos atisbar alguna hipótesis razonable y verosímil. No conviene olvidar la privilegiada situación geográfica de San Tisu de Candamu, muy cerca del emplazamiento paleolítico de la cueva de La Peña de San Román, bordeado de varios emplazamientos castreños y en una localidad situada en la convergencia de los dos grandes ríos del centro de la región, el Nalón y el Narcea. Y todo parece indicar que el interfluvio del Narcea era la «frontera oriental» entre pélicos y ástures, en una comarca muy poblada ya antes de la época romana y muy romanizada posteriormente. En esta zona estaría situada la capital de los *passicin*, donde los romanos establecerían, por razones obvias, un centro administrativo, dependiente, lógicamente de Asturica Augusta (Astorga).¹⁶ El tramo último del curso del Nalón, después de recibir las aguas del Narcea a la altura de Forcinas, está jalonado por una llamativa e importante secuencia de emplazamientos antiguos, algunos de ellos ocupados también por los señores de Roma. El Castro de La Mina, conocido como Doña Palla, en Pinullán; la villa de Santa María Malena de la Llera, en la margen izquierda del Nalón y cerca de Santianes (una comarca en la que se encontraron infinidad de restos de tradición romana); la *villa* o *vicus* de Muries de Ponte, cerca de Sotu'l Barco, y Samartín

¹³ *Ibidem*, 124. Referencias sobre estos condes en M. Calleja Puerta: *El conde Suero Vermúdez, su parentela y su entorno social: la aristocracia asturleonense en los siglos XI y XII*, Oviedo, 2001, pp. 546 y ss.

¹⁴ A. C. Floriano Cumbreño: o. cit., pp. 7-9.

¹⁵ El parentesco del abad Munio Ectaz con Ariano o Arias no está probado. Lo sugiere Floriano Cumbreño (o. cit., II, p. 207). Cf. también sobre este personaje M.^a E. García García: o. cit., pp. 90-91.

¹⁶ En el *parochiale* de los suevos, la llamada *parroquia* de Pesicos es la única que depende de Astorga: P. David: *Études historiques sur la Galicie et le Portugal du VI^e au XII^e siècle*, París, 1947, pp. 18 y ss., en concreto, p. 41.

de Sotu, un poco más al norte, son otras tantas evidencias materiales de la existencia de un poblamiento muy antiguo, con raíces prerromanas indígenas, que se fusiona y es tal vez sustituido en algún caso por la aristocracia romana de nuevo cuño.¹⁷

La figura de Silo se nos ofrece, con toda probabilidad, como la de un jefe local péstico que por su preeminencia social propició el traslado de la corte de Cangues a Santianes de Pravia, casándose con Adosinda, hermana de Fruela I y nieta de Pelayo. No parece improbable, pues, que el tal Leminio de San Tisu de Candamu, contemporáneo suyo, fuera otro jefe local, representante de una de las familias más poderosas que existían en los albores de la llamada *monarquía asturiana*, y que habría participado de alguna manera en la consolidación progresiva de esta institución en sus distintos momentos. Cerca de San Tisu, en Santa María de Quinzanas precisamente —no conviene olvidar que esta iglesia era parte integrante del mencionado monasterio de Candamu—, ha aparecido recientemente un tenante o pie de altar, con una inscripción en mayúscula visigoda (IN HONOREM SANCTE MARIE), que en una publicación próxima relacionamos con el tenante de la iglesia cortesana de Santianes, construida en las últimas décadas del siglo VIII.¹⁸ Más todavía, en el lóculo o relicario de ese tenante, primorosamente trabajado a bisel, fue encontrada una reliquia en el transcurso de las obras de restauración, envuelta en un paño de seda, que, sometido al análisis del carbono 14, ofrece una datación sorprendente: el 770 (más menos cuarenta años).

Todos los indicios de cultura material que acabamos de mencionar refuerzan la hipótesis de la antigüedad de San Tisu y del relieve social y económico de su fundador, Leminio, un *potentior*: la cabeza de serie del linaje de una familia relevante, cuyos descendientes formarán parte de la aristocracia local más rica y poderosa de Asturias. Y el mismo fundador podría pertenecer ya a

esa constelación de jefes locales coetáneos de los reyes de Pravia.

Todo ello conforma un contexto histórico adecuado para tratar de comprender el porqué de la existencia de un cancel de tan notable entidad y riqueza ornamental y con una iconografía singular que ennoblece la fundación originaria de esta iglesia-monasterio. Y es que realmente San Tisu de Candamu no era un centro eclesiástico rural cualquiera. Era el asiento primigenio de una poderosa estirpe de señores o jefes con autoridad en el universo secular y eclesiástico de la comarca.

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

El tablero de cancel que estamos estudiando es una de las piezas más espléndidamente ornamentadas dentro del selecto grupo de cancelos con función litúrgica que tenemos la fortuna de conservar en el conjunto decorativo del arte prerrománico asturiano. Constituye una obra de una factura muy coherente, ejecutada con una gran sensibilidad plástica y que mantiene una representación iconográfica plena de profundidad y conocimiento iconológico. Podemos decir que aquellos elementos del mensaje teológico se mantienen en perfecto equilibrio sobre los artísticos.

La pieza de cancel configura un bloque prismático monolítico de piedra caliza, con unas dimensiones promediadas de 0,95 metros de longitud por 0,89 de altura y 0,12 de espesor. Es el tipo de cancel que incorpora placa y barrotera en una misma pieza. La decoración se mantiene únicamente en una de sus caras frontales, de manera que el resto de las superficies carece de referencias de ornamentación. El reverso de la placa mantiene su acabado liso, ligeramente pulida su superficie. El espacio que conforma la placa central tiene un dimensionado de 0,56 metros de longitud por 0,70 de altura. Las dos barroteras que flanquean este campo tienen, a su vez, un dimensionado promediado de 0,70 metros por 0,15 de ancho.

La pieza está enmarcada por una moldura perimetral de cinco centímetros en la parte superior e inferior y

¹⁷ Cf. F. J. Fernández Conde y M. C. Santos del Valle: «La corte de Pravia: fuentes documentales, cronísticas y bibliográficas», en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 42, 1988, pp. 59-84.

¹⁸ F. J. Fernández Conde: «Altars altomedievales: nuevos hallazgos en Asturias» (en prensa).

dos centímetros y medio en ambos laterales. La superficie central, con función expresa de tablero, se encuentra rehundida dos centímetros respecto a la superficie que conforman las barroteras. El cancel iría por su parte inferior encastrado en una pieza con funciones de lecho de cancel, que permitiría su estabilidad. También podría ir anclado directamente sobre el pavimento.

La decoración se distribuye en el conjunto de la superficie de la placa central del cancel y las dos caras laterales que lo flanquean, con función de barroteras. Es una pieza única en la que quedan integrados el tablero de cancel propiamente y las dos barroteras laterales, que habitualmente se pueden presentar exentas para ser ensambladas mediante encastres dispuestos en sus caras laterales. La solución adoptada en nuestro cancel tiene modelos semejantes hispánicos, contemporáneos, presentes tanto en la propia región como en el exterior peninsular: mencionemos las dos piezas de cancel de Santianes de Pravia, actualmente en la iglesia de la Fundación Selgas Fagalde en Cudillero (ca. IX), el cancel de San Salvador de Priesca (año 921, en el Museo Arqueológico de Asturias) o el cancel de Lugo de Llanera (ca. IX, en el Museo Arqueológico de Asturias)...

Debemos tener presente, de todas formas, que estas piezas presentan una sola barrotera de cancel, mientras que la pieza de San Tirso conserva inusualmente dos barroteras. Desconocemos hasta el momento la existencia de cancelos en la Hispania medieval en los que estén integradas las dos barroteras en la misma pieza. Esta peculiaridad del cancel admite la sugerencia de su disposición central en el espacio anterior al santuario. El acceso se realizaría, en estas circunstancias, por ambos laterales del cancel y no, como es usual, por el centro. Posibilita, a su vez, admitir la probabilidad de que el espacio eclesial que acogería al cancel fuese una iglesia de nave única, con el ábside orientado al este. La presencia de una tripartición de la nave no encajaría con la disposición central de nuestro cancel, valoraciones que realizamos ateniéndonos a la tipología de los espacios litúrgicos que conocemos de la arquitectura asturiana, así como del repertorio de cancelos de que disponemos en la actualidad. Inicialmente, el cancel estaría policromado, aunque no se conserva en la actualidad

ningún resto de pintura. Su presencia contribuiría a un mayor conocimiento tanto de las técnicas como de la iconografía del cancel.

En el registro central de la pieza de cancel se introduce un principio de composición que radica en la representación de tres motivos fitomorfos: tres esbeltos tallos con formas opuestas de hojas, dispuestas en torno a un eje, según una perfecta simetría axial y un tratamiento armonizado del conjunto decorativo. Domina en toda la placa la desestructuración de la forma, una pérdida de la referencia plástica original y cierto distanciamiento de la delicadeza de la forma.

Examinando el motivo central de la composición, observamos cómo su definición plástica formal se inicia en una semirroseta configurada por cinco pétalos. Del pétalo central superior brota un tallo a partir del cual se engendrarán, siguiendo un eje ascendente cargado de simbolismo, y a intervalos regularmente dispuestos, cuatro series opuestas de brotes de roleos arrollados en espiral centrípeta. Los tres tallos iniciales se complementan con la introducción en la parte superior de la voluta en espiral de un pequeño tramo de tallo rematado en una flor de lis cuya superficie se ha vaciado.

Únicamente el último intervalo remata la voluta en espiral, con una hoja sencilla de forma lanceolada. El tallo central, dispuesto según el eje ascendente, tiene su término superior en una nueva flor de lis, con un tratamiento del relieve a semejanza del resto de flores dispuestas de acuerdo con la simetría axial.

La decoración de este campo central del cancel se completa con la disposición, a ambos lados del estilizado eje fitomorfo ascendente y la singular presencia de la flor de lis, de sendos tallos que siguen un eje vertical ascendente. Una composición que reitera esa inclinación espiritual y estética por la disposición de los motivos decorativos acorde con la simetría axial.

Los dos motivos ornamentales que flanquean el conjunto central están caracterizados por la disposición de un tronco al que a modo de eje vertical, y paralelo al resto de las composiciones, se le va superponiendo a intervalos regulares y en número de cuatro registros una sucesión de variados motivos vegetales cuyo relieve se distingue por sus formas geometrizadas. El trata-

miento y representación de ambos conjuntos conserva la misma identidad.

A partir, pues, de un tallo con arranque simple de la moldura inferior del cancel se sucede un elaborado y matizado conjunto de relieves de semipalmetas contrapuestas. Mantienen una refinada ejecución, y han sido suavemente talladas y con formas redondeadas simétricamente dispuestas hasta un número de cuatro superposiciones continuadas.

Las semipalmetas se conforman inicialmente a partir de un par de volutas, las cuales mantienen una elegante y esbelta curvatura interior. Le sigue una segunda línea de volutas finamente redondeadas a la que se le superpone una hoja lanceolada, alargada, cuya superficie se ha tallado estilizadamente. De la segunda voluta se desprende, siguiendo esa referencia de dibujo axial y asimétrico, un corto tallo, el cual va a quedar unido a una hoja acorazonada con marcado nervio distal central, dispuesta en virtual caída o desprendimiento del relieve vegetal. El número total de hojas acorazonadas es ocho. Este tallo cargado de hojas y relieves fitomorfos tiene su término superior en otra réplica de hoja acorazonada.

El esquema visual que transmite ofrece una perfecta y elaborada realización trazos esbeltos, junto con una captación visual cargada de belleza y armonía en la disposición de las formas.

Examinemos ahora el complejo dibujo de las caras frontales de las barroteras. En ambas la decoración está configurada por semipalmetas que brotan de dos tallos dispuestos en forma angular, en una lectura de V invertida. A partir de la unión de esos dos tallos se forma un par de volutas con una esbelta curvatura interior. Le sigue una segunda línea de volutas finamente redondeadas a la que se le superpone una hoja lanceolada, menos estilizada que las que hemos visto en la placa central. Todo el conjunto decorativo se configura por la sucesión repetitiva hasta seis veces del motivo descrito. Únicamente el sexto intervalo superior queda rematado por un pequeño brote de tallo y una hoja acorazonada.

La decoración de las barroteras no repite, como podemos observar, el esquema compositivo del tronco o tallo a eje vertical y su simetría axial del campo central

del cancel. Aquí nos encontramos con una sucesión vertical, ciertamente, de seis composiciones individualizadas pero idénticas entre sí en cada una de las dos barroteras. Es decir, un total de doce motivos iguales superpuestos que forman un motivo decorativo específico.

SIMETRÍA VISUAL Y CAPTACIÓN ESPIRITUAL

Esta superficie-soporte narrativa se resuelve, pues, en una división tripartita marcada por la inserción de un espacio compositivo central con un nivel de profundidad espacial sensiblemente rehundido respecto a las composiciones laterales que la flanquean. Se nos ofrecen, en consecuencia, tres registros de evocación y comunicación iconográfica.

Preciso es observar que la forma de disposición de las imágenes, la captación gramatical de su lenguaje, se situará en un ámbito de composición que va a encontrar su fundamento en la proporcionada subdivisión del ámbito espacial en el cual se conjugan. No constituye solamente una cuestión formal; la *dispositio*, el marco escénico actual, es fruto de un elaborado proceso de representación.

La *expositio* iconográfica, el poder de transmisión simbólica de la imagen, los elementos figurativos, se «pliega» al contexto narrativo. Existe una agrupación jerarquizada de una sensibilidad muy significativa, muy extrema. En el corazón de esta franja central, la disposición vertical-ascensional de ese tallo ricamente ornado por hojas de flor de lis actúa como eje de simetría. Eje que no divide dos mundos, dos espacios, sino que fusiona dos espacios atemporales sin los cuales se abriría la incoherencia. A sus lados, pues, y siguiendo una estricta disposición formal, se ofrece la armónica distribución de sendos tallos cargados de hojas y formas fitomorfas. Ambos tallos-ejes verticales quedan situados en una convergencia y diálogo simétrico con el eje central de simetría: «Simetría, el principio fundamental de la belleza» (Plotino).

La composición del tramo espacial central, el ornato de la placa central del *cancellum*, queda vinculada al

conjunto del tablero litúrgico mediante la agregación, como unidad iconográfica nueva, pero con el mismo lenguaje gramatical, de dos ejes en disposición ascensional con recargadas formas vegetales. Dos ejes compositivos semejantes que flanquean el conjunto central y clarifican la lectura iconográfica. No existe una unidad abierta: existen cinco grupos exentos, con unidad propia, pero unidos semánticamente y subordinados a la luz de la imagen, a la *expositio* iconográfica.

Es cierto que la simetría (*versus symmetria*) constituye una clara exigencia óptica y otra no menor exigencia espiritual. Y es evidente que los elementos pierden su disgregación y, bajo la regla y el canon de la simetría, compensan y desencadenan esa búsqueda y necesaria quietud de equilibrio y orden (*taxis*) en el relieve de la sólida imagen pétrea.

Solo así se puede transmitir el espíritu de fe que encierra y atesora la obra convertida en arte, sus valores bíblicos primarios, forjados en las Escrituras, y cumplir su función religiosa: acercar el Verbo al fiel, facilitar su conocimiento religioso, la ayuda en su plegaria continua, siempre acorde con el código de actuación teológica de una iglesia en permanente transformación.

ICONOGRAFÍA DEL CANCEL: DEL ÁRBOL PARADISIACO AL ÁRBOL DIVINO

Importa subrayar el hecho trascendental, dentro del arte altomedieval hispánico, y aplicado con desigual acento acorde con la evolución artística y el ámbito geográfico de expresión del arte religioso de la Hispania medieval, de que la decoración de la iglesia se vuelve progresivamente más críptica, más simbólica en su representación ornamental, precisamente a medida que sus motivos decorativos se encuentran situados más próximos al santuario, al Sancta Sanctorum. Es un recorrido en el que lo figurativo, lo realista, es sustituido por un lenguaje significativo. Su comprensión por los fieles se vuelve por ello más difícil, menos comprensible. A juicio de Sepúlveda González, «Esto se realiza acompañado de la transformación de la iconografía narrativa en conceptual y pasando del realismo al es-

quematismo». Del previsible, o posible, figurativismo exterior, y su proximidad al pueblo, paulatinamente se progresa a un esquematismo, un alto grado de abstracción en los límites inmediatos al santuario.

La placa del cancel de San Tirso es especialmente atractiva iconográficamente en su deseo de exponer plásticamente una de las ideas centrales del pensamiento cristiano: el paraíso y el verdadero árbol de la vida que es Cristo. La representación central de nuestra placa pétrea refleja una rica labra de un árbol que es manifestación cierta, acorde con la lectura bíblica, del árbol de la cruz de Cristo. A uno y a otro lado se alzan verticales dos árboles paradisiacos, símbolos de la fecundidad. Quedan aislados dos árboles que en sentido estricto son «distintos» (uno de ellos es portador de vida, el otro de muerte), pero se encuentran dentro del paraíso terrenal, integrados en ese paraíso reencontrado. Los dos árboles están cargados de frutos de la felicidad y acogen con su follaje al verdadero árbol de la vida que es la cruz, el símbolo del Cristo escatológico, que es también la Iglesia, cuya precisa manifestación se encuentra en la iglesia pétrea (la iglesia de San Tirso) que acoge el cancel propiamente, físicamente. Realmente es el Árbol de la Vida que estaba situado en el centro de la Jerusalén celeste según el texto del Apocalipsis de San Juan. En realidad, árbol y cruz se erigirán en el centro de la tierra, sosteniendo el universo.¹⁹

Se alza este árbol, pues, proclamando el Misterio: se configura como la representación de la expansión de la vida, de su crecimiento hacia el cielo, de su victoria sobre la muerte. Es, ciertamente, la expresión «real» del misterio de vida en que se configura la sacralización del universo. Este árbol ascensional extiende sus hojas y sus seis flores de lis contrapuestas manifestando su proyección como imagen de un mundo en transitoria expansión y en ascensión. Es un árbol que se encuentra invadiendo el universo, pero definiendo con precisión las tres zonas cósmicas, o mundos, referidas por la tradición: inferior, ctónico o subterráneo (con sus raíces

¹⁹ Una profundización mayor en R. Bauerreis: *Arbor vitae: der «Lebensbaum» und seine Verwendung in Liturgie. Kunst und Brauchtum des Abendlandes*, Múnich, 1938. Asimismo, la obra clásica de G. Champeaux y S. Sterckx: *Introducción a los símbolos*, Madrid, 1984.

profundizando en la tierra); central o terrestre (tiene como soporte excelso el tronco ascensional y vertical), y superior o celeste (formado por la copa, la esfera celestial). Es la constitución de un eje entre dos mundos. De acuerdo con Rábano Mauro en su obra *Allegoriae in Sacram Scripturam*, el árbol de la vida adquiere por extensión el símbolo de la naturaleza humana; la cruz de la Redención se vincula «directamente», pues, con el árbol de la vida.

La importancia que tiene dentro de la iglesia de San Tirso —y más en concreto su tablero de cancel objeto de nuestro estudio— el tema del árbol místico, que preside el programa iconográfico y sirve de alegoría del mismo Dios, permite esclarecer el éxito y la gran proyección estéticoespiritual que llegaron a tener estos modelos de representación dentro de la plástica asturiana altomedieval. Ciertamente, tenemos un atractivo elenco de buenos ejemplos en los que quedan brillantemente reflejados los arquetipos del árbol de la vida y del árbol de la cruz que apoyan esta lectura: así, por ejemplo, el cancel de Lugo de Llanera (ca. IX, en el Museo Arqueológico de Asturias), las placas de cancel de San Miguel de Liño (848) y los cancelos de San Miguel de Escalada (913).

Adquiere especial significación el mensaje iconográfico del Árbol de la Vida a través de los relatos de los libros apócrifos del cristianismo primitivo. En la obra especialmente significativa *La caverna del tesoro de Siria*, compendio de textos redactados dentro de la orientación teística de san Efrén, la figura de Adán es presentada en el centro de la tierra: «De pie en el centro de la tierra, y posó sus pies donde había de alzarse la cruz de Nuestro Salvador»; el texto continúa más adelante con una referencia explícita al árbol del Génesis: «Este árbol de la vida, en el centro del paraíso, es una imagen que anuncia la cruz del Salvador, que es el árbol de la vida verdadera, y esa cruz fue levantada en el centro de la tierra».

Referencia al árbol de la vida, no solo en la imagen plástica obvia y directa, naturalista, sino por el significativo iconográfico que evidencia: disposición *vertical-ascensional* de un tallo ricamente ornado por hojas de flor de lis, que actúa como eje de simetría pero que está

vinculado estrechamente a un componente simbólico extremadamente decisivo en la historia del cristianismo: el *sacramentum ligni vitae*, el signo del árbol de la vida, la forma fiel de representar y expresar el misterio de la cruz. El conjunto de la práctica totalidad de los escritos de los Padres de la Iglesia, al igual que la literatura eclesiástica del momento, ha expresado de diversas formas esa realidad que constituye el signo de la cruz y que atraviesa y organiza el conjunto de los textos bíblicos, desde el Génesis hasta el Apocalipsis de san Juan, una idea fuerza dentro del pensamiento cristiano que permanecerá viva desde los orígenes de la Iglesia hasta los largos siglos del Medievo. En la Biblia encontramos textos fundamentales en los Proverbios (III, 18), donde se establece una singular comparación de la sabiduría con el árbol de vida.

El conjunto de estos textos patrísticos adquiere una sensibilidad muy alta al ser portadores de nuevas concepciones de mitologemas anteriores: ciertamente el árbol de la cruz es el árbol cósmico que pone en comunicación los tres mundos: el celestial, el terrenal y el infernal, ya referidos. Esta fusión del arquetipo del árbol y de la cruz nos la encontramos también en otros ámbitos. Un canto, tradicionalmente atribuido a san Hipólito en el siglo III, recoge esta semejanza, ese vínculo directo entre el árbol de la vida y el árbol de la cruz, pero expresándolo ahora como el lazo indisoluble del hombre con Dios al ser presentado como la escala de Jacob:

Este madero me pertenece para mi salvación eterna. De él me alimento, de él me nutro, en sus raíces me apoyo [...] ¡Lejos de mí en adelante las hojas de la higuera! Esta es la escala de Jacob, por la que suben y bajan ángeles, y al final de la cual está el Señor [...]. Este árbol, ancho como el firmamento, se levanta desde la tierra al cielo [...]. Atravesado con clavos invisibles del espíritu, para que, cual conviene a lo que es divino, no se deshaga ya más; llega a lo alto del cielo, pero con sus pies afianza la tierra y retiene maravillosamente entre sus brazos inmensos el aliento del aire que reina por doquier. ¡Oh, tú, único entre los únicos, todo en todos! Tengan los

cielos tu espíritu, y tu alma el paraíso; pero que tu sangre pertenezca a la tierra. (Gén., XX-VLLL, lo; Jn., I, 51.)

LA DECORACIÓN DEL CANCEL COMO REPRESENTACIÓN DE LA TRINIDAD

La representación de los tres árboles bíblicos en la decoración frontal de nuestro cancel adquiere una especial y valiosa lectura dentro del signifiante iconográfico. Su descripción nos sitúa de frente con el núcleo fundamental del misterio de la fe presente en el mensaje cristiano: el misterio de la Trinidad. Es una lectura cristológica, realizada a partir de la hermenéutica cristiana, con una justificación iconológica basada en la celebración litúrgica y en la que nuestro *cancellum* (y el programa iconográfico que recoge de los tres árboles) adquiere una valor iconológico primordial, al tener una función de rígida separación jerárquica de los espacios litúrgicos que preceden al santuario. Consideremos que en un momento de la celebración eucarística, dentro del sacrificio de la misa, se realiza la lectura de un texto con un claro contenido de plasmación del misterio trinitario: «Esto mismo viene a decir Isaías cuando atestigua que los querubines y los serafines, conmovidos por su gloria, sin cesar claman: “Santo, santo, santo”, para que, al repetir tres veces la palabra *santo* acerca de la indivisa Trinidad, se indique que es uno solo el Señor Dios de los ejércitos» (De virg., x, 1398-1401). Tenemos otro texto litúrgico en el que se invoca nuevamente la repetición triple del *sancto* como aclamación a la Trinidad: «In quo (Christum) et benedixit nobis idem Deus noster, ut benedicat nobis Deus, et simus benedicti a Deo ter vocabulo repetito. Quam Trinitatem, unum Deum, omnis terrae metuunt fines» (De virg., III, 355-358). Isidoro de Sevilla recoge también la manifestación en semejantes términos de invocación del dogma trinitario (*Etym.*, VII, 5, 33).²⁰

²⁰ Isidori Hispalensis Episcopi: *Etymologiarum sive originum libri*, XX, XV, 2-4, ed. de W. M. Lindsay: Oxford, 1911 (reed., 1957, 1962). Versión castellana de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero: Madrid, 1982 (vol. I); 1983 (vol. II). En este sentido es muy ilustrativo consultar la

El árbol del paraíso ha sido relacionado por Mircea Eliáde con la imagen del mismo Dios. Podemos extraer de este hecho la identidad dúplice del árbol de la vida como árbol del bien y del mal. Así, uno de los árboles va a adquirir el significado de la inmortalidad, mientras que el otro estará revestido de las cualidades del conocimiento supremo (*pistis sophia*), es decir, el conocimiento sagrado (*haghia sophia*), es en este sentido, y a partir de la codificación de estos atributos mediante los tratados de los pensadores hispánicos en la lectura teológica de los Padres de la Iglesia, donde podemos situar la coexistencia de las representaciones de la cruz situada entre dos árboles. Esta codificación iconográfica va a tener una alta repercusión en la expresión del pensamiento cristiano y su campo de aplicación e interpretación artística en las escenas donde se quiera transmitir el carácter trinitario de la divinidad cristiana. Una referencia, quizá obligada, la tenemos en el relato del *Viaje de Set al paraíso o Apocalipsis de Moisés*, uno de los textos fundamentales de la cristiandad medieval. En el relato se establece un singular vínculo entre la cruz y el árbol de la vida, el Verbo de vida, pero incide de forma significativa en la identificación entre cruz y árbol, con los tres árboles surgidos de la semilla del árbol del paraíso que sería plantada por Set, hijo de Adán.

Los tres árboles, pues, el del bien y el del mal, el de la vida y el de la cruz, plantados en medio del lugar sagrado, van a quedar fusionados en uno solo, en el árbol de la salvación, madero de vida, visión escatológica del final de los tiempos descrita en el Apocalipsis. Nuestro cancel de San Tirso recoge este mensaje fielmente.

El árbol central, representado en nuestro cancel por el tallo vertical, introduce el relieve de seis hojas de flor de lis rítmicamente dispuestas en torno a su eje. Su culminación superior tiene como referente decorativo otra flor de lis. Como tal, la flor de lis no existe en la naturaleza. Se configura como una flor heráldica y durante toda la Edad Media devino en un símbolo de la luz y representatividad de Cristo. Esta triple repetición,

obra de R. Barroso Cabrera y J. Morín de Pablos: *La iglesia visigoda de San Pedro de la Nave*, Madrid, 1997.

pues, del motivo de la flor de lis en cada una de las alternancias rítmicas del Árbol central, constituye una fórmula estereotipada de patente expresión del misterio trinitario. Estos seis relieves de hojas de flor de lis encierran una valiosa lectura simbólica eminentemente circunscrita a las palabras de Apringio de Beja y su influyente obra *In Apocalipsis* (cf. xxii, 2 y ss.), así como en la versión *In Apocalipsis* de Tyconio, de las que Beato de Liébana, hombre muy vinculado con la corte del rey Silo (774-783), asentada en Pravia —una de las primeras sedes regiae de la monarquía asturiana—, se serviría para componer su Comentario al Apocalipsis de san Juan (año 776). En su texto se expresa en términos que aluden significativamente a una lectura trinitaria de la esquematización de nuestro árbol de la vida central: «El tres se refiere a la Trinidad, que es Dios, que, aunque sean tres personas, son afirmadas en una sola unidad de naturaleza» (*In Apocalipsis*, libro iv, líneas 30-32). Amplía su pensamiento más adelante en los siguientes términos: «Por la perfección de este número, obró Dios en seis días la creación de todas las cosas. Estas tres divisiones del número seis nos manifiestan que la Trinidad de Dios, en la trinidad del número, de la medida y del peso, obró la creación de todo. Conoce, pues, que es muy valiosa la perfección del número seis, que encontramos frecuentemente en las Santas Escrituras» (libro iv, líneas 36-41).

Observamos cómo el pensamiento religioso trinitario, con toda su carga dogmática y reflexión espiritual, se proyecta sobre una rica iconografía en constante enriquecimiento creativo. Es preciso tener presente la gran importancia que adquiere la lectura de los libros sagrados. Ellos se convierten en referentes directos de la educación religiosa por parte del clero y con ello propician el salto cualitativo que permite la profundización en los conceptos simbólicos, anagógicos y alegóricos de la Biblia y los textos sagrados recopilados por los Padres de la Iglesia. Podemos exponer determinados ejemplos susceptibles de contribuir a una mayor comprensión iconográfica de la evocación del misterio trinitario en el campo de las artes de la Alta Edad Media en Asturias.

El esquema trinitario basado en representaciones estereotipadas y en las tradiciones y los textos exegéticos,

se refleja con extrema maestría en los hermosos cancelos de la iglesia de Santianes de Pravia. En cada uno de los dos tableros de cancel se refleja el mismo e idéntico motivo: la manifestación de la divinidad de Cristo. El relieve mantiene una alineación vertical de tres círculos con contorno dibujado en espiga y superpuestos a otros dos círculos que los intersecan. La frecuencia del recurso al círculo con un sentido trinitario está confirmada en un amplio elenco de representaciones iconográficas medievales. El círculo simboliza la divinidad considerada no solo en su inmutabilidad, sino también en su bondad, «como origen, subsistencia y consumación de todas las cosas; la tradición cristiana dirá: como alfa y omega».²¹ Representa la figura mística presente en el *Liber figurarum*; los tres círculos conforman la propia revelación de Dios a través del Antiguo Testamento: el dios de Abraham, de Isaac y de Jacob se encuentra integrado en los tres círculos trinitarios. En la placa de Pravia se plasma con un referente de divinidad directo a las tres personas en un solo dios. Semejanza iconográfica que podemos extender a la reconstrucción del cancel realizada a partir de tres fragmentos encontrados en la iglesia de Santianes de Pravia y que nos ofrece una placa dividida en dos bandas verticales con relieve inciso de tres círculos trinitarios en cada panel. Ejemplo coetáneo de cancelos con representación trinitaria lo tenemos en el cancel de Santa Cristina de L.lena. A pesar de ser piezas reutilizadas se han escogido expresamente dos placas y una barrotera central en la que se destacan secuencias de tres círculos igualmente en disposición vertical ascensional, confirmando de forma consecuente el sentido trinitario definido iconográficamente al tablero litúrgico. Referente trinitario que vuelve a manifestarse dentro de la misma iglesia en las tres celosías que se abren en la arquería del presbiterio; aquí, dos celosías con cruz calada dispuestas en los extremos acogen a la celosía central, en la que se han calado cinco arcos de herradura, nueva simbología del misterio trinitario, en una clara significación de realzar conceptual y críticamente la sacralización del espacio litúrgico más sagrado de la iglesia.

²¹ G. Champeaux y S. Sterckx: o. cit.

Desde el Cuarto Concilio de Toledo, celebrado en el 633, la lectura del texto del *Apocalipsis de san Juan* era obligatoria en la celebración litúrgica. De ahí que a partir del siglo VIII, momento de creación de la obra de Beato de Liébana, la difusión de su texto apocalíptico adquiriese una extrema importancia, si bien es preciso tener presente los *Tractatus* apocalípticos de Apringio y Tyconio fundamentalmente, objeto de lectura y permanente consulta. Precisamente san Juan es el evangelista cuyos escritos reflejan un alegorismo mayor; de ahí podemos deducir esa inclinación tan polarizada hacia la obra de uno de los autores neotestamentarios más influyentes y el reflejo iconográfico materializado en composiciones cargadas de una belleza llena de abstracción, simbolismo y muy conceptualista.²²

El arte cristiano medieval ha concedido un significativo valor a las virtudes emanadas del Número, y aquí confluyen muchos elementos de singular aplicación acorde con la evolución de la doctrina del cristianismo y los referentes artísticos. Fundamentalmente hay que tener presente la marcada influencia neoplatónica y neopitagórica, por un lado, y la formación teológica y su necesidad de hacerla accesible a los fieles, por otro.

En el cancel de San Tirso, a ambos lados de este eje central, del árbol de la vida, se han representado, como ya se ha descrito, sendas representaciones de árboles formadas por semipalmetas de las cuales se desprenden, siguiendo un dibujo asimétrico, ocho hojas acorazonadas. Es decir, dieciséis hojas que semejan el fruto divino del paraíso descrito en el Génesis: «Es el fruto celestial del árbol de la sabiduría del Espíritu Santo que el hombre ha recibido en los sacramentos», y que recoge el *Bestiario* medieval. Vínculo simbólico que encontramos en la visión apocalíptica de Ezequiel: «A orillas del torrente, a una y a otra margen crecerán toda clase de árboles frutales, cuyo follaje no se marchitará y cuyos frutos no se agotarán; producirán todos los meses frutos nuevos, porque este agua viene

del santuario. Sus frutos servirán de alimento, y sus hojas de medicina» (Ezeq., 47, 12).

Preciso es señalar que el número ocho y su íntima asociación con su doble dieciséis representan el símbolo cristiano de renacimiento del hombre por el sacramento del bautismo y la esperanza de la resurrección de la carne.

Respecto a las dos barroteras su decoración está formada por semipalmetas que brotan de dos tallos dispuestos en forma de V invertida, de seis composiciones idénticas entre sí, en cada una de las barroteras. En total, pues, doce motivos decorativos iguales. Este repertorio decorativo de doce tallos con sus semipalmetas que flanquea la placa central de cancel configura una nítida imagen que refleja, con plena autoridad teológica, el significante iconográfico de nuestra placa.

Tenemos recogido, pues, en nuestra inédita placa de cancel un espléndido tapiz escultórico de la visión del paraíso, del edén relatado en el Génesis, tal y como nos es transmitida por los versículos bíblicos y que en el siglo VIII interpretaría Beato en su *scriptorium* de la Liébana: «Que el árbol de la vida está en la Iglesia, claramente en este libro lo dice, en la descripción de la Iglesia. Y que el paraíso y la Iglesia y el árbol de la vida, es una penitencia digna; es decir, la cruz de Cristo, que muchos parecen llevar, pero no siguen al Señor». «En las dos márgenes del río —dice— el árbol de la vida produce frutos doce veces al año, por cada uno de los meses; el Señor dará este paraíso y su árbol a los vencedores. El paraíso es la Iglesia. Cristo árbol de la vida fue crucificado. Por “las dos márgenes del río” entiende o los dos Testamentos, el de la ley y el del Evangelio, o el agua del bautismo. Los doce meses son los doce apóstoles» (*Comentario al Apocalipsis de san Juan*, libro II, líneas 272-280).²³

Preciso es destacar que de los textos del Apocalipsis se han extraído lecturas y antifonas las cuales se integran en la misa de la cruz, y aquí nuestro cancel encierra un papel destacado, no ya dentro de la función litúrgica que tiene *per se*, sino por el programa iconográfico que reco-

²² *Obras completas de Beato de Liébana*, versión de Joaquín González Echegaray y otros, Madrid, 1995. Es interesante en la misma obra el trabajo de L. G. Freeman: «Elementos simbólicos en la obra de Beato», pp. xxxiii y ss. Asimismo, el segundo tomo, versión de Joaquín González Echegaray y otros: Madrid, 2004.

²³ *Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, versión de Joaquín González Echegaray y otros, en *Obras completas de Beato de Liébana*, Madrid, 1995.

ge y proyecta. Así, el texto que se recoge en la *Primera lectura del Día de la Cruz* se expresa en los siguientes términos: «Luego el ángel me mostró el río de agua de vida, brillante como el cristal, que brotaba del trono de Dios y del cordero. En medio de la plaza de la ciudad, a una y otra margen del río, hay árboles de vida, que dan fruto doce veces, una vez cada mes, y sus hojas sirven de medicina para los gentiles» (Apoc., 22, 1-2).

La placa de cancel de San Tirso habría sido realizada por un artista vinculado a la *koiné* cultural, el cual estaría guiado por un clérigo instruido en las Sagradas Escrituras, un verdadero iconógrafo. Este sería realmente el que seleccionaría los temas convenientes así como el sentido trinitario de las representaciones plásticas. Teniendo presente la egregia figura de Leminio (Liminio o Lemnio), el «constructor», el fundador de la iglesia de San Tirso en torno al año 800, el cual será contemporáneo de los soberanos de la llamada *corte de Pravia*, situada en Santianes, y su vinculación con los ascendientes de los fundadores de San Juan de Courias, su capacidad de acceder a la creación de un poderoso e influyente taller constructivo dirigido por expertos arquitectos y artesanos. Configuraría así el preciso vínculo con núcleos creadores que elaborasen programas arquitectónicos e iconográficos. Consideración que está en la lógica de la evidente calidad y altura artística que la pieza de cancel que estudiamos nos demuestra.

Como hemos podido constatar a lo largo de estas líneas, nada ha sido dejado al azar. Exigencias decorativas y exigencias simbólicas se complementan. En realidad, el cancel como creación artística destinada a transmitir un mensaje de fe se manifiesta dentro de su complejo y erudito lenguaje como una coherente reflexión a partir de los textos sagrados y de la patrística. En palabras de Eugenio Battisti, «Un sistema iconográfico no puede ser ejecutado mecánicamente en cuanto que, para convertirse en arte, requiere también una ejecución estilística inventiva. No se logra obtener obras maestras dando a ejecutar burocráticamente modelos producidos en serie por el director de la obra».²⁴

²⁴ Eugenio Battisti: *En lugares de vanguardia antigua*, Madrid, 1993, p. 28.

TIPOLOGÍA, PARALELOS ESTILÍSTICOS, INFLUENCIAS

Dentro de la importante labor creadora desplegada en el cancel, junto con su excelente calidad artística, podemos apreciar cómo algunos de sus motivos ornamentales se encuentran en el repertorio artístico regional de los siglos VIII a IX. Apreciamos, paralelamente, una vinculación de ciertos motivos con modelos decorativos igualmente autóctonos, pero establecidos a partir del repertorio amplio y fecundo de los talleres omeyas de Andalucía, talleres estrechamente unidos a la influencia del mundo omeya oriental.

En realidad, en nuestro cancel encontramos vínculos con corrientes artísticas muy variadas tanto por la evolución puramente formal de sus formas, por su tratamiento estilístico, como por la introducción de nuevos repertorios que manifiestan la permeabilidad a tendencias provenientes del sur peninsular, prototipos andalusíes que hacen su aparición en Asturias a finales del siglo IX en la aportación iconográfica y estilística del programa decorativo de la iglesia de Valdediós (consagrada en el 893). La secuencia de repertorios semejantes se percibe con claridad en el conjunto de capiteles entregos que exornan el pórtico meridional de la iglesia. Si bien esta influencia particular se extiende a un conjunto muy representativo de motivos que convergen en diversos y muy difundidos focos artísticos asturianos.

Así, esta comunidad de fuentes se refleja en los puntos comunes que pueden descubrirse en: San Salvador de Priesca (921), San Salvador de Deva (996), iglesia de San Juan Bautista de Santianes de Pravia, San Martín de Salas (951), influencias que se extienden a la región leonesa: San Román de Hornija (891), San Miguel de Escalada (913), San Cebrián de Mazote (915), Santa María de Wamba (siglo X)... Tenemos, pues, representada en el cancel la manifestación más directa de un pujante arte que se encuentra en el cruce de varias tradiciones.

Inicialmente, en nuestro cancel tenemos un creativo principio de composición basado en la representación de tres árboles con un elaborado y rico despliegue de formas vegetales: hojas y flores trazadas con un bello y geométrico dibujo. Son árboles con un eje ascensional cuyos motivos vegetales se disponen alternativamente

en series contrapuestas de hojas semejantes, ajustadas rígidamente a una perfecta simetría axial, pero sin obviar el exquisito tratamiento armonizado del relieve decorativo.

Este ajuste contrastado de cualidades artísticas del cancel de San Tirso induce una consideración importante de vínculo con el arte netamente de origen mediterráneo. Es importante reflexionar sobre la localización de modelos y su adaptación o integración en el esquema decorativo de nuestro cancel de San Tirso. Observemos la forma de árbol que adquiere la inicial I en el folio 250v., de un pasionario castellano²⁵ del siglo x. La identidad de estilo se amplía a otros ejemplos del manuscrito como una inicial V del folio 102v., o la inicial M del folio 217v.

Podemos ampliar nuestro nexo de continuidad a la inicial del folio 193 del mismo pasionario, una variante muy singular pero con identidad de relación con las imágenes precedentes.

Tenemos un espléndido motivo de árbol en el cual el esquema ornamental de nuestro cancel encuentra afinidades de integración. Nos referimos al *Beato de Silos* (siglo xi) y a la elegancia compositiva del árbol reflejado en el folio 260v. El espléndido árbol mantiene una sucesión de ramas contrapuestas e idénticas entre sí y profusamente ornamentadas por hojas y flores. En el mismo códice del *Beato de Silos* (f. 266) nos encontramos con otro ornamentado árbol semejante al precedente y con la misma desestructuración de la forma. La identidad de buena parte de los detalles viene marcada por su simplificación hacia formas estáticas, puramente geométricas. Existe una identidad y motivación igual entre los autores de los relieves del cancel de San Tirso y algunos de los dibujos del códice de Silos. ¿Podríamos decir que participan de unas formas de creación artística comunes?

En estos ejemplos podemos observar un rasgo que los vincula íntimamente, el cual está marcado por la cualitativa presencia de una estética muy influida por la representación del árbol de la vida, concepción

ampliamente difundida, como es conocido, por el Occidente cristiano altomedieval.

Confiere especial y destacada relevancia a nuestro cancel el motivo de las semipalmetas. El modelo lo tenemos recogido en variedad de relieves y cancelos autóctonos. En San Martín de Salas (951) se encuentra recogido en un dintel de una ventana trifora. Es un tema vegetal a eje, conformado por un conjunto de pétalos desplegados simétricamente; alternan pétalos finamente redondeados con hojas cuya superficie se ha vaciado.²⁶ El conjunto floral se repite a lo largo de la moldura perimetral (el llamado *alfiz*) hasta un total de ocho veces. El motivo denota esa predilección por composiciones florales simétricas y estilizadas que caracterizan igualmente los relieves de los cancelos de San Miguel de Escalada (913). En Escalada la tradición la encontramos en detalles como los lóbulos curvos al pie y el remate de la copa del motivo. En más de una de las placas de cancel de Escalada se encuentra un motivo específico que podemos considerar como paralelo.²⁷ Tenemos un fragmento, que configuraría un pretil, en la actualidad desaparecido, procedente igualmente de Escalada y que tendría la decoración de una doble palmeta con talla a bisel. Existe un dibujo realizado por Velázquez en 1919 para la obra de Gómez Moreno.²⁸ Además, en dos de los cancelos de Escalada encontramos en sus barroteras una evidente semejanza de tratamiento del árbol dispuesto en vertical con eje ascensional, tal y como es recogido por el cancel de San Tirso. El motivo de las semipalmetas admite semejanzas tipológicas con una barrotera de cancel procedente de la iglesia de Santa María de Melque.²⁹

En Asturias tenemos un antecedente también de estos modelos en los capiteles entregos del pórtico de la iglesia de San Salvador de Valdediós (año 893), estudiados en

²⁶ Consúltese L. Arias Páramo: *Prerrománico de San Martín de Salas*, Salas, 1998, pp. 40-42 y 50-51.

²⁷ Consúltese a este respecto M. Gómez Moreno: *Iglesias mozárabes: arte español de los siglos IX a XI*, Madrid, 1919 (reed., Granada, 1975), pp. 141 y ss., y láms. LI, LII y LIII.

²⁸ *Ibidem*, 158, fig. 68.

²⁹ L. Caballero y J. I. Latorre: «La iglesia y el monasterio visigodo de Santa María de Melque (Toledo)», en *Excavaciones arqueológicas en España*, Madrid, 1980, p. 109 y fig. 97.

²⁵ Pasionario castellano conservado en la Biblioteca Nacional de París (N.A.L., 2180).

profundidad por Sabine Noack-Haley.³⁰ Y lo encontramos, con variaciones, en tres capiteles de la iglesia del Salvador del monasterio de Deva, de finales del siglo x.

El mismo motivo, basado en el modelo de semipalmetas, es recogido en varios fragmentos del cancel de la iglesia de Santianes de Pravia.³¹ En Pravia nos encontramos con una espléndida decoración de los cancelos, en los que resaltan las palmetas, las dobles palmetas afrontadas y las flores de lis afrontadas.³²

El modelo de palmetas lo encontramos —dentro del debate de la vinculación omeya— en Jirbar al-Mafyar. A juicio de Luis Caballero Zoreda, este motivo sigue el modelo sasánida y por lo tanto carece de la simplificación y duplicación del tema asturiano.³³ En esta línea de influencias de un vocabulario decorativo, podemos resaltar que la decoración de los cancelos de Pravia tiene referencias vinculantes con el modelo de Al-Mafyar, lo cual plantea el interrogante de que es posible que la fecha de la inscripción (tercer cuarto del siglo VIII) que hace referencia a la fundación de la iglesia de San Juan Bautista y la de la decoración no coincidan.

Dentro del repertorio formal estilístico encontramos en San Román de la Hornija (León)³⁴ varios capiteles

con un paralelo de palmetas, hojas en cogollo, flores de lis.. que podemos considerar como motivos con cierta ascendencia sobre nuestro cancel, aunque se hayan introducido variantes en el conjunto ornamental.³⁵

Las placas fragmentadas del cancel de Santianes de Pravia presentan los modelos de las dobles palmetas con sus flores de lis, en este caso de cinco hojas, las cuales tienen una efectiva referencia del modelo del cancel de San Tirso y de Bendones (siglo IX). La presencia de las flores de lis en nuestro cancel sigue el prototipo derivado de Al-Mafyar y de Qasr al-Hayr. Actualmente se puede justificar tanto una cronología de mediados del siglo IX como el mantenimiento de técnicas y motivos hasta comienzos del x.³⁶

Las hojas acorazonadas que cuelgan asimétricamente de las semipalmetas las encontramos en tres cancelos de San Miguel de Liño (848), así como en dos barroteras de cancel y otros dos fragmentos decorativos, procedentes de la iglesia de Santa María de Bendones (siglo IX),³⁷ así como en la iglesia de Santo Adriano de Tuñón (891). Su relación ahora con el cancel de San Tirso fuerza a vincularlos con un foco que actuaría como posible cabeza del taller proponiendo prototipos que incidirían en la evolución tipológica de la decoración asturiana.³⁸

³⁰ Un pormenorizado estudio en la obra de Sabine Noack-Haley: *Mozarabischer Baudekor. I: Die Kapitelle*, Maguncia, 1991, pp. 205 y 167, 168 y 169, así como 199, fig. 11g y lám. 25d, e y f. Igualmente, Manuel Gómez Moreno: *Iglesias mozárabes...*, o. cit., pp. 76-81. Asimismo, L. Arias Páramo: *Prerrománico de San Martín de Salas...*, o. cit., pp. 50-51. Muy importante la consulta de las obras clásicas: H. Schlunk: *Arte visigodo. Arte asturiano*, *Ars Hispaniae*, vol. II, Madrid, 1947, y Sabine Noack-Haley y Achim Arbeiter: *Asturische Königsbauten des 9. Jahrhunderts*, Maguncia, 1994.

³¹ Cf. F. J. Fernández Conde y M. C. Santos del Valle: «El visigotismo en la corte de Pravia...», o. cit. Asimismo, de los mismos autores, «La corte asturiana de Pravia...», o. cit., pp. 315-342 y figs. 28, 29 y 31. Cf. P. García Díaz: «Fragmentos de dos piezas...», o. cit., pp. 177-86.

³² Para Luis Caballero Zoreda la decoración de Pravia con la influencia omeya se puede encontrar «en las palmetas situadas en el triángulo formado por el marco y los círculos tangentes; las dobles palmetas en forma de rombo, con lises contrapuestos y rematadas en hojitas semejantes a las de los roleos». Cf. de forma especial «Un canal de transmisión de lo clásico en la Alta Edad Media española: arquitectura y escultura de influjo omeya en la península ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X», en *Al-Qantara*, vols. XV-XVI, Madrid, 1994-1995, p. 343. Asimismo, pp. 321-348 y 107-124.

³³ Luis Caballero Zoreda: «Un canal de transmisión...», o. cit., p. 343. Caballero Zoreda hace referencia en este sentido a R. W. Hamilton: *Khirbat al Mafyar: an Arabian Mansion in the Jordan Valley*, Oxford, 1959, fig. 185, panel 15, y fig. 199, panel 10, en frisos; fig. 218 b, «half palmettes», y fig. 94, lám. 26, decorando un nicho.

³⁴ Sabine Noack-Haley: *Mozarabischer Baudekor...*, o. cit., pp. 117 y ss., *tafel* 2a, 2b y 2c, así como 4e y 4f. Igualmente, M. Gómez Moreno: *Iglesias mozárabes...*, o. cit., pp. 190 y ss., y fig. 85.

³⁵ M. Gómez Moreno: *Iglesias mozárabes...*, o. cit., pp. 141-162, lám. 53. Asimismo, Sabine Noack-Haley: «Byzantinische elemente im Mozarabischen Baudekor», en: *Spätantike und byzantinische baukulptur. Beiträge eines symposiums in Mainz, Februar 1994*, Stuttgart, 1998, pp. 113-118, láms. 38, 3 y 5.

³⁶ Consultar la obra citada de Luis Caballero Zoreda: «Un canal de transmisión...», o. cit., p. 345. Citado por el mismo autor: M. Gómez Moreno: o. cit., pp. 89-90; A. Fernández Puertas: «La decoración de las ventanas de la Bab al-Uzara según dos dibujos de D. Félix Hernández Giménez», en *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17, 1979-1981, pp. 165-210, Qasr al-Hayr, láms. 15a-b y 16a; L. Arias Páramo: *Prerrománico asturiano...*, o. cit., pp. 276-277.

³⁷ L. Arias Páramo: *Prerrománico asturiano...*, o. cit., p. 116. Las piezas se encuentran depositadas en el Museo Arqueológico de Oviedo. Cf. Matilde Escortell Ponsoda: *Catálogo de las salas de arte prerrománico del Museo Arqueológico de Oviedo*, Oviedo, 1978 (reed., 1996), pp. 29-30, y láms. CIX, CX, CXI y CXII; y L. Arias Páramo: *Prerrománico de San Martín de Salas...*, o. cit., pp. 50-51.

³⁸ L. Caballero Zoreda: «La arquitectura denominada de época visigoda», en L. Caballero y P. Mateos (eds.): *Visigodos y omeyas: un debate entre la Antigüedad tardía y la Alta Edad Media*, anejos de *AespA*, XXIII, 2000, pp. 207-247, especialmente p. 230. Cf. Luis Caballero Zoreda: «Zamora en el tránsito de la Edad Antigua a la Edad Media (siglos V-X)», en *Historia de Zamora*, t. 1: *De los orígenes al final del Medievo*, Zamora: Diputación de Zamora, 1995, pp. 375-430. Del mismo autor, «Una conjetura sobre la iglesia visigoda de San Pedro de la Nave (Zamora)», en *I Congreso de Historia de Zamora (Zamora, 1989)*, Zamora, 1990, pp. 317-355. Es necesario, asimismo, consultar sus trabajos: Luis Caballero

Existe un vínculo muy especial de semejanza del motivo decorativo del árbol de la vida de estos tres cancelos de Liño con dos obras excelsas de la orfebrería asturiana. Tenemos primeramente la arqueta relicario que Alfonso III y su esposa Gimena donaron a la catedral de Astorga antes del 910. En las cuatro caras del relicario y repujados sobre láminas de plata dorada se representa bajo arquerías talladas con exquisito virtuosismo y riqueza de vidrios incrustados un motivo de árbol de vida esquematizado. Se reparten seis árboles en los lados mayores y cuatro en los menores. Los árboles tienen una esquematización palmiforme distribuida en torno a un tallo vertical y semejan sus hojas geometrizadas a las que conserva nuestro cancel de San Tirso. La afinidad estilística se puede llevar a las influencias que se perciben dentro de los relieves de las iglesias hispanovisigodas de Quintanilla de las Viñas (Burgos) o de San Pedro de la Nave (Zamora).³⁹

A su vez, existe una correspondencia de la Caja de las Reliquias de la catedral de Astorga con la Caja de las Ágatas, donación ofrecida por Fruela II y su esposa Nunilo en 910 a la catedral del Salvador de Oviedo. La decoración es más abstracta y las arquerías están dispuestas de forma irregular. Pero la decoración de los motivos palmiformes se mantiene, y se distribuyen por el resto de la tapa y sus laterales formando un virtuoso tapiz áureo pleno de motivos florales.

SENTIDO TRINITARIO Y CONTROVERSIAS

ADOPCIONISTA: REPERCUSIONES ICONOGRÁFICAS

El carácter simbólico que apreciamos en nuestro cancel en los dos árboles paradisiacos vinculados al tema central árbol-cruz para componer una escena de sen-

tido trinitario representa una imagen frecuente en el arte hispanovisigodo y evidentemente presente en el arte asturiano. Pero la lectura iconográfica puede reorientar el sentido supuesto de la misma. El contexto político-religioso adquiere aquí una notable importancia. Para el arte visigodo existen notables ejemplos, como las dos trifolias presentes sobre la corona que sostiene el apóstol Felipe en el espléndido capitel de la iglesia de San Pedro de la Nave, por reflejar un singular y erudito modelo. Las trifolias son esquematizaciones del árbol de la vida y conservan una calculada significación iconográfica muy vinculada al sentido trinitario. También encontramos rosetas asociadas a una cruz, repeticiones triples de cruces, árboles, etcétera que tienen como objetivo central ahondar en el Misterio de forma reiterativa.

La elección de este tipo de esquemas trinitarios, con un carácter gradualmente abstracto y esquematizado, más conceptual en su representación, la vamos a encontrar también con igual éxito como tema cristológico en el arte asturiano. Ahora bien, su iconografía mantiene unas determinadas peculiaridades y una evolución artística de los modelos a la luz de nuevas lecturas que propiciarán novedosas conclusiones. Se mantiene, eso sí, su sentido original, cual es el de señalar el camino de la vida eterna y mostrar que la salvación solo es posible a través de la cruz (Mt., xvi, 24-28; Heb., ii, 10 y ss.).

En nuestro relieve del cancel de San Tirso queda expresado plásticamente y con gran expresividad y eficacia iconográfica uno de los problemas de mayor trascendencia religiosa y política, que se encontraban en el centro de las discusiones religiosas de la Alta Edad Media hispana: la controversia adopcionista. Esta polarizó y radicalizó a diversos sectores politicorreligiosos que cuestionaban la naturaleza trinitaria de la divinidad y con ello la unicidad de Dios. La crisis de la Iglesia asturiana con la Iglesia de Toledo y el alejamiento entre sí de ambas tendrá su reflejo lógico, su traducción, en las lecturas trinitarias recogidas plásticamente en los relieves decorativos eclesiales. El vínculo litúrgico-teológico es plasmado, como es obvio, con intensidad en los programas iconográficos y repertorios ornamentales: pintura, escultura, orfebrería, recogidos en las iglesias asturianas. En estas circunstancias determinadas

Zoreda y Fernando Arce: «La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora): arqueología y arquitectura», en *Archivo Español de Arqueología*, 70, 1997, pp. 221-274.

³⁹ Jean Marie Hoppe: «Le corpus de la sculpture visigothique. Libre parcours et essai d'interprétation», en L. Caballero y P. Mateos (eds.): *Visigodos y omeyas...*, o. cit., pp. 307-356 y 307-356. Asimismo, R. Barroso Cabrera y J. Morín de Pablos: «Fórmulas y temas iconográficos en la plástica hispanovisigoda (siglos VI-VIII): el problema de la influencia oriental en la cultura material de la España tardoantigua y altomedieval», en L. Caballero y P. Mateos (eds.): o. cit., pp. 279-306.

lecturas iconográficas del arte asturiano van a adquirir mayor sentido y comprensión en el contexto de la polémica adopcionista.⁴⁰

Beato de Liébana, por razones puramente doctrinales y de ortodoxia (ningún vínculo político ni ideológico lo motiva inicialmente) se iba a enfrentar a aquellos que negaban que el hombre que murió en la cruz fuera el dios de Israel (II, 42). El adopcionismo disociaba la identidad de Cristo redentor con el dios de Israel. Rechazan el que en su humanidad Cristo

sea el verdadero hijo del Padre. En el reino de Asturias, muy al contrario, se va a reforzar la ortodoxia trinitaria y cristológica. Actitud que conlleva un acercamiento a la Iglesia carolingia y a Roma. Beato, con cierto prestigio reconocido y respaldado tácitamente por la Corte asturiana, en su obra *In Apocalipsis* va a defender a ultranza la trinidad y a condenar la doctrina del adopcionismo. Con Beato se inicia el proceso por el cual la Iglesia asturiana establecerá una ruptura definitiva con la Iglesia de Toledo.

⁴⁰ Aportación fundamental sobre el estado del adopcionismo en el debate actual en Amancio Isla: «El adopcionismo y las evoluciones religiosas y políticas en el reino astur», en *Hispania*, LVIII/3, n.º 200, 1998, pp. 971-993. Sugerente el trabajo de Jerrilynn Dodds: *Islam, Christianity, and the Problem of Religious art: the Art of Medieval Spain a. d. 500-1200*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1993, pp. 27-37.

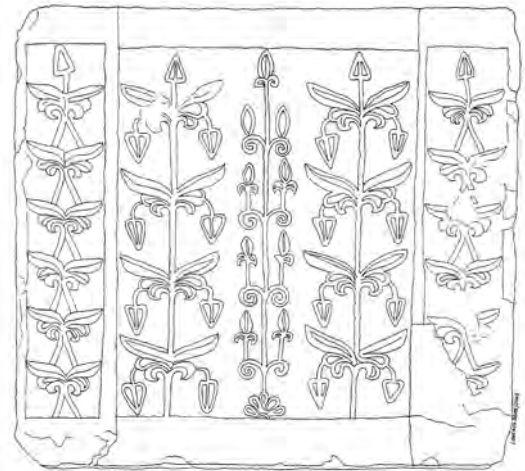
Lorenzo Arias



Lorenzo Arias



Lorenzo Arias



Lorenzo Arias



Lorenzo Arias



Cancel de San Tirso en su estado actual

Sabine Nossck-Haley



Capitel de la iglesia de San Cebrián de Mazote (915)

Sabine Nossck-Haley



Capitel de la ventana del ábside central de San Salvador de Valdediós (893)

Sabine Nossck-Haley



Sabine Nossck-Haley



Sabine Nossck-Haley

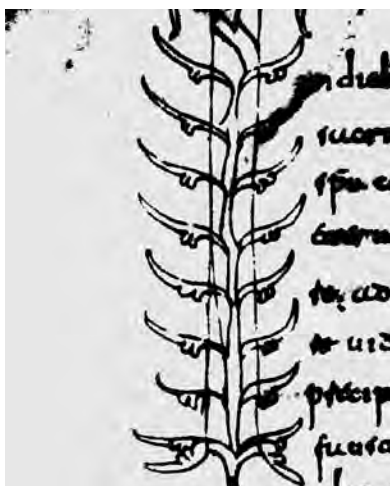


Sabine Nossck-Haley



Capiteles pertenecientes a la iglesia de San Miguel de Escalada (913)

Loenzo Arias



Pasionario castellano del siglo x. Inicial I, f. 250. Biblioteca Nacional de París (N.A.I. 2.180)

Loenzo Arias



Lámina con representación de árbol perteneciente al *Beato de Silos* (siglo XI), folio 26ov.

Loenzo Arias



Loenzo Arias



Beato de Gerona (970) «El séptimo ángel derrama su copa sobre el aire», folio 206

Loenzo Arias



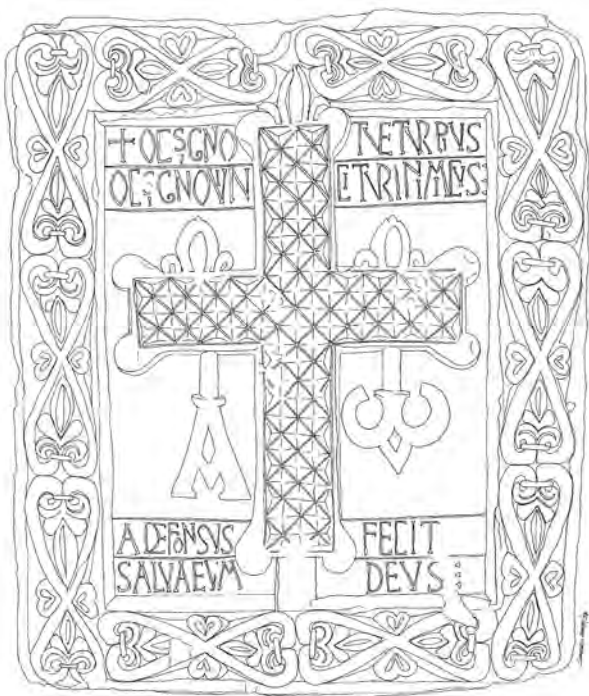
Capitel del arco toral de San Salvador de Valdediós (893)

Loenzo Arias



Arqueta relicario de Astorga, lado lateral con representación de arquerías acogiendo representaciones de árboles (910). Museo de la Catedral de Astorga

Lorenzo Arias



Lorenzo Arias



Lápida con representación de cruz y cenefa con palmetas afrontadas. Iglesia de San Martín de Salas (951)

Lorenzo Arias



Lorenzo Arias



Placa del cancel de San Miguel de Liño (Museo Arqueológico de Asturias)

Lorenzo Arias



Cancel de Lugo de Llanera (ca. IX)
(Museo Arqueológico de Asturias)

Lorenzo Arias



Placa de cancel de la iglesia de
San Juan Evangelista de Santianes de Pravia
(El Pitu, Fundación Selgas, Cudillero)

Lorenzo Arias



Placa de cancel
de San Miguel de
Escalada (913)

Lorenzo Arias



Capitel ménsula del pórtico anexo
al costado sur del templo de
San Salvador de Valdediós (893)