# OBSERVACIONES ARQUEOLÓGICAS SOBRE PRODUCCIÓN ARQUITÉCTONICA Y DECORATIVA DE LAS IGLESIAS DE S. MIGUEL DE LILLO Y SANTIANES DE PRAVIA

### Luis Caballero Zoreda. Instituto de Historia. CCHS. CSIC

Este trabajo es un ensayo basado en trabajos anteriores a los que, vistos los resultados, quizás apenas supera. Utilizo los estudios monográficos de cuatro edificios efectuados por el equipo que dirijo. Los de Lillo (Caballero y otros 2008), Pravia y Tuñón (Caballero y otros 2010) que ya están publicados y el de Valdediós que aún está en realización. También estoy en deuda con el trabajo de César García de Castro (1995), que prepara el terreno y al que en muchas ocasiones tendré que citar para refrendar lo que él ya observó¹. Sintetizo primero lo que me interesa de lo ya publicado para intentar profundizar en segundo lugar en conclusiones ya atisbadas.

Antes de empezar quiero recordar un importante trabajo de Roger Collins de 1989 en que proponía una reformulación de la datación de la arquitectura asturiana. Collins indica de entrada cómo este grupo es de los de la arquitectura tardo antigua y alto medieval española el que se considera de cronología más fiable, justamente por haberse basado su datación en una metodología que combina los datos cronológicos aportados por las Crónicas y la comparación de las iglesias así datadas con las demás que no lo están. De esta manera, decía Collins, se hizo de la arquitectura asturiana un campo de investigación aparentemente más seguro que los de los periodos precedente (visigodo) y consecuente (mozárabe). Sin embargo, llega a una conclusión demoledora sobre esta arquitectura. Los edificios de Santullano, Cámara Santa y Lillo debían trasladarse a época de Alfonso III y se debían revisar las tres fases (Alfonso II, Ramiro I y Alfonso III) en que se consensúa la organización del arte asturiano. Nuestro autor finaliza señalando cómo se contraponen su hipercrítica y los cimientos problemáticos utilizados por la metodología tradicional; problemáticos por dos debilidades de esta metodología, ajustar la evidencia material a la literaria y aceptar la aparente línea general ofrecida por las Crónicas ignorando sus contradicciones en los detalles específicos.

.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Estudios efectuados dentro de dos proyectos de investigación. Lillo en el de Arqueología de la Arquitectura Alto medieval en Extremadura, Asturias y Portugal, Plan Nacional de I+D+I (2002-2003), BHA 2003-02086 (2004-2006), CSIC; Tuñón, Pravia y Valdediós en Análisis arqueológico de la arquitectura altomedieval en Asturias, Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica 2004-2007, I+D, HUM2007-61417, ambos dirigidos por mí como investigador principal. Para los trabajos se obtuvo permiso de la Consejería de Cultura, Comunicación Social y Turismo del Gobierno del Principado de Asturias, quien además ayudó en la realización de ambos proyectos ayudando en la financiación de los trabajos. Agradecemos la ayuda del Dr. Lorenzo Arias Páramo, participante como investigador en el equipo de ambos proyectos, y del Dr. César García de Castro Valdés, del mismo modo en el segundo. Al primero se deben las planimetrías utilizadas en el estudio de Lillo y Valdediós. Por parte del segundo han sido fundamentales la dedicación y empeño puesto y sus atinadas observaciones en el desarrollo de ambos trabajos. Como digo, mi trabajo depende expresamente de estas monografías previas y por lo tanto del trabajo efectuado por el equipo que las realizó y que por ello figuran aquí de pleno derecho: Dra. M.ª de los Ángeles Utrero Agudo, José Ignacio Murillo Fragero, Fernando Arce Sainz, Dr. Francisco José Moreno Martín, Carlos Tejerizo García (todos ellos CSIC), Eduardo Rodríguez Trobajo (dendrocronólogo, INIA) y Rafael Martín Talaverano (arquitecto, planimetría Pravia).

#### SAN MIGUEL DE LILLO

#### Resultados de la lectura

Como se sabe, el edificio originario sólo conserva el tramo de los pies ocupado por un coro alto o tribuna y el siguiente tramo de tres naves. En esta etapa I, originaria, ocurrió un cambio de proyecto para incluir el coro en el edificio. Cuando estaban preparadas todas las piezas singulares para el proyecto primitivo (A) del edificio, hubo necesidad de encargar otras que realizó un nuevo taller para acomodar el coro al edificio ya iniciado (proyecto B), empleando para ello materiales y formas distintas y reutilizando o readaptando materiales ya preparados para el proyecto anterior (Caballero y otros 2008: 24; García de Castro, 1995: 417-418, observa y adelanta esta interpretación del cambio de proyecto<sup>2</sup>). Este cambio obligó a colocar nuevos soportes provocando incorrecciones en la obra ejecutada, de modo que los esfuerzos recaen sobre apoyos desviados (como también observó García de Castro 1995a: 409) y las plantas de los arcos toman direcciones oblicuas y adoptan formas trapezoidales.

El edificio así conseguido, a nuestro parecer, se debió arruinar en un momento no demasiado alejado al de su construcción (antes de mediados del s. XI, Caballero y otros 2010: 27-28), quedando prácticamente en el estado en que hoy se conserva. La obra del coro pudo reforzar la estructura de los pies de la iglesia permitiendo su supervivencia a la ruina del resto del edificio. Entonces (fase IIA) se le debió añadir una cabecera, hoy perdida, y se hicieron cambios para adecuar la ruina a su utilización litúrgica; en el espacio del porche, para utilizarlo como aula, y en el primer tramo de las naves, como coro litúrgico.

Posteriormente la cabecera restaurada se sustituyó por otra, la actual, un ábside de planta rectangular y el cierre de las naves laterales (fase IIB). La cronología de esta fase no está totalmente consensuada por el equipo que realizó la lectura, pues los análisis de carbono 14 datan madera aparecida en la bóveda de la cabecera rectangular en la segunda mitad del s. XII (1030-1106 cal AD, 93,6%, Rodríguez Trobajo en Caballero y otros 2010: 191-192, aceptado por García de Castro), mientras que los arqueólogos suponemos que esa capilla debe retrotraerse a finales de la Edad Media o inicios de la Moderna (Caballero y otros 2008: 29-30). Después el edificio (fase IIC) sufrió otras reformas, se le adosan habitaciones y, en el interior, se coloca un refuerzo estructural (Llano 1917b:25), un piso adelantado a la altura del coro alto y posiblemente un cielo raso. La etapa III recoge distintas restauraciones contemporáneas, iniciadas por Andrés Coello en 1850 desmontando el campanario y las habitaciones adosadas.

La reforma del proyecto inicial del edificio para incluir el coro

No existe un argumento estratigráfico que aclare con rotundidad si los muros de carga del coro<sup>3</sup> son coetáneos o son posteriores a los muros perimetrales de la iglesia.

-

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> "Se produce la impresión de que todo el cuerpo intermedio –es decir, las habitaciones laterales de la tribuna- es una modificación de un proyecto inicial no llevado a cabo. No obstante no hay duda de la originariedad de la tribuna y adyacentes... La construcción del antecuerpo occidental [la tribuna] contiene irregularidades suficientes como para permitir la formulación de la hipótesis del cambio inmediato de proyecto, efectuado en plena construcción del edificio. A este cambio corresponde la erección del arco triunfal de la tribuna".

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Llamo así a los dos muros longitudinales que forman el actual pórtico de entrada a la iglesia y sobre los que descargan las bóvedas y el piso superior y en los que se apoyan las cajas de escalera.

Para proponer que el coro se incluyó en el edificio cuando éste se encontraba en construcción nos basamos en argumentos de carácter estructural y tipológico.

La existencia de enfoscados en el interior del edificio impide la visión general de la cara interior de los muros perimetrales y de parte de los paramentos de los muros de carga del coro y dificulta una correcta observación de las relaciones entre ellos. Sólo hay dos puntos donde se puede hacer esta observación. Las caras proximales de los muros de carga (interiores del pórtico de la iglesia) se limpiaron de sus enfoscados durante alguna obra de restauración del s. XIX (Caballero y otros 2008: 33-34). Ello permite una relativa observación de sus relaciones con los tramos del muro de fachada Oeste, sólo en sendos estrechos filetes situados entre los rincones que forman entre sí y las placas decoradas de las jambas de su puerta de entrada. En el rincón sur la observación se dificulta por la persistencia de restos de mortero. En el norte, más limpio, la observación indica que una mayoría de los mampuestos del muro de carga se adosa al muro perimetral. En ambos rincones las hiladas de la mampostería no coinciden en altura, indicando que no unen entre sí, sino que se adosan. El segundo punto de observación es el tramo N-S de la escalera sur de acceso al coro alto. Dada su mala conservación se pueden observar en ella bastantes enjarjes, de sus escalones y de su cuerpo de fábrica con el muro de carga y con el muro perimetral de la fachada oeste, indicando que todo el tramo de escalera enjarja con ambos muros y, por lo tanto que en este punto debemos considerar coetáneos los muros entre sí. De decidir a partir de estas dos observaciones consideramos predominante la de que todos los muros son coetáneos.

Con respecto al aparejo, tanto el de los paramentos externos de los muros perimetrales como el de los paramentos proximales de los muros de carga son similares. El muro de carga sur del coro está apreciablemente mejor aparejado que el norte. En ninguno de los dos muros de carga se observan mechinales que son corrientes sin embargo en los muros perimetrales. Estas diferencias no las considero significativas. Su similitud indica que muros de carga y perimetrales se construyeron por albañiles de igual formación, que poseían una misma experiencia técnica. Tampoco se observan cortes o superficies de discontinuidad en los paramentos externos de los muros perimetrales. Por estas razones y las anteriores hemos incluido en una misma etapa I toda la obra del edificio originario conservada, incluido el coro.

Sólo la relación de numerosas piezas singulares, arquitectónicas y decorativas, entre sí y con los muros en que se encuentran permite plantear la existencia de un cambio de proyecto en el edificio. Estas piezas presentan dos grupos. El primero grupo corresponde con el que llamamos proyecto A de la iglesia originaria y se compone de piezas cuya función primordial corresponde a la zona del edificio donde no existe coro, de modo que, cuando aparecen en la zona del coro, presentan indicios evidentes de haber sido utilizadas con una función distinta o incluso contradictoria con la que cumplen en el resto de la iglesia. Las piezas del proyecto B se utilizan sólo en la zona del coro y son piezas distintas, de material y forma que se diferencian de las usadas en el resto de la iglesia conservada. Repaso algunas de las diferencias más relevantes de estos dos grupos, empezando por las pertenecientes al proyecto A utilizadas por el B.

Etapa 1. Las piezas del proyecto A. Arenisca

Generalmente las piezas correspondientes al proyecto A son de arenisca, mientras que las que corresponden al proyecto B son de caliza blanca<sup>4</sup>.

Basas.- Las cuatro basas de las semi-columnas situadas en los extremos de los muros de carga del coro (fig. 1) no están preparadas para ese lugar; son reutilización de piezas previstas para otras ubicaciones, de modo que ocultan zonas previamente decoradas, dejan a la vista otras sin decorar y necesitan pequeñas piezas añadidas, lisas, para cubrir espacios vacíos. Las cuatro son entregas, preparadas para adosarse a los muros perimetrales, aunque donde ahora están utilizadas no cumplen esa función ni tienen las dimensiones apropiadas para dejar empotrada la zona prevista para ello. De ellas, tres son similares (basas 2 a 4, las dos del lado sur y la *in antis* del lado norte), con el frente decorado con tres arcos y los laterales (cuando no han sido cortados por una intervención posterior) con un solo arco decorado. La basa 1, que se adosa lateralmente al muro de carga norte (la norte del lado norte) también está reutilizada, pero tiene una forma diferente que indica que estaba preparada para una función concreta. Como las otras tres basas, ésta tiene en su frente tres arcos y en cada lateral sólo un arco terminado, pero la dimensión de su frente, en el que se distribuyen los tres arcos, es más estrecha, de 60 cm en vez de los 80 de las demás. Para utilizarla en su situación actual fue necesario complementarla por el lado oeste con una pieza adosada (pieza 1), que oculta la decoración de su lado derecho. El semi-fuste que aguanta, al ser su basa más estrecha de lo normal, se colocó ligeramente corrido hacia el Oeste, fuera del espacio reservado para su asiento que deja un espacio vacío hacia el este, y de modo que monta sobre la decoración de la basa. Si imaginamos una planta correspondiente a la iglesia antes de incluir el coro (fig. 2 abajo) observamos que se dejaron de utilizar dos basas exentas y cuatro basas entregas. A este conjunto de piezas desechadas deben corresponder las cuatro basas entregas utilizadas en la inclusión del coro (proyecto B) que podrían adosarse al muro de fachada de la iglesia. No tenemos ningún indicio de las dos basas exentas<sup>5</sup>. Esta basa entrega diferente, de 60 cm de frente en vez de los 80 normales debía corresponder a una función concreta<sup>6</sup>, quizás ocupar el rincón SO de la iglesia mientras que una de las tres piezas de 80 cm se utilizaría en la esquina NO, ocultando parte de su decoración. A partir de estas observaciones y en el contexto en que nos encontramos podemos suponer que los semi-fustes de las columnas de carga del coro también pudieron ser cortados antes de ser reutilizados en su situación actual.

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> García de Castro, 1995: 335, propone que el uso de la caliza blanca "indica labra in situ y no importación".

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Las dos basas exentas que suponemos sobrantes podrían haberse utilizado para las columnas *in antis*, en su lugar aproximado, ligeramente corridas al Este, y sólo dos de las entregas para las columnas distales. De este modo, los laterales proximales de las basas centrales (visibles al entrar a la iglesia y hoy cortados por la intervención posterior) hubieran aparentado una decoración completa mostrando cada una dos arquillos decorativos. Pudo haber influido en la decisión adoptada el empleo de semi-fustes y por ello la utilización de basas entregas.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> En la reconstrucción de 2008 (Caballero y otros: 17-18 fig.3) proponíamos que las piezas entregas del testero sobresaldrían 60 cm, más que sus compañeras de los muros laterales, decorando sus lados con tres arcos distribuidos como en esta pieza única. Así, los fustes adosados al testero serían de tres cuartos en vez semi-fustes y los de esquina superarían la difícil sección de cuarto de cilindro, acercándose a un semi-fuste. Pero la solución ahora propuesta es concorde con las piezas conservadas.

Según García de Castro, tres basas entregas del Museo de Oviedo, aunque estaban preparadas, no se terminaron de labrar, 1995: 306-307, D.12, 13 y 18, respectivamente Escortell 1996: lám. 54, 55 y 49. Sería necesario efectuar un análisis de los recortes de estas y otras basas por si pudieran dar información a nuestro interés, por ejemplo García de Castro 1995: 306, D.17, Escortell 1996: 50.

Observemos finalmente que las seis basas de esta zona no tienen moldura de toro sogueado, de modo que el fuste asienta directamente sobre la basa propiamente dicha, lo que debía ser norma general de las basas entregas preparadas para los muros perimetrales.

Impostas.- Las impostas de arenisca utilizadas en el coro ofrecen algunos indicios por los que pueden considerarse también de adaptación:

- Los arcos altos y ciegos de las embocaduras de las ante-escaleras apoyan sus arranques sobre los muros perimetrales en impostas decoradas con cintas encuadradas por sogueados. Estas impostas son parecidas a las impostas-capiteles entregas de las semi-columnas adosadas a los muros perimetrales de la iglesia, pero se diferencian en su colocación, transversal a la de la iglesia lo que las obliga a empotrar su decoración y a dejar vista su zona entrega, y en su forma, por llevar sogueados sencillos en vez de dobles.
- Las cuatro impostas-capiteles de las semi-columnas situadas en las embocaduras de las ante-escaleras son de un tipo que sólo se conoce en la zona del coro, estriadas, como los fustes de las pilastras exteriores, pero en horizontal (tres estrías). Están a medio tallar, como si en un uso previo (reutilizadas) se hubiera dejado en reserva la zona adosada o por adosar a otro elemento que ocuparía una estrecha faja perpendicular a la dirección de las estrías (impostas norte) o como si no se hubieran terminado de tallar (impostas sur. García de Castro 1995: 318, "sin completar", f.352). Además, las distales están descentradas de sus semifustes para aprovechar por completo su superficie como apoyo del arco superpuesto, que está ligeramente oblicuo por el ligero desfase de las semicolumnas (Caballero y otros 2008: pl. 7, 8 y 10. García de Castro 1995: 318, "notable irregularidad constructiva").
- En el arco oriental de la tribuna, las columnas tienen a modo de capitel una imposta decorada con cintas y dobles sogueados, muy desproporcionadas con respecto a sus fustes. Son similares y cumplen la misma función que las de las semi-columnas adosadas a los muros perimetrales de la iglesia, aunque las del coro son de 0,60 cm de ancho y las de las naves laterales de 0,80 cm. Esto de por sí no asegura que estén adaptadas, aunque sean de arenisca y los fustes y dovelas del arco, de caliza.
- Las impostas de bóveda suelen estar descolocadas en la zona del coro, de modo que dos piezas vecinas pueden llevar el sogueado en diferente sentido o medir distinta altura, mientras que en los escasos ejemplos pertenecientes a la zona de la iglesia siempre se observa una colocación regular.

Umbrales de las cámaras de la tribuna.- Se puede considerar que son adaptados ya que son más estrechos que sus jambas las cuales sobresalen por la cara interior quedando colgadas.

# Etapa 1. ¿Proyecto A o B? Excepción por el tipo de material, arenisca o caliza

Capiteles.- Los capiteles son de caliza, igual que las jambas de la puerta, aunque, según mi ordenación, pertenecen al proyecto A de la iglesia (García de Castro 1995: 283, 2.1.7. A1/4). Su carácter representativo determinaría el uso de un material más noble, aunque la técnica de talla corresponde a la de las piezas de arenisca.

En cualquier caso se puede documentar la adaptación en la obra del coro de capiteles procedentes del proyecto de la iglesia. Los de las columnas adosadas *in antis* a los muros de carga del coro tienen sus campos lisos y ligeramente convexos por haber sido retallados para borrar su decoración, de la que aún queda visible parte en el capitel norte, en su borde del mismo lado norte. Debía ser imprescindible que desapareciera la información que aportaban en su decoración para adaptarlos en este lugar. El resto decorativo que se conserva en el capitel norte parece vegetal, diferenciándose de la decoración de círculos de la pareja que se mantiene en su sitio en la cabecera actual de la iglesia. La disposición de la decoración de su cálatos tampoco era exactamente igual a la de esta pareja.

Los arcos monolíticos de la tribuna.- Estos arcos también parecen una excepción a la norma de que las piezas preparadas para el proyecto B son siempre de caliza. Estas piezas son de arenisca, aunque no se puede comprobar que se reutilicen procedentes de una función anterior, y aunque sus patrones decorativos pertenecen a las piezas del grupo B. La técnica de talla redondeada corresponde a la de las piezas de arenisca, pero su temática vegetal no aparece en el resto de piezas del grupo A, correspondiendo, sin embargo al repertorio del grupo B, en caliza, con seudo-roleos, remolinos y rosetas (García de Castro, 1995: 318, las agrupa por identidad de la temática decorativa con la placa de cancel 11.B.7, del grifo, y su barrotera 11.A.1). Estos arcos, por tanto, debilitan aparentemente nuestra propuesta de agrupar las piezas por el material que emplean. La decoración de los del lado Norte parecen cortados por su base, indicio que podría ser de reutilización pero que parece corresponde mejor a un problema del trazado previo a la talla. Se pueden explicar como:

- producidas para el proyecto A, con una función desconocida, y readaptadas por el proyecto B;
- producidas para el proyecto B, por un taller del proyecto A que trabaja con arenisca pero con patrones del B, que es la propuesta que defiendo; o
- producidas por un taller del proyecto B que trabaja con arenisca aunque sea un material que no se reconoce como el suyo.

# Etapa 1. Las piezas del proyecto B. Caliza

Ventanas e impostas de las ante-escaleras.- La inclusión del coro obligó a transformar la forma de las ventanas del tramo de ante-escaleras, acodando su sección, anulando su marco moldurado interior y utilizando como dintel la imposta de la bovedilla del tramo. La molduración de estas impostas es también de morfología nueva. Creemos que la renuncia al marco de las ventanas y a la decoración sogueada de las impostas es argumento favorable a la reforma del proyecto.

Arcos.- Los arcos abiertos en esta zona emplean piedra caliza para sus dovelas o para sus arcos trasdosados, siempre como fajas, molduras planas y ligeramente resaltadas. Así consideramos: la moldura lisa trasdosada de la puerta principal; el hueco de puerta abierto encima de la principal, a la altura del coro alto, coetánea con la obra originaria del edificio, cuyas jambas y arco están también formadas por piezas de piedra caliza<sup>7</sup>; el arco de la embocadura oriental del coro alto, decorado con rombos y trifolios o flores de lis, remolinos y rosetas; el arco de la ventana que se abre en la parte alta del testero oeste de la nave central (así como la imposta de este testero que no continúa la

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Una explicación para su uso es que fuera el acceso a un pórtico sobresaliente hoy desaparecido. Caballero y otros 2008: 20, 24.

imposta sogueada de los muros laterales); la ventana interior de la cámara ciega occidental; y los arcos de entrada a las escaleras del coro situados al fondo de los tramos de ante-escalera.

Escultura decorativa.-

- Ya hemos hecho referencia a algunos elementos decorados: los capiteles de los muros de carga del coro (de caliza, reutilizados y borrados), los arcos monolíticos del coro superior (de arenisca, por sus motivos y su posible retalle) y el arco decorado de la embocadura oriental del coro alto (de caliza y por sus motivos).
- Las placas de caliza decoradas en los lados distales de los frentes de los muros de carga, presentan frisos verticales de roleos. Las del lado sur parecen reutilizadas, de modo que el capitel *in antis* y el arco se superponen y ocultan la decoración, quizás a medio terminar. Al contrario, la decoración de las placas del lado norte, que parece de inferior calidad, remata en el borde del capitel y el arco, tallada in situ o teniendo en cuenta el lugar donde se iba a colocar la pieza, también a medio terminar en su remate<sup>8</sup>.
- Se puede aventurar que las placas proximales de los frentes de estas antas, también en caliza y lisas y que no ocupan por completo el espacio reservado a ellas, estuvieran previstas para ser decoradas (observación similar en García de Castro 1995: 339).

# Etapa 2A. Ruina y restauración

La ruina y restauración del edificio consideramos que ocurrió con cierta inmediatez a su construcción en la fase siguiente 2A. Nos basamos para defenderlo en los siguientes argumentos:

- La colocación de piezas, asturianas, que cortan otras originarias. Cuatro basas (una de ellas perdida) reutilizadas, con toros sogueados, de tipología asimilable a las de la iglesia, aunque no iguales, que cortan y se adosan a o se incluyen en las cuatro basas centrales.
- Dichas piezas servían a canceles que segregan espacios litúrgicos de una función similar a los de época alto medieval, anterior a la reforma de la liturgia romana. Crean tres espacios, uno en la nave central, cabecera o santuario, y dos laterales auxiliares, coros o sacristías. Los canceles dejaron huellas de sus placas o columnas adosadas en los fustes de las columnas del arco de triunfo y en las placas proximales lisas en los frentes de los muros de carga del coro (1,5/1,6 m sobre el nivel del suelo actual; Caballero y otros 2008: 27 y 31, pl. 5, 6 y 16)<sup>9</sup>.
- La cabecera de restauración, anterior a la actual, podría estar formada por los ábsides semi-circulares citados por Amador de los Ríos, dibujados por

\_

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Una observación distinta en García de Castro, 1995: 339, fot. 262, "ambas pilastras han sido recortadas al ser empotrados los capiteles" por lo que considera que se adecuó la decoración a las condiciones impuestas por la instalación. Nuestra observación desde el suelo.

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> García de Castro, 1995: 418, 7/8, supone que los cajeados de los capiteles y de las basas de las cuatro columnas centrales, y por tanto las basas incluidas, servían al atirantado o a la colocación de una plataforma de madera pertenecientes a una intervención de fecha desconocida, rechazando la hipótesis de un uso cultual. Nuestra opinión, como decimos, es que las basas originarias se recortaron para añadir otras nuevas que sirvieran a la reforma cultual provocada por la ruina del edificio. Esta explicación facilita comprender la reutilización de material de la iglesia y no niega que, amortizados los canceles, se aprovecharan las basas en la intervención posterior.

- Bartolomé Hermida, y a los que se refiere posteriormente Juan de Dios de la Rada (Arias 2005: 12, 30).
- El desmonte y traslado de la puerta originaria de la iglesia, interior, situada en la embocadura oriental del pórtico formado por los muros de carga del coro. Durante la etapa 1, la puerta en la fachada de la iglesia no tenía cierre para dejar siempre accesible el pórtico que se cerraba en la puerta interior. Ahora se traslada el cierre a la puerta exterior para ganar un mínimo espacio de aula para el uso de los fieles (15 m²).

Aunque nosotros defendemos que el edificio originario se terminó por completo y que su ruina ocurrió en un segundo momento, debemos advertir que esta solución no se puede asegurar en la situación actual sin una observación cercana de los paramentos exteriores y dado que los paramentos interiores de los muros orientales que cierran las naves laterales están enfoscados y pintados de época. Podemos estar ante un defecto de observación. Los paramentos exteriores y las testas de los muros sobre las arquerías de la nave central ofrecen claros indicios de haberse restaurado (ladrillo y material reutilizado, ausencia de mechinales), mientras que los paramentos interiores están decorados con pinturas; no se descubren las huellas previsibles de los faldones de los tejados ni de la continuación de las estructuras de arcos y bóvedas; y no se observan las superficies de corte en los paramentos que diferencien estratos de restauración (ya lo advierte García de Castro 1995: 412<sup>10</sup>). Por lo tanto, a pesar de la conclusión que adoptamos, queda cierto margen para la duda: la construcción del edificio pudo interrumpirse como lo hace hoy, aún con los cimientos replanteados como se conoce por su excavación, lo que es difícil de aceptar; o se arruinó y fue restaurado de inmediato en el estado actual, retocándose los paramentos externos, como proponemos nosotros; o ruina y reforma pertenecen a un momento indeterminado posterior.

Los elementos decorativos y su relación con los proyectos originarios y la restauración

Llegados a este punto nos volvemos a preguntar si es posible relacionar la rica y abundante decoración considerada de Lillo con los momentos constructivos de la iglesia, esto es, con los dos proyectos originarios y con la obra de reforma. García de Castro organiza la escultura de Lillo en dos o tres grupos (García de Castro 2007: 98-100) y yo he propuesto otra organización en la memoria de Tuñón (Caballero y otros 2010: 109-112). Ahora pretendo ajustar y concretar lo dicho. Quisiera efectuar un análisis tipológico mejor que uno de carácter estilístico y que no se confunda con él. Como pide García de Castro (2006: 100, n.23), los análisis estilísticos se deben convertir en tipológicos teniendo "en cuenta el principio de asociación contextual"; dicho de otro modo, ajustándose al principio estratigráfico de la tipología que afirma que a cada estrato le corresponde un conjunto de materiales tipológicamente identitario o fósiles, diferenciado de los tipos que presenten los materiales incluidos o reutilizados.

En nuestro caso parto de las relaciones contextuales seguras. Existen en el edificio dos grupos contextualizados de piezas, que se adscriben cada uno a un proyecto, empleados con diferente colocación y función y distinto material, temática, dibujo y técnica empleados.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> "Las propuestas" de reconstrucción del edificio "presentan... una dificultad:... no muestran el enjarje de los respectivos cañones en el muro E. de cierre de los tramos N. y S. conservados, que hay que considerar originarios desde el arco diafragma hasta el remate. Si bien pudieron –y hay huellas de ellohaber sido retocados, su alzado esencial es originario, pues está garantizado por la pintura del interior".

A ellos unimos dos placas de cancel. La llamada "placa del grifo", descontextualizada, considerada procedente de Lillo, puede relacionarse con el edificio originario y su restauración si se acepta que su delantera perteneció al proyecto del coro elevado y su trasera, con la segunda placa, a una reutilización para su restauración en la fase 2A (García de Castro 1995: 229-231, 11.B.1/2; Escortell 1996: nº 16-19). Mi opinión se opone a la propuesta de Jorge Aragoneses (1957: 259-268) de que la decoración del anverso (del grifo) era de arte visigodo y a la de Schlunk (1980: 140, fig. 5/9; antes Schlunk y Hauschild 1978: 100, probable visigodo reutilizado) que matiza esta opinión pero que se siente forzado a afirmar que la producción de piezas similares se mantuvo sin alterar sus caracteres en época visigoda y asturiana. Esto es imposible por principio tipológico y productivo, al margen de no estar demostrada producción de época visigoda en Oviedo como argumenta García de Castro (1995: 230). Se debe asegurar que las piezas de este grupo procedentes de Asturias y de Portugal son iguales y por tanto pertenecen a un mismo momento asturiano por la variedad y número de piezas existentes talladas en caliza local. Hemos propuesto que su manera de trazar los roleos, a partir de círculos y rectas tangentes, seudo-roleos, proceden de un tema utilizado en el mundo omeya que aparece en la Península en los estucos de Villajoyosa (Alicante. Caballero 2000: 219-223) y evoluciona después en la decoración de San Pedro de La Nave (Zamora)<sup>11</sup>. Aceptando que la placa del grifo procede de Lillo y se relaciona técnica y temáticamente con el arco de la embocadura de la tribuna (como acepta Schlunk) y temáticamente con los arcos monolíticos de la tribuna, propongo que la cara del anverso pertenece a la obra originaria del edificio y la del reverso a su restauración. La trasera es igual técnica y temáticamente al cancel procedente de la iglesia de Tuñón datado con verosimilitud en 891, fecha que data a su vez el momento de la restauración de la iglesia de Lillo<sup>12</sup>.

Esta propuesta permite agrupar las piezas en cinco grupos.

#### Piezas contextualizadas

Grupo 1 (fig. 3). Corresponde a la producción del **proyecto** A del edificio, cercano a 844/850. Pertenecen estratigráficamente al proyecto de la iglesia, diferenciándose de su utilización en el proyecto del coro donde presentan indicios de inclusión o adaptación. Trabaja prioritariamente en piedra arenisca. Los capiteles de las columnas exentas, aunque de caliza (García de Castro 1995: 283, capiteles 2.1.7.A.1y2, fot. 261) y las basas de los apóstoles (Id.: 304-306, basas D, fot. 323-334). Molduras convexas o estriadas y con decoración cordada o sogueda; impostas con decoración de cestería o billeteada. Marcos sogueados, escenas figuradas y medallones con rosetas; su técnica es de trazos lineales, miniaturista, y de talla redondeada. Las jambas de la puerta principal coinciden tipológicamente con sus características técnicas, también en caliza

-

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Cruz Villalón recoge dos piezas con círculos entrelazados, 1985: 73, nº 108, barrotera de cancel, "círculos concéntricos", procedente del teatro de Mérida, y 145, nº 393, cimacio, "trenza", colección Monsalud, sin procedencia; la primera señalada por García de Castro, 1995: 230, n.230b, como modelo de los seudo-roleos. Ambas pueden pertenecer a la serie pero no como cabeza de serie, sino como evolución, y, si no se acepta una posible fecha posterior al 711, pertenecientes a una rama paralela diferente. Caballero y otros 2010: 111, n.16.

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> García de Castro 1995: 229-230. Data la delantera del grifo a finales del s. VIII o principios del IX, de un taller que mantenía la técnica del s. VII. Para la trasera acepta la cronología de Alfoso III (Jorge Aragoneses) o s. X (Schlunk), aunque cree posible datarla "como continuidad de un motivo que figuró ya en San Miguel de Lillo, unos cincuenta años antes".

local (Id.: 329, jambas, fot.396-401). Al menos las tres celosías en su sitio, rectangulares rematadas en semicírculo, y dos fragmentos en el Museo de Oviedo, con rejería geométrica, columnillas y sogueados (García de Castro 1995: 265-266, celosías 3.7.3-5y9, fot.206. Escortell 1996: nº 198y246). Sólo se conserva un fragmento de placa de cancel, de procedencia dudosa de Lillo, cuya temática es similar a la de los capiteles (García de Castro 1995: 231, canceles 11.B.3, fot. 142. Escortell 1996: nº 129)<sup>13</sup>.

Este grupo se corresponde con el primero de García de Castro (2007: 98-100), excepción hecha de las molduras sogueadas y las impostas billeteadas que considera de su segundo grupo.

Grupo 2 (fig. 4 y 5). Inclusión del coro, **proyecto B**, cercano a 844/850, aunque inmediato al grupo 1. Representación de animales. Frisos de seudo-roleos con remolinos y rosetas. Talla a bisel y planos. Prioritariamente trabajado en caliza. Le pertenece el anverso de la placa de cancel del grifo. Su taller sería el responsable de incluir el coro en el edificio y, por lo tanto, de la reutilización de piezas del grupo 1, y de la decoración del arco de la embocadura de la tribuna, con rombos, lises o trifolios, remolinos y rosetas (similar a la placa del grifo) y de las placas de las antas de los muros de carga del coro (García de Castro 1995: 229-230, canceles 11.B.1; 319, arquitectónicos interiores, C, fot. 350; 339-340, 3.2.2.1, fot. 416. Escortell 1996: nº 16). También la placa de caliza del león, que suponemos de cancel, retallada como la del grifo quizás para reutilizarla, y que se supone que procede de Lillo (Gómez Moreno, 1919: 371, fig.203, la considera de sentido musulmán y técnica como el pórtico de Valdediós; García de Castro 1995: p.334-335, 6.1.4; Escortell 1996: 130). De Lillo con dudas es una dovela de caliza decorada con círculos aislados (Escortell 1996: nº 92). De ser cierta esta propuesta, este taller que trabajó para el "proyecto" del coro también lo hizo en el santuario, reformando o colocando nuevos canceles. Al mismo taller se deben adscribir tres o cuatro fragmentos de barrotera de cancel, conservados en el Museo Provincial de Oviedo, uno sin procedencia segura, otro "de Naranco" y dos y otros perdidos de la catedral de Oviedo. Consideradas hasta ahora las de la catedral como de Alfonso II (de su palacio), creemos que se deben considerar contemporáneas de la obra de Lillo. Una de las placas perdidas de la catedral de Oviedo presenta el mismo motivo que el arco de la embocadura del coro de Lillo (Jorge Aragoneses 1957: 263 n.15, 266 n.22, fig. 4/6. García de Castro 1995: 226, canceles 9.1/3, fot. 129 y 151. Escortell 1996: n° 29 y 225).

A mi parecer estas piezas son sincrónicas a los dinteles con arcos dobles de ventanas (ajimeces), las "conchas de vieira" y los frisos, decorados con seudo-roleos con rosetas y remolinos, imbricaciones con lises, dientes de sierra y perlas, reutilizados en la iglesia románica de S. Torcato de Guimarães (Portugal, también en el Museo Alberto Sampaio, Guimarães), y a los frisos de S. Frutuoso de Montelios (Braga) (imbricaciones con lises, ovas y perlas y sogueados), separados entre sí unos 30 km (Gómez Moreno 1964: lám XII, el friso superior probablemente de Guimarães, los otros dos de Montelios; Schlunk y Hauschild 1978: 210, abb. 122 y Schlunk 1980: 140, fig. 5 de Guimarães, añade otras de Sta. María de Arosa; Ferreira de Almeida 1986: figs. en págs. 70 y 108-110; Real 2007: fig. 88, 93-97). Aunque se pueden diferenciar variantes y reutilizaciones en las piezas de Guimarães (Id.: 164), la semejanza con las piezas ovetenses es demasiado estrecha como para proponer talleres y fechas muy diferentes

-

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> La placa de cancel la incluí por equivocación en el grupo segundo, Caballero y otros 2010: 111.

(Id. fig. 96a, 97c y 98)<sup>14</sup>. La fecha otorgada a Lillo enmarca la cronología de estos conjuntos sincrónicos, al margen de la que se pretenda dar a los edificios en que en encuentran, Montelios considerado visigodo y demasiado restaurado en época contemporánea; Oviedo, del palacio de Alfonso II; y Guimarães, románico.

Es conocida mi opinión sobre este grupo y especialmente el cancel del grifo cuya decoración considero derivada de temas omeyas (Caballero 1994-95: 344-345) y donde ya propongo la unidad del grupo con Oviedo y Braga. Cruz Villalón (2009: 28-29) incluye el cancel del grifo en el grupo de "influencias islámicas" que previamente se había considerado de influencia bizantina, suponiendo que tanto la figuración del anverso como la del reverso tendrían una misma vía cordobesa, aunque las dos no fueran de igual cronología (Id.: fig. 82 para la trasera). El reverso lo incluimos en el grupo 3 recogido más abajo.

Real considera las afinidades entre el cancel del grifo y el grupo de Braga "verdadeiramente surpreendentes" y relaciona su figura con las miniaturas mozárabes (1995: 68). Pero la postura que defiende es completamente diferente a las anteriores y opuesta a la nuestra. Estas obras serían más modernas, de un taller portugués del segundo cuarto o mediados del s. X, casi un siglo después de la fecha de Lillo, y expandido a tierras asturianas (2007: 157, 169-170, a partir de 926, relaciones de los condes Hermegildus Gundisalvi y su esposa Mumadona Didaci con Ramiro II). De nuevo no se repara en la relación del anverso del cancel con el arco de la embocadura del coro. De aceptar esta propuesta sería necesario retrasar la cronología de Lillo. Para ello supone la existencia de varias fases de obra en la iglesia, de modo que, sin discutir su fecha en época de Ramiro I, el anverso del grifo pertenecería a una reforma litúrgica de mediados del s. X y la trasera a la restauración del s. XI o comienzos del siglo siguiente, datada por carbono 14 y en concordancia con la restauración de 1108 de la iglesia de Tuñón (crítica a la postura de Real en García de Castro 2007: 100, n. 23; Caballero y otros 2010: 111).

Grupo combinado 1/2 (fig. 6). Este grupo presenta piezas en los muros del coro con la talla del primero y motivos del primero y el segundo. Trabaja para el **proyecto B**, cercano a 844/850. Propongo la "utilización" del taller del grupo 1 para el trabajo del coro bajo la "dirección" del taller del grupo 2. Ya nos hemos referido a los arcos monolíticos (con seudo-roleos como la placa del grifo) y los medallones (con rosetas como los capiteles) de la tribuna (García de Castro 1995: 318-319, 2.5, fot. 347-349, diferencia del mismo modo por sus motivos; incluidos en mi segundo grupo, Caballero y otros 2010: 111). También se pueden incluir en este grupo una barrotera y un fragmento de placa de cancel (con seudo-roleos) que incluí en mi segundo grupo, pero que ahora creo que es preferible separarlos en este combinado (Caballero y otros 2010: 111-112). Efectivamente, se podía pensar que esta barrotera, por su tema, servía a la placa originaria del grifo, pero conocemos las barroteras que pertenecen al grupo del grifo y ahora un fragmento de placa que pertenece a esta otra variante (Llano: fig. 27 y 29, dibuja otras dos piezas asimilables; García de Castro ya las relaciona, 1995: 228 y

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> García de Castro, 2007: 100, protesta que los argumentos de Oviedo no son transferibles al grupo portugués para los que se deben aplicar "*argumentos históricos o historiográficos locales*". A mi parecer, es la utilización de esos argumentos lo que es peligroso si las piezas no se contextualizan estratigráfica y tipológicamente.

231, 11.A.1 y 11.B.7, fot. 145; Escortell 1996: nº 23 y 241)<sup>15</sup>. Todas son piezas trabajadas en arenisca. La celosía circular situada en el testero Oeste de la cámara falsa puede hipotéticamente pertenecer a este grupo por su material calizo y situación (García de Castro 1995: 263-264, celosías 3.7.1 fot. 202).

García de Castro (2007: 99-100) une en su segundo grupo los que yo separo como grupos segundo y primero/segundo. Estoy de acuerdo con él en que ambos respiran "otro ambiente distinto", pero se diferencian por el material empleado (que incluye la que él considera caliza local de Oviedo), la técnica y el dibujo. También diferencia como un tercer grupo los frisos de roleos en los frentes de los muros formeros del coro, que prefiero incluir en el grupo segundo por razones de material y relación constructiva, aunque efectivamente corresponden a otro dibujo y pueden pertenecer a otra mano.

#### Piezas sin contexto conocido

<u>Grupo 3</u> (fig. 7). Correspondería a la restauración del edificio, **fase 2A**, cercana a 891. Sin relaciones estratigráficas. Su pieza base es la trasera del "cancel del grifo", que reutiliza para decorar con un árbol de la Vida. Le corresponde además otra placa de cancel, decorada por ambas caras (Jorge Aragoneses 1957. García de Castro 1995: 229-231, canceles 11.B.1-2, reverso. Escortell 1996: n° 17-19). Sus características, son además de este motivo, su talla redondeada y de trazado lineal en grandes trazos (parecida a la del grupo primero, aunque no miniaturista). Trabaja en caliza y arenisca. Debe datarse, a mi parecer, a finales del siglo IX o inicios del X por su relación con la placa de cancel aparecida en la iglesia de *San Adriano de Tuñón* (año 891. García de Castro 1995: 235, canceles 16, fot. 150). Pueden considerarse una variante otros dos fragmentos decorados sólo en el anverso (Id.: 231, 11.B.5-6, fot. 143-144. Escortell 1996: n° 239-240)<sup>16</sup>.

Incluyo en este grupo también las barroteras con figuras humanas con cayado<sup>17</sup>. Se caracterizan por la figuración y su talla plana. Molduras lisas (sin sogueados). Incluyen también roleos. Utilizan piedra caliza y arenisca. Cinco fragmentos de barroteras decoradas en anverso y reverso. Aunque las incluí en un principio en mi segundo grupo, ahora relaciono los roleos utilizados en la parte alta de las placas de este grupo y los roleos en la trasera de alguna barrotera por técnica y dibujo similares. También debe pertenecer al mismo grupo la barrotera de suelo o lecho de cancel del guerrero por su técnica y detalles de las cabezas (García de Castro 1995: 228-229, canceles 11.A.2-5y9, fot.140; con roleos en el reverso, 11.A.2-4; la barrotera de suelo, Id. 1995: 231, 11.C.1 y quizás la San Vicente de Oviedo, Id. 233, 14; que incluí como pertenecientes a mi grupo 2, Caballero y otros 2010: 111-112. Escortell 1996: nº 24-27,30,31-34,227).

1

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Debemos advertir que García de Castro pone en relación estas piezas, por su delgadez (2, 2,5 cm), con los tableros de cancel que incluyo a continuación como variantes del grupo 3, 1995: 231, 11.B.5a7.

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Ver lo dicho en la nota anterior. El reverso de la "placa del grifo" (11.B.1) tiene una banda inferior sin decorar que se repite en la trasera de la segunda placa (11.B.2), mientras que su delantera ocupa por completo la altura de su campo. Las dos placas decoradas sólo por una cara presentan también esta banda inferior sin decorar. He supuesto que este detalle pudo corresponder al relieve del espacio que acotaban, cuyo suelo debía estar elevado en su interior.

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Estas barroteras se ponen en relación con los capiteles de Santa María del Naranco, a pesar de la diferencia de tamaño y de la ausencia de sogueados.

Hasta aquí a mi parecer no hay graves contradicciones entre datos arqueológicos y la datación por las fuentes escritas. Pero debo admitir la debilidad de mi argumento porque nada impide que la trasera del "cancel del grifo" perteneciera a otra reforma desconocida e independiente de la iglesia o, simplemente, por que cuento con una sola variable para argumentar.

Jorge Aragoneses señala la diferencia de estas piezas con lo "auténticamente ramiriense" por lo que opina que, de pertenecer a la iglesia de Lillo, "se integraron en un cancel postramiriense", como nosotros creemos (1957: 268).

García de Castro considera que, por tamaño, las barroteras de las figuras humanas (altura de la carrilera, 68 cm) pudieron hacer grupo con las placas de los árboles de la Vida (64 cm). Y que este grupo, con la reutilización de la placa del grifo, debe pertenecer al momento de construcción de la iglesia (1995: 230). Estoy de acuerdo con lo primero, pero opino que todo el grupo tiene una fecha posterior a la de construcción de la iglesia, obligado por la reutilización de la placa del grifo.

Real propone adelantar estas piezas a fines del s. XI o comienzos del s. XII. Su argumentación es la siguiente. La restauración de la cabecera de la iglesia de Lillo, después de su ruina, se data en el s. XI o comienzos del s. XII por C14 de las maderas encontradas en su cubierta. Esta fecha coincide aproximadamente con la restauración de la iglesia de Tuñón datada por inscripción en 1108, cuando pudo colocarse allí un nuevo cancel<sup>18</sup>. La doble coincidencia abre la posibilidad de relacionar estas piezas con una fase posterior en la historia de ambos edificios. El anverso de la "placa del grifo" pertenecería a una intervención efectuada en Lillo en el s. X, mientras que el reverso y la otra placa de cancel con árboles de la Vida pertenecerían a la restauración de finales del s. XI o inicios del XII, utilizando en Lillo las huellas de canceles existentes en su zona restaurada. Los motivos de árboles de la Vida se pueden comparar con los de los capiteles de la capilla mayor de Cedofeita pertenecientes seguramente a la iglesia consagrada en 1087 (Real 2007: 170, fig. 72-73). A mi parecer este argumento no tiene en cuenta la relación tipológica entre las piezas utilizadas en el coro de Lillo y la placa del grifo, que interdatan en época de Ramiro I el conjunto formado por iglesia, coro y placa del grifo y las piezas tipológicamente similares portuguesas. Con respecto a los paralelos con los capiteles de Cedofeita, Cabeça Santa y Sousa, creo que deben considerarse lejanos derivados de nuestro grupo segundo y las producciones mozárabes, pero no coetáneos. Hacia el año 1100 ya estaba en desuso tanto la utilización de canceles en las iglesias como la decoración de este tipo de árboles de la Vida. Nuestras piezas son más cercanas a la serie de Saamasas que el propio Real data en el s. X.

Grupo de celosías (fig. 8). Fragmentos que creemos de celosías, que no se ordenan con los grupos anteriores 19. Se diferencian tres subgrupos.

Placas rectangulares, caladas, con figuras de animales planas y con incisiones (dos con cuadrúpedos de piedra caliza y una con pájaro de piedra arenisca) y

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> En el suelo actual de Tuñón no se conservan huellas de canceles, a no ser que estuvieran adelantados. Aunque nosotros consideramos originarios los restos antiguos conservados, pueden pertenecer a la

restauración del s. XI por sus relaciones con los altares. Caballero y otros 2010: 108-109, n.12. <sup>19</sup> Aparte otras piezas. La ménsula con cabeza de mujer, probablemente del grupo 1, con estría e incisiones, García de Castro 1995: 276, ménsula 1.4; Escortell 1996: nº 223/224. La celosía circular con cinco huecos circulares en cruz, de piedra arenisca, cuya técnica recuerda la dovela que hemos incluido en el grupo 2, García de Castro 1996: 264, celosías 3.7.2; Escortell 1996: nº 102 y 29.

- marcos rectos con trenzas de dos o tres cintas (García de Castro 1995: 266, celosías, 3.7.6-8. fot. 204,205, las considera hipotéticamente celosías de cancel alto o iconostasio. Escortell 1996: nº 243-245).
- Dos placas en piedra arenisca, caladas y decoradas por ambas caras, formadas por dos arcos con un rosetón en el campo intermedio, roleos y dos pájaros. A ellas se añaden tres marcos rectos, decorados con roleos naturalistas con pájaros y sogueados, que son de celosías por las huellas dejadas en dos de ellos por sus barrotes perdidos, de dibujo geométrico. García de Castro ya las relaciona entre sí y con San Xés de Francelos y estudia sus dudosas procedencias. La primera placa, de ¿Santa María del Rey Casto de Oviedo?, que Arbeiter y Noak suponen de ¿Lillo?; la segunda, de ¿San Zaornín? en Villaviciosa (García de Castro 1995: celosías, 262-263, 3.4 y 268, 3.12; canceles, 229, 11.A.6-8, fot. 136-139. Escortell 1996: nº 98/99, 100/101 y 126; y 234/235 y 236/237. Arbeiter y Noak 1999. Incluí los marcos en mi grupo 1 de los que deben separarse, Caballero y otros 2010: 111<sup>20</sup>).
- Posible celosía de dos arcos tangentes con un tondo, los tres círculos con estrías dobles, con sendos pájaros a los lados del tondo (García de Castro 1995: 340, estela 2.2, fot. 406. Escortell 1996: nº 238).

De todas estas celosías, sean de ventana o de iconostasio como argumenta García de Castro para alguna pieza, al menos el segundo subgrupo también puede pertenecer al proyecto A de la iglesia, aunque sus caracteres de dibujo y técnica sean diferentes al grupo principal de basas y capiteles. Dos pilastrillas sin procedencia del Museo de Oviedo, si procedieran de Lillo, podrían servir de enlace entre el grupo 1 y este por el uso de sogueados, cintas, puntos y trenzas (García de Castro 1995: 342, sin función 5.3-4. Escortell 1996: nº 125,127).

#### SANTIANES DE PRAVIA

Santianes aparece citada en la redacción pelagiana de la crónica de Alfonso III como la iglesia donde Silo (774-783), su fundador, habría depositado las reliquias de Santa Eulalia de Mérida y habrían recibido sepultura él, su esposa Adosinda y el rey Mauregato. Es conocida de antiguo, aunque fue dada a conocer en 1902 por Selgas (1902), cuyo detallado análisis marcó profundamente su interpretación planimétrica y fijó su encuadre histórico y cronológico.

Inscripciones.- Como sabemos, se conocen, también de antiguo, tres inscripciones que se consideran sincrónicas con la iglesia.

- Una laberíntica (García de Castro 1995: 81-83, nº 35, fot. 34) atribuye al príncipe Silo la factura de algo no explicitado que se considera tradicionalmente que es la iglesia. Estuvo situada "sobre lo alto de un arco que entra al medio de la dicha Iglesia" (Tirso de Avilés 1517: 210) o "sobre el arco por donde entran del cuerpo de la Iglesia para el crucero" (Carvallo 1613: 149) esto es, el arco principal de los que separaban el aula del crucero. La noticia documental y esta inscripción han decidido la datación de la iglesia como perteneciente a Silo.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Gómez Moreno, 1919: 157, fig. 66, pone en relación uno de estos fragmentos con los capiteles y placas de cancel de S. Miguel de Escalada con "espirales de follaje con aves entre medias", aunque se diferencian por sus dibujos y técnicas.

- Otra votiva (García de Castro 1995: 107-108, nº 51, fot. 62) se acepta que informaba según el P. Carvallo sobre "su fundación y dotación", aunque él advierte que ya era ilegible por "averse dado de negro". Estaba situada "sobre el arco por donde se entra a la capilla mayor", o sea, el arco de triunfo del ábside. Su rotura y borrado intencionado debió ocurrir con las obras del s. XVII, aunque pudo suceder antes.
- La tercera inscripción (García de Castro 1995: 108-109, nº 52 y 256) dedica la iglesia a S. Juan apóstol y evangelista y está inscrita en el marco de una ventana monolítica de tres vanos.

Intervenciones.- El edificio ha sufrido a lo largo de su historia tres fuertes intervenciones que han hecho que lo conservado hoy del edificio originario sea mínimo:

- Segundo tercio del s. XVII. Primera obra de reforma, conocida a través del pleito con el Rey a que dio lugar (a partir de 1637, Cadiñanos 2006). Se sustituye el ábside primitivo semicircular por el actual rectangular, desmontando su altar exento; se reforma el crucero, desmontando los elementos litúrgicos que entorpecían su acceso y ampliándolo por sus testeros; se amplia la entrada de la iglesia, desmontando el pórtico y prolongando las naves laterales; se reforman las arquerías y sus muros superpuestos, reutilizando los pilares primitivos; y se eleva el suelo de toda la iglesia y por lo tanto de los cimientos de las arquerías y los umbrales de las puertas.
- Siglo XIX. Varias obras afectaron al ábside moderno dando lugar al descubrimiento de las piezas de altar y canceles originarios; en el crucero se desmonta y rehace al menos su cuerpo central; en la zona de los pies se construye un altillo o "torre" y la espadaña; y al sur se adosa la casa parroquial.
- Años 1975-1980. El arquitecto José Menéndez-Pidal (1980) efectúa una dura y lamentable intervención. Se basa en la planta que descubre y en su falsa suposición de que perviven las partes altas de los muros originarios: "aprovechando las viejas cimentaciones y los testimonios de sus alturas respectivas que permanecieron a pesar de las obras anteriores" (Caballero y otros 2010: 43, inscripción conmemorativa en el pórtico). Es un prototipo de intervención "purista" que pretende re-construir una iglesia alto medieval asturiana en pleno s. XX. La iglesia resultante no es ni originaria, ni moderna, ni decimonónica, sino un pastiche contemporáneo (Utrero 2006: 132 y 467). Excava todo el edificio, rebaja los suelos de época moderna hasta llegar por lo menos al nivel originario y coloca otros nuevos; descubre la planta del edificio originario en el ábside, testeros del crucero, testero de las naves y pórtico y cimientos modernos de las arquerías. Desmonta para rehacer: la habitación delantera norte parcialmente y la habitación delantera sur por completo, adosándole la espadaña; en el crucero, los muros testeros, todo el frente oriental incluyendo el arco de triunfo y las bóvedas laterales; en el aula, las puertas, todo el frente occidental una vez demolida la prolongación de la nave norte; el pórtico, la fachada, su altillo y espadaña y construye el inventado coro alto.

#### Arquitectura

A partir de esta martirizada historia parece lógico concluir que es tan poco lo que resta de la iglesia originaria que no podamos imaginarnos con seguridad cómo era. Quedan sin resolver especialmente tres problemas: los posibles ábsides laterales o habitaciones delanteras, el crucero y las arquerías de las naves.

La planta perimetral del edificio descubierta por Menéndez-Pidal (1980: esquema I<sup>21</sup>) debe darse por buena, confirmada por los restos que de los muros se pueden comprobar en la actualidad (comparar los planos del arquitecto y nuestro con los indicios de los muros originarios, Caballero y otros 2010: 40, fig. 9 y lám. 2). Por otra parte no hay ningún indicio estratigráfico que se pueda adscribir a otro edificio anterior. Con estos datos, no es aceptable la suposición de otro edificio previo o de una restauración "asturiana" posterior. La habitación trasera meridional pertenece a una adosamiento aunque sea inmediato. Mientras que no debemos dudar de la planta perimetral, nada de lo demás presenta la misma seguridad.

El ábside era semicircular, peraltado y cubierto con bóveda de toba según Menéndez-Pidal (1980: 287), y cerrado con canceles hasta la transformación del s. XVII: "que se quiten las dos piedras labradas que están arrimadas a los pilares del arco de la capilla mayor... que se alargue la capilla mayor... aciendo que las paredes colaterales salgan derechas... la qual (capilla) no a de quedar en forma de media naranja, como aora está, sino lisa y cuadrada..." (Cadiñanos 2006: 82-84). Es una rareza en la arquitectura asturiana, como se ha repetido. Menéndez-Pidal buscó bajo sus cimientos otro ábside anterior sin encontrarlo (1980: 293) por lo que, aún a falta de una prospección que lo certifique y que asegure su forma y su coetaneidad con el resto de la planta, se debe aceptar lo que él documenta. El intento de paralelizarlo con ábsides de edificios paleocristianos o del aula tardorromana de la cercana Veranes no deja de ser un ejercicio inútil mientras se trate como un elemento aislado. Mejor sería considerarlo un primer intento alto medieval por cubrir un espacio circular, avalado por la técnica de la bóveda de toba asturiana y riojana. Por Carvallo (1613: 150) sabemos además que "su capilla mayor" tenía "dos colaterales". La asimilación del término "capilla" anima a considerar las tres ábsides, pero las laterales no podían serlo originariamente porque no estaban abiertos los muros de paso al crucero (Menéndez-Pidal 1980: 286 y 287). Con la estratigrafía conocida en la habitación delantera norte no es aceptable la existencia ni de "capilla" o ábside lateral, pues no había acceso desde el crucero, ni habitación o sacristía lateral abierta al ábside, pues sus muros posteriores se adosan al del ábside (Caballero y otros 2010: 28, etapa II, fase 2). De haber existido de una u otra forma, desconocemos sus restos. De la capilla o habitación sur sólo conocemos su trazado musealizado por el arquitecto y un suelo de cal con cantos rodados, a la misma altura que el originario de la nave sur de la iglesia pero de distinta factura.

Según Menéndez-Pidal, el crucero primitivo era más corto que el actual y sus pilares exentos tendrían una planta irregular, alargados con un muro/pilastra en sus lados proximales y en el arranque de las arquerías, quizás similar al supuesto del arco de triunfo y al seguro arranque oeste de las arquerías (Menéndez-Pidal 1980: esquemas I y III)<sup>22</sup>. De estas características no tenemos más indicios, pues ni siquiera están avaladas las esquinas perimetrales occidentales del crucero por restos de los muros o de los suelos. Sólo las fuentes escritas nos citan su existencia y las de los arcos que separaban

\_

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup> Su esquema I es el plano definitivo de sus observaciones que podemos aceptar como el más cercano a la realidad, con la excepción de los ábsides laterales o habitaciones delanteras, los pilares del crucero y las arquerías cuya veracidad no se puede comprobar.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> El plano propuesto por Selgas también alarga los arranques del arco de triunfo y los pilares del crucero en sus lados proximales y en los orientales; Menéndez-Pidal ¿vio o supo de estos cimientos?, ¿es independiente de la observación de Selgas o depende de ella? Recordemos que conservó el frente occidental del crucero tal como se fijó en el siglo XIX.

las naves del crucero: "... cruzero y tres naves, todo de arcos..." (Carvallo 1613 (1695): 150); "Que se quiten los tres arcos pequeños questán en medio de ella y se aga uno grande en el medio lugar [...] y se quiten los mármoles del medio de la iglesia que son tres arcos que están... frente del altar mayor" (Cadiñanos 2006: 82-84, pleito de 1638) y las citas ya recogidas de Tirso de Avilés y Carvallo al ubicar la inscripción de Silo. Estos "tres arcos pequeños" y los "mármoles" debían pertenecer a un iconostasio que separaba el aula del crucero<sup>23</sup>. Se debe aceptar la existencia del crucero y del iconostasio, aunque no se pueda asegurar si la planta del crucero era más o menos apaisado o cuadrado, ni si la de sus pilares era como la presenta Menéndez-Pidal. Se desconoce su tipo de cubierta, que, por su tamaño, sería de armadura. Se puede suponer que el tramo central del crucero se elevaba sobre los tramos laterales. Jovellanos sitúa la inscripción de Silo, que recordamos se encontraba sobre el arco que separaba la nave del crucero, "en la torre bajo la ventana"; torre que García de Castro supone un cimborrio (1995: 82 n.181bis) con "ventanas", avalado por el recuerdo que Selgas tiene del "antiguo crucero" (Caballero y otros 2010: 54). Crucero tripartito, cimborrio, cubierta de madera e iconostasio de tres arcos y mármol se asimilan al grupo mozárabe de iglesias de crucero tripartito cubierto con madera de Utrero (2006: 127-130), Bobastro, Lourosa y Escalada y Nazaré. Santullano se diferencia por su crucero corrido y el iconostasio abierto en un muro, como Nazaré. Lourosa y Escalada parecen los referentes más cercanos que unen los dos elementos.

La planta del cuerpo de la iglesia, sin el ábside, es cuadrada siguiendo un esquema típico de la arquitectura asturiana (iglesias de Nora, Tuñón, Valdediós y Priesca, Arias 2008) al que se puede añadir la planta de San Juan de Baños (Caballero y Feijoo 1998). El estudio de la modulación de esta planta podría ser un dato más para confirmar o desmentir su originalidad<sup>24</sup>. El aula tenía tres naves separadas por arquerías sobre pilares que arrancan en el Oeste de machones. Las arquerías actuales pertenecen al s. XVII. Las originarias posiblemente serían de tres arcos, dado que se han conservado restos pertenecientes a tres pilares. Machones occidentales tienen Santullano y Lourosa y pilares enterizos Gobiendes y Valdediós, los de este último achaflanados como los de Pravia (García de Castro 1995: 357). Con excepción de Santullano, todo en el s. X. No existe ningún indicio que asegure la existencia de un coro alto o tribuna que se trata de un invento del arquitecto impulsado por la idea previa de Selgas. Las piscinas bautismales similares a la de Pravia, de planta cuadrada y situada al fondo de la nave sur, presentan problemas formales, datándose en un amplio marco cronológico que incluye el s. X: Castro de Buradón (Álava), Vallejo de Santillán (Burgos), La Nave (Zamora) y la de planta circular de Lourosa. La más segura es la de Revenga (Burgos), de planta circular y excavada en la roca (Caballero y otros 2010: 36-37).

#### Escultura decorativa

Del conjunto escultórico de Pravia<sup>25</sup> se debe afirmar su carácter unitario y coetáneo, por su técnica y dibujo, sin que sea posible dividirlo en grupos distintos que correspondan a obras y fechas distintas. Sus variaciones representan manos o tracistas

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Los tres arcos no pueden corresponder uno a cada nave por su situación central enfrentada al altar, su pequeño tamaño y su material marmóreo. El arco de la inscripción de Silo al que se refieren Tirso de Avilés y Carvallo debe considerarse el central de los tres arcos pequeños, ya que el párroco en el s. XVII ordena sustituirlos por uno grande.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> La diagonal del cuadrado se aproxima a la longitud del cuerpo y el ábside o del cuerpo y el pórtico.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> Resumo la argumentación más detallada seguida en Caballero y otros 2010: 58-60.

de un mismo taller. Los "corazones" actúan de fósil director, igual que el trazado geométrico de sus roleos, "motivos inclusos" y círculos y los dobles o triples junquillos de sus marcos y de las ramas de los roleos. A pesar de una primera impresión, debida al peso del modelo explicativo imperante, no tiene relación con los repertorios visigodos cordobés, emeritense o toledano. El grueso de los motivos son, en este sentido, nuevos: círculos secantes y tangentes<sup>26</sup>, roleos geometrizados, zarcillos enrollados, motivos geométricos, "hojas inclusas" y motivos de relleno entre los círculos, "corazones" y hojas digitadas. Este repertorio se relaciona con conjuntos asturianos, como los capiteles del pórtico de Valdediós (893), Deva (991-1006), Bendones (791-842) y Salas (951). Algunos de estos motivos se relacionan con los repertorios omeyas de Jirbat al Mafvar. como los roleos geometrizados con puntas de diamante que sustituyen a las perlas o botones, los "corazones" que derivan de las "alas de mariposa" y las "hojas inclusas" y de relleno y su técnica de doble junquillo. Motivos que tienen sus grupos intermedios en Chelas y Lisboa y en Saamasas (Lugo). Los roleos geometrizados no siguen el motivo que hemos denominado "seudo-roleo" en los grupos de Montelios y Lillo, pero son paralelos a él y todavía es posible observar relaciones con el grupo más primitivo de El Trampal. Las "hojas inclusas" y de relleno aparecen también en grupos mozárabes como Escalada y Hornija (900-930). Del mismo modo, los círculos y motivos geométricos en su relación (aspas y rellenos de ángulos y dobles imbricaciones) pueden considerarse previos al grupo del cancel de Lena.

Para las piezas de Pravia se han barajado cronologías variables entre los siglos VII y XI: visigodas o epígonos o copias visigodas (Schlunk 1947 y 1980; Jorge 1957: 226, n. 21), de época de Silo (Arbeiter y Noak-Haley 1999: 107-110, con modelos visigodos; García de Castro 1995: 234-235, con modelos bizantinos; Caballero 1994-95, con modelos omeyas), precedentes mozárabes o mozárabes mismas (Schlunk 1947 y 1980) y del s. X u XI (Real 2007: 169). Frente a estas dataciones que de por sí explican las contradicciones que arrastran la fecha epigráfica y documental de Pravia, las relaciones de estilo de las propias piezas y el modelo explicativo dominante, ahora considero que se debe trasladar su cronología a cerca del año 900, en consonancia con los datos que ofrece su arquitectura y con la propuesta de Real, aunque sin llegar al siglo XI.

Aparentes contradicciones del conjunto unitario. El altar y los dinteles de ventanas

Dos elementos de Pravia se pueden considerar indicios que contradicen la existencia única de un edificio y su decoración en el siglo X. Se trata del ara del altar y de los dinteles arcuados de ventanas.

El altar de Pravia (Caballero y otros 2010: 45-47 y 57) fue documentado por Carvallo en 1613 (p. 150) y descubierto y descrito primero con las obras del s. XVII, en el año 1638, y luego con las del s. XIX en el año 1894 (Selgas 1902: 18, 24-25; García de Castro 1995: 212). Su ara puede que reutilice una pilastra constructiva en la que se ha tallado el loculus, atendiendo a su exceso de altura de un metro y medio lo que obliga a que esté enterrada 80 cm, y a la ausencia de remate a la altura del suelo. Aunque la pilastra está achaflanada como las de las arquerías de la iglesia, se diferencia

\_

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Piezas decoradas con círculos con orlas decoradas con puntos de Córdoba y Mérida, como un dintel de Mérida, Cruz 1985: lám. s/n, las placas de Sta. Eulalia y de El Trampal, Caballero y Sáez1999: lám. 111, son a mi parecer ya altomedievales y precedentes de estas. Igual pasa con otros motivos en relación con las "hojas inclusas" y presentes en las piezas citadas, Hoppe 2004: 363-365.

de ellas en que no presenta sus remates apiramidados, tratándose, por lo tanto, de una pieza única en el conjunto conocido de Pravia. Plantea la duda de si se trata de una pieza preparada ex profeso para ara de altar o de una pilastra constructiva reutilizada, bien en el momento de construcción de la iglesia o en un momento posterior. La tipología excepcional del altar en el panorama asturiano, como explica Isaac Sastre (2009), hizo que se considerara visigoda, aunque actualmente se reconocen piezas similares de ara y tablero datadas entre los siglos IX a inicios del XI (García de Castro 1995: 212-213 y 207).

En Pravia se documentan un número indeterminado de dinteles recortados en uno, dos o tres vanos arcuados (denominados "ajimeces" los de dos vanos). Placas de un vano hay dos recolocadas en su sitio, que rematan sus arcos en nacela; al menos hay restos de cuatro de dos vanos; y una de tres vanos con la inscripción dedicatoria inscrita en su alfiz. Falta un estudio detallado de sus formas, que debían variar en los tres tipos. Los dinteles se completaban en los de uno y dos arcos con bloques lisos para las jambas y columnas con sus capitelillos. Este tipo de piezas está abundantemente representado en el Norte de Portugal (Barroca 1990), Galicia (Rivas 1971) y Asturias (García de Castro 1995: 247-260 y 271)<sup>27</sup>. En la excavación de la basílica de El Tolmo de Minateda (Albacete, Gutiérrez Lloret y Sarabia 2007: 324-327) ha aparecido un lote formado por al menos ocho placas de ventanas monolíticas de un vano y dos de dos vanos. Otra pieza, que se separa lógicamente del grupo de las ventanas por su curva muy abierta, suponiéndola "del alzado de un baldaquino", reutiliza una pieza decorada datada a finales de s. VI o inicios del s. VII. Se fechan por estratigrafía a fines del s. VI o comienzos del s. VII o como muy tarde en una reforma que "no podría ser posterior a finales del siglo VII o, como mucho, principios del VIII", siendo imposible datarlas "a partir de la segunda mitad del siglo IX". Las de un vano son similares a las de Pravia<sup>28</sup>, mientras que las de dos vanos son muy cerradas, variante que en el Norte de la Península se considera de cronología más avanzada. Ambos tipos presentan indicio de remate del arco en nacela. El conjunto, por ahora, está aislado y alejado de la zona NO peninsular, pero provoca aparentemente una contradicción. Dado que su cronología "visigoda" está asegurada por estratigrafía, se relaciona formalmente con una pieza supuestamente visigoda de Mérida (Sarabia 2003: 93 n.32<sup>29</sup>). Aunque las variantes

.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> El grupo tardío de Vizcaya se aleja de nuestros modelos, García Camino y otros 1987.

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> Placas entre 60 y 80 cm de ancho, diámetros entre 40 y 60 cm. Pravia, ventana in situ norte, de un vano, placa de 44x47, diámetro 21 cm.

En Bóveda (Lugo) se trata de una puerta, no de una ventana (Sarabia 2003: 93, n.34). La supuesta relación del grupo del Tolmo con la ventana de Mérida obligaría a recordar la de Niebla (Cádiz; Cruz 1985: 263, nº 213), ambas incluyen en su monolito jambas y columnas; y las de Córdoba una bífora y otra sencilla (Sánchez Velasco 2006: 45-46, nº 31 y 33), todas decoradas. La diversidad tipológica de estos dinteles monolíticos de ventanas obliga a tener en cuenta otras variantes supuestamente "visigodas", por ejemplo y sin pretender ser exhaustivos: dinteles monolíticos, de un vano, decorados, con alfiz y derrames con veneras de Badajoz y Vera Cruz de Marmelar (Schlunk y Hauschild 1978: abb. 124 y tafel 114); sillares (no son placas), unos decorados y otros lisos, de S. Pedro de La Nave (Zamora); dinteles bíforos, lisos, de S. Fructuoso de Montelios y placas decoradas bíforas de Guimarães (Braga, Portugal, las segundas citadas supra en relación con la decoración del cancel del grifo de Lillo); ; el dintel (o placa) bíforo con alfiz de San Ginés de Toledo (Gómez Moreno 1919: 12-13, fig.3); y el "hombro" monolítico o jarja lisa para arcos adovelados (no dinteles), bíforos, de Pla de Nadal (Valencia, Juan y Pastor 1989: fig. 10b) similar a piezas mozárabes, por ejemplo de S. Miguel de Escalada (León). A mi parecer, primero es dudosa la relación directa de la mayoría de estas piezas (por ejemplo de las decoradas) con los grupos del Tolmo y Pravia; segundo se puede dudar por diversas razones de la cronología "visigoda" de todas ellas. Ello no impide que se proponga su comparación tipológica, válida (igual que la estilística) siempre que se respete su contextualización. Espero que por reiterar esta comparación y la contradicción que arrastra no

tipológicas de los dinteles arcuados de ventanas son muy ricas y abundantes, existe una aparente similitud entre las placas lisas del Tolmo y de Pravia que podría extenderse a otras de Portugal, Galicia y Asturias. Desde un punto de vista tipológico es difícil aceptar esta similitud formal para piezas alejadas entre sí tres siglos como estos dos grupos.

Para explicar este hecho habría que acudir a otros razonamientos, como a la existencia de variables que no se han tenido en cuenta hasta ahora. Las piezas del Tolmo están descontextualizadas constructivamente y habría que tener en cuenta sus diferencias tecnológico-constructivas y las formales de sus elementos sustentantes como jambas y columnillas. Puede que estemos ante una concurrencia formal sin significado cronológico de coetaneidad. Un fenómeno de "fragmentos incluidos" en la iglesia de Pravia, "visigodos", lo considero improbable por las variables tipológicas de los tres tipos de ventanas, sus elementos sustentantes y epigráficos; por la excepción que supone el que no exista ningún otro indicio anterior a la iglesia, porque se rompería la unidad de los conjuntos arquitectónico y escultórico de Pravia, y por contrariar el panorama del s. VII en el norte de la Península. Quizás se pueda proponer alguna solución que afecte a El Tolmo que a mí no se me ocurre.

#### RECAPITULACIÓN

# 1. Contexto. Estrato y tipo frente a estilo

El objetivo de este trabajo ha sido extremar el análisis arqueológico de dos edificios asturianos. Lillo y Pravia, con fuertes problemas de interpretación por la ruina del primero y las duras intervenciones sufridas por el segundo, pretendiendo conseguir nuevos resultados. A intento, he incluido en el análisis los elementos decorativos que a priori se suelen considerar "no arqueológicos" y propios de la Historia del Arte. Para ello he procurado no entrar en consideraciones estilísticas, reservándome a las estratigráficas y tipológicas<sup>30</sup>. La escultura forma parte de pleno derecho del grupo de fósiles que forman la identidad del estrato. Mi pretensión ha sido contextualizar utilizando como instrumento básico la estratigrafía y la tipología y sólo de un modo auxiliar y colateral el estilo. De esta manera pongo a prueba la aplicación del método arqueológico al estudio del edificio histórico en casos problemáticos.

Uniformidad tipológica.- El análisis estratigráfico/tipológico se apoya a su vez en el principio de que cada familia de fósiles contextualizados viene determinada por una misma serie de variables técnicas y formales que corresponden a ambientes o nichos productivos de cronología cerrada y sincrónica. Cada nicho productivo y su tipo

se me acuse de nuevo de "tipologicista o estilístico" como se insinúa en Gutiérrez Lloret 2000: 113 y se repite en Gutiérrez Lloret y Sarabia 2007: 327.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> "Principio de la identidad tipológica y de los fragmentos incluidos". El conjunto de grupos de fósiles que identifican un estrato equivalen a un "cluster" de Azkarate (2002: 67-69). Considero el tipo formado a partir de los elementos que se agrupan por su contextualización estratigráfica; de modo que a cada estrato le corresponde uno o varios al margen de su concreción cronológico/cultural. En el estilo, los elementos, al margen de su situación contextual, se ajustan a un marco cronológico/cultural que actúa como modelo externo y previo a ellos. A pesar de lo que pueda parecer, y aparte de reconocer la importancia que tiene la Historia del Arte como precedente de los estudios arqueológicos, afirmo el valor actual de los estudios estilísticos, pese a su mala fama, siempre que se sometan a unas normas de crítica científica. Caballero 2009. Caballero y Arce 2006: 233-235.

o tipos se deben diferenciar del horizonte técnico en que se incluyen y que tiene un valor cronológico más amplio, secuencial, diacrónico y evolutivo.

# 2. Arquitectura y decoración de Pravia

La iglesia de Pravia, como sabemos, se data tradicionalmente a finales del s. VIII por la inscripción de Silo. Al margen de las contradicciones en el análisis de Schlunk, el descubrimiento del ábside semicircular con las excavaciones del arquitecto Menéndez-Pidal facilitaron que otros estudiosos propusieran dos etapas en el edificio, la segunda de restauración en el s. X con el añadido del ábside. Pero a esta explicación se opone el resultado de la lectura arqueológica. No tenemos indicios de la existencia de dos edificios originarios ni tampoco de la de dos grupos decorativos; esto es, de un primer edificio que corresponda a época de Silo y de una restauración efectuada en el s. X. Además, la observación de una arquitectura y una decoración únicas permiten asegurar su coetaneidad. La fecha de las características unitarias que conocemos, aunque sea de modo tan fragmentario, del tipo arquitectónico y de la decoración se debe adelantar algo más de un siglo, hacia el año 900. Antes que considerarle un precedente de la segunda mitad del s. VIII, alejado de estos tipos, conviene mejor asimilarle a la producción más tardía asturiana y a la leonesa mozárabe.

# 3. Arquitectura y decoración de Lillo

Se confirma en Lillo una corrección mientras se ejecutaba el proyecto originario (fase 1, proyecto A), para introducir el coro (proyecto B). Definir con exactitud el indicio material es esencial por las implicaciones que tiene para la correcta comprensión de lo ocurrido. Al incluirse el coro se diferencian en la obra tres talleres que trabajan en coordinación, uno constructor (albañilería) y dos decorativos. La dirección de la obra cambió, aunque no se sustituyó por completo la organización constructora. El nuevo proyecto impuso la estructura del coro, las piezas arquitectónicas y el "ambiente" artístico de un taller distinto, de modo que la nueva organización se relaciona con el trabajo decorativo, pero no se observa ningún cambio en el modo de trabajo del taller de albañilería. Sin embargo, aunque la tradición constructiva básica se mantenga, aparecen cambios técnicos promovidos por el nuevo taller decorativo que se relacionan a la vez con la estructura y la decoración, como la generalización del uso de la caliza marmórea<sup>31</sup> y cuestiones estructurales, como la forma de los arcos. Aunque los tres talleres son independientes entre sí, el segundo taller decorativo se involucra en el cambio de proyecto y en la dirección de obra. Es posible por tanto que ocurriera lo mismo durante el primer proyecto con el primer taller decorativo. Los talleres decorativos no sólo trabajan a pie de obra, sino en estrecha relación con el proyecto de obra.

Tras el cambio, se mantienen los tallistas del primer taller aunque cambian su repertorio por el del nuevo tracista, bajo cuya dirección deben trabajar. Y a la vez se reutilizan o adaptan, por obligación y economía, piezas singulares del taller antiguo, realizadas previamente a la corrección del proyecto, ya que no conseguimos ninguna observación sobre la interrupción de la obra o sobre su retroceso y el consecuente desmonte de una parte ya ejecutada. Talleres constructivos y decorativos trabajan o aprenden a trabajar sincrónica y coordinadamente. Esta observación indica un modo de

.

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Canteras De L'Aspra y Piedramuelle en las cercanías de Oviedo, según García de Castro 2007: 100, para las piezas de Lillo

trabajo característico: talleres cuya escasa capacidad y formación la suplen haciéndose permeables, acostumbrándose al intercambio de técnicos y repertorios y a la reutilización y adaptación de su propio material y de otro material coetáneo<sup>32</sup>.

Llama la atención el elevado número de piezas decorativas pertenecientes a la iglesia de Lillo y su alta variación tipológica, que es difícil considerar que pertenecieran a un mismo conjunto y obligan a pensar en ampliaciones, adiciones o reformas; sin desechar posibles ruinas parciales y sus restauraciones o la adscripción, en época contemporánea, a la iglesia de Lillo de piezas que en realidad procedan de edificios vecinos. Todo ello acentúa lo difícil y peligroso que es traspasar los datos de la iglesia, y en concreto de la pieza del grifo, al resto de la decoración de Lillo ya que impiden cerrar un modelo completo<sup>33</sup>. Por ello hemos procurado un diferente trato a las piezas contextualizadas y descontextualizadas.

No me dejo de preguntar, sin embargo, si es un defecto de observación de nuestro registro el que obliga a aceptar en Lillo la ausencia de indicios de acciones negativas reparadas con la misma técnica por el mismo taller de albañilería. Pero incluso en este caso sería excesivo aceptar la ruina o el complicado desmonte de un primer proyecto completamente terminado. Y otra segunda pregunta, si, de un modo parecido, un defecto de observación impide aceptar que la zona perdida del edificio (en la práctica, todo el edificio) se sometía a una misma norma de utilización o readaptación de materiales pertenecientes a dos (o más) talleres o modos de hacer distintos. Considero ambas preguntas retóricas mientras no se descubra alguno de los indicios que ahora se echan de menos.

# 4. Decoración. Maneras de talla, talleres y repertorios

Las piezas que hemos tratado y que proceden de tres edificios las podemos agrupar en dos horizontes o grupos tecnológicos que se diferencian por dos maneras de talla distintas, que a su vez agrupan varios talleres.

- · Manera de talla 1. Relacionado normalmente con piedras de grano, areniscas, aunque utiliza también la caliza. La utilización de este tipo de material quizás influyó en su técnica formada por trazos redondeados, sin biseles. Aparece en otros grupos como en el edificio del Naranco. En otras ocasiones, como ocurre en el grupo 1/2 de Lillo, acepta el repertorio de otros talles. Lo mismo ocurre en los capiteles del pórtico de Valdediós, donde mantiene su talla pero el repertorio se relaciona con el del taller de Oviedo/Braga.
  - Primer taller de Lillo. Fechado a inicios de la segunda mitad del s. IX si se acepta la datación de Ramiro I para la iglesia. Formado por los Grupos 1 y 1/2 de Lillo. En relación con las piezas decorativas del edificio del Naranco. Más miniaturista.
  - Taller de Lillo/Tuñón. Grupo 3 de Lillo. Descontextualizado y sólo con la relación de reutilización con la placa del cancel del grifo del taller de Oviedo/Braga. Datado cerca de 891 por su supuesta relación con Tuñón.

<sup>32</sup> El caso no es único. De alguna manera se equipara al modo de trabajo constatado en San Pedro de La Nave donde el taller reutiliza materiales de su propia producción para corregir su propio proyecto. Caballero y Arce 2006: 242-250.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> De nuevo García de Castro se adelanta y señala esta diversidad en referencia a los capiteles y basas: 1995: 302 y 308: "una diversidad a primera vista incompatible con un proyecto unitario".

- · Manera de talla 2. Se relaciona con el material de caliza o mármol. Su talla a bisel y algunos motivos de su repertorio con los que hacen que se encuadre con la escultura considerada visigoda. Tanto por su talla como por su repertorio incluye en ella, además de las producciones de Lillo y Pravia, las de Lena, Escalada, Hornija, Bendones y Salas.
  - Taller de Oviedo/Braga. De igual datación, probablemente cercano a 850. Formado por el Grupo 2 de Lillo, frisos de Montelios, piezas reutilizadas unas y descontextualizadas otras de Guimarães y piezas descontextualizadas de Oviedo. La discusión sobre su identidad formal obliga a considerarlas del mismo taller y coetáneas. No pueden pertenecer unas a producciones del s. VII y otras a piezas de Alfonso II o de Ramiro I (supuesto palacio de Oviedo y Lillo). Su repertorio decorativo las relaciona con otros hispánicos como ya hemos señalado, como Villajoyosa y el pórtico de Valdediós.
  - Taller de Pravia. Fechado cerca del año 900. Formado por el grupo de Pravia. Por su talla y repertorio se puede relacionar con el de Oviedo/Braga, aunque son evidentes sus diferencias. Se puede admitir que el desarrollo del grupo de Oviedo/Braga vaya paralelo al de Pravia, aquel más antiguo (inicios de la segunda mitad del s. IX) y este más moderno (segunda mitad del s. IX o alrededor del año 900). El grupo de Lena (también considerado visigodo por estar reutilizado en una iglesia asturiana y por su relación formal con el grupo de Pravia, García de Castro 1995: 154-155) sería posterior, de pleno siglo X, dependiente del de Pravia; igual que los de Escalada y Hornija, aunque estos sin dependencia directa con los citados. La fecha más moderna atribuida a Bendones (791-842) y la de Salas (951) deben considerarse las extremas del grupo de Pravia, de no tener que corregirse acercándose a las dominantes en el resto del grupo (893-1006).

Las características que he individualizado sobre la distribución del trabajo en los talleres decorativos y constructivos considerados no se deben generalizar como propios de toda la producción asturiana ni de la de los siglos IX y X, a pesar de que algunas presenten aparentes patrones repetitivos. Sólo el análisis de más edificios, en pie o de excavación, y la diferenciación de otras características permitirá en el futuro conseguir marcos generales. Como es lógico hemos de achacar a la conformación de la sociedad v del estado monárquico asturiano a lo largo del s. IX y sobre todo a partir de inicios del s. X la consolidación de estos talleres y las condiciones para su paralela apertura a modelos foráneos. De estos yo distingo los de procedencia omeya, pero a ellos probablemente se unen otros de distinta procedencia. La reacción contra la datación o la asimilación visigoda de esta decoración visigoda, "vaciando" el siglo VIII, debilita que otro de los componentes de estos talleres sea su derivación de los del s. VII. Sin embargo, se mantienen algunos "paralelos" aparentes (Caballero y otros 2010: 58-59; Caballero 1994-95: 340-342; además "palmetas bizantinas en el taller de Lillo/Tuñón). La diferencia y el paréntesis temporal obliga a plantear la hipótesis de que estas relaciones se comprendan como otro influjo externo más, del que además podemos dudar su procedencia visigoda y considerarlo también influjo foráneo en tierras meridionales.

# 5. Planta y estructura de la iglesia de Lillo antes y después de la inclusión del coro

Si abstraemos el actual coro del edificio de Lillo resulta una sencilla planta basilical de tres naves. ¿Somos capaces de comprender sólo a partir de ella cómo era la iglesia del primer proyecto? Al incluirse el coro, ¿se transformó la iglesia en una estructura compleja como la que hoy se pretende a partir de los restos conservados (Arias 2008: fig. 134-136; nuestra fig. 9B) o debemos pensar en una basílica a la que únicamente se añadió una especie de "torre" para el espacio del coro alto en su zona occidental? (algo similar a la primera solución de Aurelio de Llano 1917: fig. 44; nuestra fig. 9A). La reconstrucción que se hace hoy del edificio viene determinada por la suposición de que iglesia y coro son coetáneos y, por lo tanto, se replica el espacio del coro conservado para imaginar el resto de la iglesia desparecida. Pero, sabiendo que pertenecen a proyectos distintos, o decimos que el alzado del primer proyecto respondía a una sencilla basílica de tres naves abovedadas en la que se incluyó una estructura distinta para tribuna o nos vemos obligados a asegurar que desconocemos cómo se relacionaba la planta del primer proyecto con su alzado final y si este era complejo. Lo más lógico es afirmar esto: es una suposición que la estructura en alzado del edificio se transformara imitando a la incluida del nuevo coro. Es posible que la estructura del resto del edificio, hoy perdida, se acomodara a una estructura basilical sencilla, mantenida sin necesidad de transformarse en la forma que ahora imaginamos. Desde luego es posible que los cambios efectuados en los pies de la iglesia se reflejaran en otros aspectos del edificio, pero esto lo desconocemos. Si la proporción vertical del edificio no permitía incluir el coro alto en su zona de pies no parece que, al contrario, fuera el coro una de las causas del alzado del resto de la iglesia.

En resumen, segregar la planta del cuerpo del coro alto plantea preguntar si también la estructura en alzado de cada proyecto era distinta y, por lo tanto, si la estructura superviviente de Lillo no corresponde al primer proyecto basilical sino sólo a la reforma necesaria para poder incluir la tribuna. Esta pregunta se relaciona con la duda sobre la relación de los muros de testero del actual remate oriental de la iglesia con la parte perdida de la iglesia, a la que ya hicimos referencia y que también observó García de Castro (arriba nota 10). También se complica la pregunta sobre la función de iglesia y tribuna al ampliarse a la función de la iglesia basilical del primer proyecto y a la causa de su repentino cambio.

El coro incluido de Lillo pudo ser el primero elevado que conocemos de los edificios eclesiásticos hispanos. La única excepción aparente es el de Es Cap des Port (Menorca, Palol 1982: 272-273; Godoy 1995: 172-174), en cuya iglesia tardoantigua se incluyó también en "un momento cronológico tardío en el conjunto del edificio"; y si aceptamos que los de Quintanilla de las Viñas (Burgos), basado en la estructura tripartita de su remate occidental (Schlunk y Hauschild 1978: 95, problemático; Caballero y Arce 1997: 264), y el de S. Gião de Nazaré (Portugal; Caballero y otros 2003: 77), no se deben considerar tardoantiguos sino altomedievales, como es mi parecer, lo que les acercaría y relacionaría con los casos asturianos.

La planta de la iglesia basilical, considerada así, obliga también a plantear si pertenece a una revolucionaria tipología constructiva de la época de Ordoño I o si en realidad se acerca o se asimila a los edificios abovedados de Alfonso III como Valdediós.

# 6. Los problemas de datación de los edificios y la contextualización de su epigrafía

Si la iglesia de Lillo no estuviera en relación con el edificio de Santa María del Naranco quizás no se dudaría en adscribirla a la época de Ramiro I, tal como indican algunas crónicas. Son las relaciones de las fuentes documentales con el Naranco, sus contradicciones y, sobre todo, las de la inscripción de su altar las que revierten sobre la iglesia de Lillo llevando incluso la argumentación al extremo de proponer el intercambio y la transformación de una por otra<sup>34</sup>.

En Pravia la información de las fuentes y de la inscripción de Silo margina las características de su cultura material y arrastra la datación de la iglesia. Cuando aflora la contradicción entre epigrafía y fuentes (de Silo, en el último cuarto del s. VIII) y forma arquitectónica y decoración (únicas, sincrónicas y datadas en el siglo X) se intenta una solución favorable a las fuentes que aboca a una solución ad hoc de dos momentos. Si diferenciamos los problemas, la datación de la iglesia y su decoración se adelanta a la de su contexto, a caballo entre fines del s. IX e inicios del X. Pero esta solución plantea encontrar una explicación a las fuentes, preguntando por la unidad de su epigrafía; por la autoría y el significado de la inscripción de Silo y su posible presencia y finalidad ¿espuria? en la iglesia del X; y por la manipulación de la votiva, la propia de su fundación.

Los tres elementos definitorios de la iglesia de Pravia se han datado por la inscripción de Silo sin pararse a considerar la posible contradicción que presentaban con respecto a ella. La planta del edificio, su decoración y la propia inscripción laberíntica (si aceptamos su relación con los palíndromos de los Códices medievales) encajan mejor con la producción de hacia 900 de la monarquía asturiana. No hay por qué pretender adelantar su cronología.

Ambos no parecen hechos aislados.

La opinión generalizada considera la inscripción consagratoria de de los obispos de Valdediós coetánea con la iglesia donde se encuentra. Así Fernández Conde (1994: 213-248), aunque ya considera un traslado desde la iglesia a su "capilla" sureste externa. García de Castro (1995: 122-125, 129-130, 428-429, 433), aunque dubitativo, considera que existen dos momentos diferentes<sup>35</sup>: primero la construcción de la iglesia y

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Jorge Aragoneses 1953. García de Castro resume las fuentes y hace la exposición crítica de las propuestas, 1995: 115-116, 118-119, 474. Liño citada como construida por Ramiro I en las redacciones Albeldense (con palacios) y Silense de la Crónica de Alfonso III. No se cita en la Rotense. Aparece donada en el Testamentum de Ordoño I (857) y en el de Alfonso III y Jimena (905, con palacios). En la donación de Alfonso III y Jimena (908) se cita la villa con palacios, pero no la iglesia.

Las contradicciones de las fuentes documentales sobre el Naranco las expone Camps Cazorla 1948. El problema lo provoca la noticia de la transformación del palacio en iglesia de la redacción Silense de la Crónica de Alfonso III, unido a la "extraordinaria rareza" de la información aportada por la inscripción sobre la construcción del altar por los reyes, sin consagración, y a su vez relacionada con la renovación de la morada "consumida por su mucha antigüedad". Solucionar esta "renovación de la vetusta morada" obliga a suponer que en realidad se trata de la construcción ex novo del palacio sobre la amortización de otro anterior desconocido. De lo contrario habría que aceptar, como se desprende de la exposición de Collins 1989: 17, que el actual palacio/iglesia de Santa María y la iglesia de Santa María de Ramiro I no fueran el mismo edificio.

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> El mismo autor (Id.: 427 y 432) sospecha que en Valdediós se pudo incluir el coro alto igual que en Valdediós, lo que supondría otro momento. Aunque nosotros, con la iglesia en estudio, consideramos que

su consagración; y segundo, tiempo después, la pintura de iglesia y pórtico, la ocultación de las inscripciones de la iglesia y posible damnatio de una de ellas y la construcción del pórtico y de la habitación de la inscripción, "verosímilmente" por Alfonso III. Si no es lógico utilizar como único argumento para distanciar esta importante inscripción de la iglesia que la conserva la ausencia de referencias a su "comitente", su dedicación y, en su caso, al obispo de Oviedo<sup>36</sup>, pues son ausencias llamativas sea cual sea la iglesia a la que perteneciera; tampoco es lógico utilizar como único argumento a favor de que su ubicación primaria fuera Valdediós su mera situación en ella. Aunque parezcan semejantes, son evidentes las diferencias entre la "capilla de los obispos" y el pórtico: distinta dirección de las bóvedas y mayor tamaño de la bóveda y el arco de ingreso de la "capilla", lo que supone un cambio notable en las condiciones técnicas de la obra, indicando otro tercer tiempo, aparentemente aún prerrománico, en la construcción de la iglesia. Además, la inscripción se encuentra segregada de la iglesia, colocada en un lugar diferenciado por más que privilegiado. La inscripción no aporta ninguna evidencia que la relacione directamente con el edificio. Pudo haber sido trasladada allí en un momento posterior, procedente de otro edificio y colocada, dada su importancia, en un espacio realizado en un tiempo relativamente alejado del de construcción de la iglesia y su pórtico; en un espacio dedicado a propósito para conservar lo que puede considerarse como una especie de reliquia. Si fuera como proponemos, la data de 893 de la inscripción no serviría para la iglesia que podría ser tanto anterior como posterior a ella.

Otro edificio citado en relación con la decoración de Pravia y cuya arquitectura se relaciona con el grupo del Naranco es la iglesia de Lena (García de Castro 1995; 154-155). Las placas que decoran su iconostasio o cancel están reutilizadas y por ello y por su carácter estilístico se suponen visigodas, arrastrando la comprensión del grupo decorativo en que se incluyen, Pravia, Bendones, Avilés y Priesca, como producciones visigóticas o estrechamente relacionadas. Se obvian de nuevo el análisis de las piezas decoradas que acepta que son reutilizadas y que tanto el cancel alto como ellas se añadieron con posterioridad a la iglesia. Por lo tanto su cronología puede ser incluso posterior a la controvertida de la iglesia, lo que termina por no ser contradictorio con su estilo decorativo.

Estos casos recuerdan el de la inscripción de Recesvinto, de 661, de la iglesia de S. Juan de Baños. En ella se basó la datación de la iglesia de la que a su vez depende buena parte de la decoración considerada visigoda. Pero el análisis contextual de la decoración y las características de la inscripción han permitido separar ambos elementos y abandonar el automatismo de la datación (Caballero y Feijoo 1998). Según del Hoyo (2006), la inscripción posiblemente fue grabada en época de repoblación sobre un texto conocido desde el s. VII, ya que su paleografía depende de manuscritos mozárabes de los siglos IX y X.

-

iglesia y coro son coetáneos por el remate de las pilastras de las arquerías y la inexistencia de indicios de adosamiento y cortes.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Seis de los siete obispos consagrantes pertenecen a la diócesis de Braga, excepto el de Zaragoza (Fernández Conde 1994: 219), lo que puede ser un indicio de la procedencia de la inscripción. Podemos suponer que el obispo de Zaragoza se retirara en 893 a la zona de Braga en vez de a la de Oviedo.

# BIBLIOGRAFÍA

- Arbeiter, A. y Noack-Haley, S. 1999: Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters vom 8. bis ins 11. Jahrhundert, Mainz am Rhein.
- Arias Páramo, L. 2005: Reconstrucción de la iglesia de San Miguel de Liño, *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, 11, 9-47.
- -- 2008: Geometría y proporción en la Arquitectura Prerrománica Asturiana, "Anejos de AEspA", XLIX, Madrid.
- Azkarate, A. 2002: Intereses cognoscitivos y praxis social en Arqueología de la Arquitectura, Arqueología de la Arquitectura, 1, 55-71.
- Barroca, M. Jorge, 1990: Contribuição para o Estudo dos Testemunhos Pré-Românicos de Entre-Douro-e-Minho. 1. Ajimezes, Gelosias e Modilhões de Rolos, en *IX Centenário da Dedicação da Sé de Braga*, Braga, vol. I, 101-145.
- Caballero Zoreda, L. 1994-95: 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 s. VIII e inicios del X, *Al-Qantara*, 15, 321-348 y 16, 107-124.
- -- y Arce, F. 1997: San Pedro de la Nave. Arqueología y Arquitectura, *Archivo Español de Arqueología*, 70 221-274.
- -- y Feijoo Martínez, S. 1998: La iglesia altomedieval de San Juan Bautista en Baños de Cerrato (Palencia), *Archivo Español de Arqueología* 71 181-242.
- -- y Sáez Lara, F. 1999: <u>La iglesia mozárabe de Santa Lucía del Trampal, Alcuéscar (Cáceres)</u>. <u>Arqueología y arquitectura</u>, Memorias de Arqueología Extremeña, 2 399 págs., 139 figs., 152 láms. y 35 pls., Junta de Extremadura, Mérida.
- -- 2000: La arquitectura denominada de época visigoda, ¿es realmente tardorromana o prerrománica?, en Caballero y Mateos, *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad tardía y la alta Edad Media*, "Anejos de *AEspA*", XXIII, 207-248.
- --, Arce, F. y Utrero, M.ª Á. 2003: São Gião de Nazaré. Un tipo de iglesia original, *Arqueología de la Arquitectura*, 2, 75-80.
- -- y Arce Sainz, F. 2006: Producción decorativa y estratigrafía, en Caballero y Mateos, Escultura decorativa tardororomana y alto medieval en la Península Ibérica, "Anejos de AEspA", XLI, 233-274.
- --, Utrero Agudo, M.ª de los Á., Arce, F. y Murillo Fragero, J. I. 2008: *La iglesia de San Miguel de Lillo (Asturias). Lectura de paramentos*.2006, "Territorio, Sociedad y Poder, Anejo", 1.
- -- 2009: Edificio Histórico y Arqueología: un compromiso entre exigencias, responsabilidad y formación, *Arqueología de la Arquitectura*, 6, 11-19.
- --, Rodríguez Trobajo, E., Murillo Fragero, J. I. y Martín Talaverano, R. 2010: Las iglesias de San Juan Evangelista de Santianes de Pravia y Santo Adriano de Tuñón (Asturias). Arqueología de la Arquitectura, "Anejos de AEspA", LIV.
- Cadiñanos Bardeci, I. 2006: Fondos documentales para la Historia del Arte en Asturias, *Liño. Revista de Historia del Arte*, 12, 71-88.
- Camps Cazorla, E. 1948: Revisión de algunos problemas de los monumentos ramirienses, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 95-126.
- Carvallo, P. L. A. de. 1613 (edición 1695): Antigüedades y cosas memorables del *Principado de Asturias*, tercera edición, Gijón (1988). Prólogo de I. Torrente Fernández.
- Collins, R. 1989: Doubts and certains on the Early Medieval Spain, en Lomas, D. W. y Mackenzie, D. (eds.), *God and Man in Medieval Spain, Essays in Honor of J. R. L. Highfield*, Warminster, 1-18.

- Cruz Villalón, M.ª 1985: *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*, Badajoz.
- -- 2009: El paso de la Antigüedad a la Edad Media. La incierta identidad del arte visigodo, en Lacarra, M.ª del C. (coord.), *Arte de épocas inciertas: De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Zaragoza, 7-45.
- Escortell Ponsoda, M. 1996: Catálogo de prerrománico del Museo Arqueológico de Asturias, Oviedo.
- Fernández Conde, J. 1994: La fundación de San Salvador de Valdediós. Fuentes epigráficas, en Fernández Conde, J. (ed.) *La época de Alfonso III y San Salvador de Valdediós* (1993), Oviedo, 213-248.
- Ferreira de Almeida, Carlos Alberto 1986: *História da Arte em Portugal. Arte da Alta Idade Média*, Lisboa. Publicações Alfa.
- García Camino, I., González Cembellín, J. M. y Santana Ezquerra, A. 1987: La arquitectura prerrománica vizcaína, *Kobie*, 4, 8-37.
- García de Castro, C. 1995: Arqueología Cristiana de la Alta Edad Media en Asturias, Oviedo.
- -- 2006: La Colegiata de San Pedro de Teberga, Ediciones Nobel S.A., Llanera.
- -- 2007: La escultura arquitectónica en el área central del Reino de Asturias: tipos, tradiciones y tendencias, en Caballero, L. y Mateos. P., *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, "Anejos de *AEspA*", 41, 85-132
- Godoy Fernández, C. 1995: Arqueología y Liturgia. Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII), Tarragona.
- Gómez Moreno, M. 1919. *Iglesias mozárabes*. Arte español de los siglos IX a XI, Madrid.
- -- 1964: Primicias del arte cristiano español, Archivo Español de Arte, 39, 101-139.
- Gutiérrez Lloret, S. 2000: Algunas consideraciones sobre la cultura material de las épocas visigoda y emiral en el territorio de Tudmīr, en Caballero y Mateos (edits.): *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad tardía y la alta Edad Media*, "Anejos de *AEspA*", XXIII, 95-116.
- -- y Sarabia Bautista, J. 2007: El problema de la escultura decorativa visigoda en el Sudeste a la luz del Tolmo de Minateda: distribución, tipologías funcionales y talleres, en Caballero y Mateos (edits.): *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, "Anejos de *AEspA*", XLI, 301-344.
- Hoppe, J.-M. 2004: 4.4. Ensayo sobre la escultura de San Pedro de la Nave, en Caballero, L. (coor.), *La iglesia de San Pedro de La Nave*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo. Zamora.
- Hoyo, J. del. 2006: A propósito de la inscripción dedicatoria de San Juan de Baños, en Fernández Martínez, C. y Gómez Pallarés, J. (ed.), *Temptanda Viast. Nuevos estudios sobre la poesía epigráfica latina*, Bellaterra, SPUAB, CDROM, 18, 22 pags.
- Jorge Aragoneses, M. 1953: El altar de Santa María del Naranco. Notas para la restauración de su podio, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 18, 1953, 3-31.
- -- 1957: El grifo de San Miguel de Liño y su filiación visigoda, *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 31, 259-268.
- Juan, E. y Pastor, I. 1989: Los visigodos en Valencia. Pla de Nadal, ¿una villa aúilica?, *Boletín de Arqueología Medieval*, 3, 137-179.
- Luis, C. M.ª de. 1961: Catálogo de las salas de Arte Asturiano del Museo Arqueológico Provincial, Oviedo.

- Llano Roza de Ampudia, A. de. 1917: *La iglesia de San Miguel de Lillo, Oviedo*, Oviedo (reedición 1982).
- Manzanares Rodríguez, J. 1964: Arte prerrománico asturiano: síntesis de su arquitectura, Oviedo, 25.
- Menéndez-Pidal, J., 1980: La basílica de Santianes de Pravia (Oviedo), Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana (Madrid, 1976), I, 2, 281-297; I, 3, 171-175.
- Noack-Haley, S. y Arbeiter, A. 1994: Asturische Königsbauten des 9. Jahrhunderts, Mainz am Rhein.
- Palol, P. de. 1982: La basílica des Cap des Port, de Fornells. Menorca, *II Reunió d'Arqueologia Paleocristiana Hispànica* (Montserrat 1978), Barcelona, 353-404.
- Real, Manuel Luis 1995: Inovação e resistência: dados recentes sobre a Antiguedade Cristã no Ocidente peninsular, *IV Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica* (Lisboa 1992), Barcelona, 17-68.
- -- 1998: Os Moçárabes do Gharb português, en Portugal Islâmico, en *Os últimos sinais do Mediterrâneo*, Museu Nacional de Arqueologia, 35-56.
- -- 2007: A escultura decorativa em Portugal: o grupo "portucalense", en Caballero, L. y Mateos, P. *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*, "Anejos de AEspA", XLI, 133-170.
- Rivas Fernández, J. C. 1971: Algunas Consideraciones sobre el prerrománico gallego y sus arcos de herradura geminados. *Boletín Avriense*, 1, 61-125.
- Rodríguez Trobajo, E. 2010: 4. Datación de dos puntales de madera en la iglesia de San Miguel de Lillo (Asturias), en Caballero L. y otros, : Las iglesias de San Juan Evangelista de Santianes de Pravia y Santo Adriano de Tuñón (Asturias). Arqueología de la Arquitectura, "Anejos de AEspA", LIV, 187-192.
- Sánchez Velasco, J. 2006: Elementos arquitectónicos de época visigoda en el Museo Arqueológico de Córdoba. Arquitectura y Urbanismo en la Córdoba visigoda, Junta de Andalucía.
- Sarabia Bautista, J. 2003: Los elementos arquitectónicos ornamentales en El Tolmo de Minateda (Hellín-Albacete), Albacete.
- Sastre de Diego, I. (2009): El altar en la arquitectura cristiana hispánica. Siglos V-X. Estudio arqueológico. 2 volúmenes. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid (manuscrito).
- Schlunk, H. 1947: Arte visigodo. Arte Asturiano, en "Ars Hispaniae", vol. II.
- -- y Hauschild, Th 1978: Die Denkmalër der frühchristlichen und westgotischen Zeit, Mainz am Rhein.
- -- 1980: El arte asturiano en torno al 800, Actas del Simposio para el estudio de los códices del "Comentario al Apocalipsis" de Beato de Liébana, Madrid, I, 2, 136-164.
- Selgas, F. de. 1902: *La primitiva basílica de Santianes de Pravia (Oviedo) y su panteón regio*, Madrid (también en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 107, 28-34; 108, 5-14; y 109, 52-57).
- Tirso de Avilés, 1517: Armas y linajes de Asturias y Antigüedades del Principado, Oviedo (1999), con presentación y anexos de José M. Gómez Tabanera.
- Utrero Agudo, M.ª de los Á. 2006: *Iglesias tardoantiguas y altomedievales en la península Ibérica. Análisis arqueológico y sistemas de abovedamiento*, "Anejos de *AEspA*", 40.



Fig. 1.- S. Miguel de Lillo. Planta de las basas situadas en los extremos de los muros de carga.

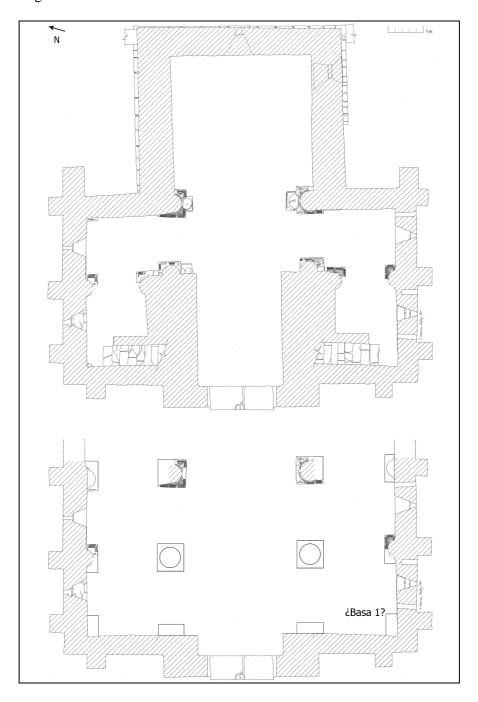


Fig. 2.- Planta actual y planta del supuesto proyecto primitivo de la iglesia de Lillo.



Figura 3.- Grupo 1. Lillo. A. Capitel; B. Basa; C. Detalle de la jamba de la puerta principal (según García de Castro 1995: fig. 399). D. Placa (según Escortell 1996: núm. 129).



Figura 4.- Lillo. Grupo 2. A. Anverso de la placa del grifo (según Luis 1961: lám. 3); B. Placa del león (según Escortell 1996: núm. 130); C. Detalle de las placas de las antas de los muros de carga del coro (según García de Castro 1995: fig. 416); D. Dovela (según Escortell 1996: núm. 92).

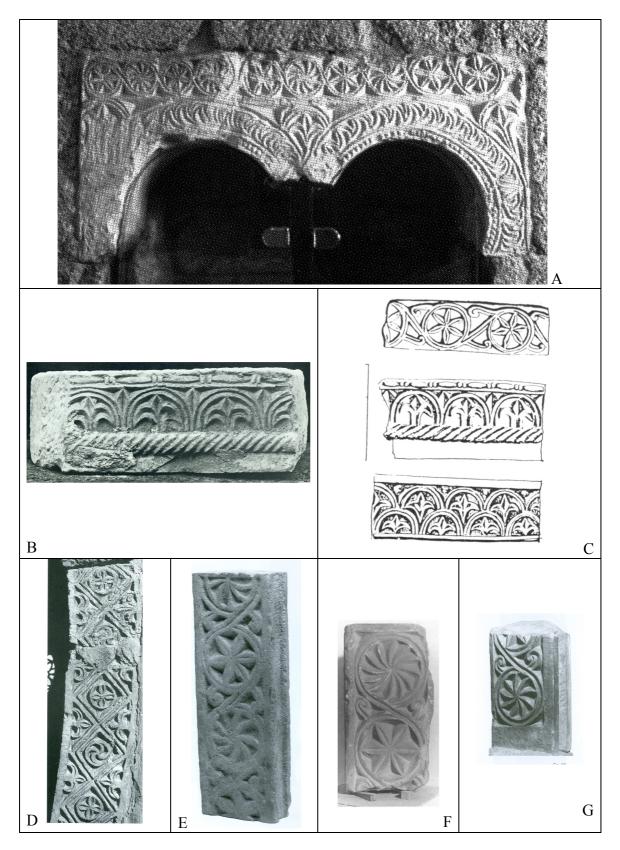


Figura 5.- Lillo. Grupo 2. A. "Ajimez" de S. Torcato de Guimarães (Braga, Portugal. Según Real 1998: fig. 4); B. Friso de S. Frutuoso de Montelios (Braga, Portugal. Según Schlunk y Hauschild 1978: taf. 112b); C. Frisos de Guimarães y Montelios (según Gómez Moreno 1964: lám. XII); D. Friso del arco de la tribuna de Lillo (según Noak y Arbeiter 1994: taf. 17a); E-G. Barroteras de cancel (respectivamente sin procedencia, catedral de Oviedo y Naranco, según Escortell 1996: fig. 225 y 29 y García de Castro 1995: fig. 129).



Fig. 6.- Lillo. Grupo combinado 1/2. A. Arco monolítico de la tribuna; B. Tondo entre los arcos de la tribuna; C. Barrotera de cancel (según Escortell 1996: fig. 23). D. Fragmento de placa de cancel (según Escortell 1996: fig. 241).



Fig. 7.- Lillo. Grupo 3. A-C. Trasera de la placa de cancel del grifo y de otra placa de cancel (Según Luis 1961: lám. 3 y 4). D-E. Placas de cancel (según Escortell 1996: fig. 239-240); F. Placa de cancel de Tuñón (según Manzanares 1964: lám. VI, foto 17). G-I. Barroteras de cancel (según Escortell 1996: fig. 25, 26 y 227 y Luis 1961: fig. 6 e y f).

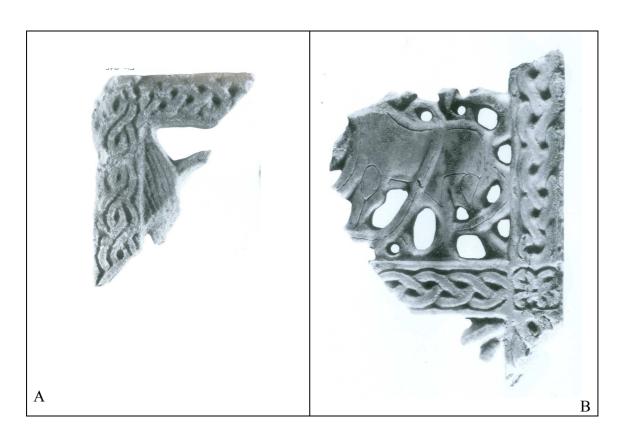


Figura 8.- Celosías. A-B (según Escortell 1996: fig. 245 y 243)

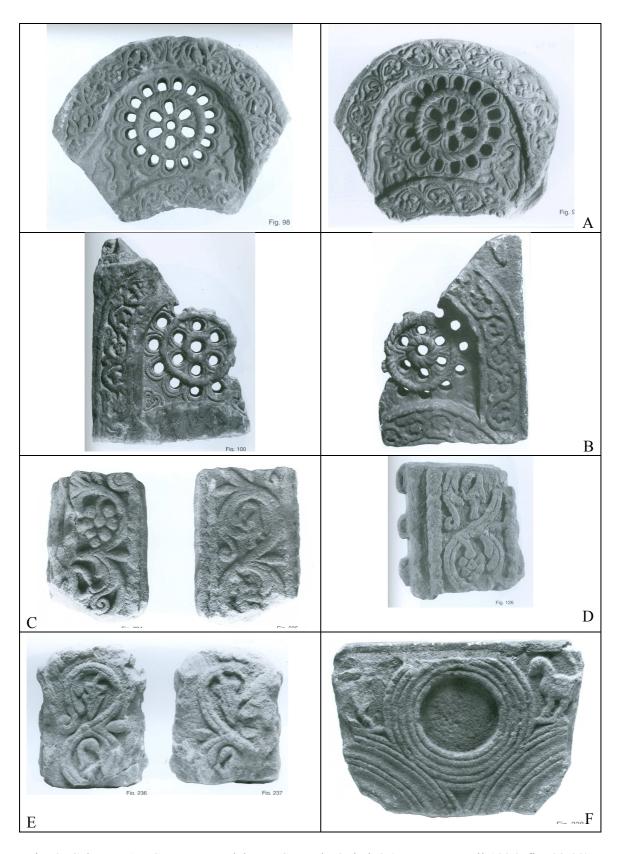


Fig. 9. Celosías. A. ¿Santa María del Rey Casto de Oviedo? (según Escortell 1996: fig. 98-99); B ¿San Zadornín? Villaviciosa (según Escortell 100-101); C-D Lillo (según Escortell 1996: fig. 126, 234 y 235); E Lillo (según Escortell 1996: 236-237); F Lillo (según Escortell 1996: fig. 238).

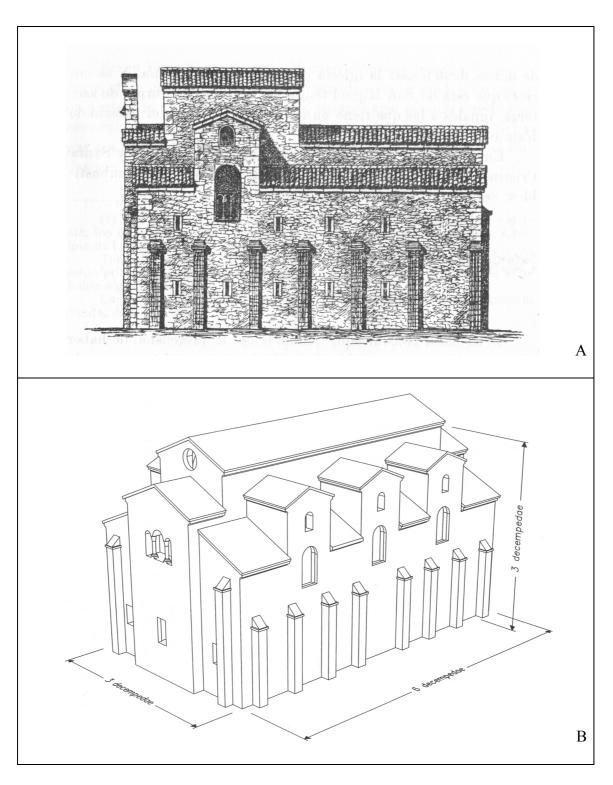


Fig. 10. Restitución de Lillo. A. Según Aurelio de Llano 1917: fig. 44; B. Según Arias 2008: fig. 136.