

Los anagramas y el programa iconográfico de Quintanilla de las Viñas: una hipótesis de interpretación

La iglesia de Quintanilla de las Viñas (Burgos) constituye por su insólita iconografía y enigmáticos anagramas uno de los monumentos españoles que más atraen la curiosidad del investigador, más aún tratándose de una obra de excelente fábrica digna de dedicarle todo nuestro interés. Han sido varios los estudios que se han hecho sobre ella y variadas las interpretaciones, tanto de la escultura como de los anagramas, llevando a profundas discrepancias sobre su datación¹. No pretendo hacer aquí un estudio exhaustivo sobre todos los problemas que plantea la iglesia, sino ocuparme solamente de su programa iconográfico y dar una nueva lectura de los anagramas, dejando el estudio global del edificio, que requeriría más espacio, para otra ocasión.

Sobre el problema de su cronología pretende darnos alguna luz la inscripción que se encuentra sobre la imagen del Sol, en el capitel del lado de la Epístola, a la entrada de la capilla mayor. Su texto: «+ OC EXIGUUM EXIGUA OFF(ERO) D(E)O FLAMMOLA VOTUM», nos habla del ofrecimiento por Flammola, siguiendo una fórmula utilizada también por Alfonso II el Casto (794-842) en San Salvador de Oviedo: «EXIGUUS SERVUS TUUS ADEFONSUS EXIGUUM TIBI DEDICO MUNERIS VOTUM»². En la inscripción de Flammola se juega con la

¹ Además de la bibliografía citada en las notas hay que mencionar los estudios monográficos de: V. Alvarez, E. Camps Cazorla, A. W. Clapham, A. de la Cruz, F. Iñiguez Almech, T. López Matas, J. L. Monteverde, R. Orueta, W. M. Whitehill y los de G. Argai, J. M. Azcárate, M. Broens, E. Camarero Rojo, J. Camón Aznar, J. A. Ceam Bermudez, V. de la Cruz, J. Fontaine, E. Flórez, M. Gómez Moreno, T. Hauschild, E. Hubner, A. Kingsley Porter, B. Osaba, B. de Palacios, P. Palol, J. Pijoan, M. Prieto, H. Schlunck, L. Torres Balbás, J. Yarza y tantos más que lo tratan entre otros temas.

² J. PUIG I CADAVALCH: *L'Art Wisigothique et ses survivances*, París, 1961, p. 136. Esta era una de las dos inscripciones que estaban a ambos lados del altar,

colocación de las palabras desde los extremos hacia el centro y de izquierda a derecha, siendo la lectura OC EXIGUUM VOTUM EXIGUA FLAMMOLA OFFERO DEO, ya que la cruz delante de OC nos marca el comienzo de la frase, de forma que parece haber tenido que abreviar por falta de espacio las dos últimas palabras, colocadas en el centro. Su situación en este lugar, como han señalado Andrés Ordax y Abasolo Alvarez, puede deberse al canon XIX del Concilio de Mérida (666), en el que se ordena al presbítero que diga en la misa los nombres de los que han construido la iglesia³.

Esta Flammola es, sin duda, la esposa del conde Gundisalvus Telliz, que el año 879 restauró la iglesia de Santa María de Lara, según atestigua Huidobro «por dos conductos que vienen a confirmarse mutuamente: Uno es el pequeño becerro de Santa María de las Viñas en poder de un particular, que pronto se publicará (D. m.), y otro las inscripciones existentes hasta junio de 1924, por lo menos, en el campo inmediato a la ermita y que ya han desaparecido con otras piedras, relieves e inscripciones ahora empleadas en el cerramiento del cementerio de Quintanilla, próximo a la Iglesia parroquial. Eran las inscripciones condales de piedra marmórea, amarilla, pulimentada y las tres llevaban el monograma de Jesucristo con las letras alpha y o(mega) al lado. Conservo copia de ellas y de sus dimensiones. / Según la primera, en 879 Flámula, hermana de la Condesa doña Munia y mujer del Conde Gonzalo Telliz, ofrece el edificio a Jesucristo. / En la segunda se dice que murió en 16 de diciembre de 929 y fue allí enterrada. / Por la tercera consta que Doña Mumadona, dedica una memoria a su esposo el Conde Gonzalo Nuñiz que murió en 932, no obstante estar enterrado en San Jorge de Cerezo de Río Tirón, según el Becerro. Este añadé que dicha señora murió en 935 y fue enterrada en el atrio de Santa María de Lara, así como otros individuos de su familia, y después de hacer constar que en 879 se reedifica o comienza a restaurarse, aprovechando algunos restos de la fábrica primitiva, anota la consagración de la iglesia por un obispo llamado Almiro, tal vez el mismo que pocos años antes, en 870, consagró la de Orbaños. (Becerro de San Millán de la Cogolla)»⁴. Pérez de Urbel nos habla de otros documentos en que aparece Flammola, efectivamente hasta el año 929, confirmandose la inscripción que cita Huidobro⁵.

según el Libro de los Testamentos. H. SCHLUNK: *El Arte Asturiano en torno al 800*. Actas del Simposio para el estudio de los códices del *Comentario al Apocalipsis* de BEATO DE LIÉBANA, t. II, Madrid, 1980, p. 142.

³ S. ANDRÉS ORDAX y J. A. ABASOLO ALVAREZ: *La ermita de Santa María, Quintanilla de las Viñas (Burgos)*, 1980, p. 39.

⁴ L. HUIDOBRO: «Ermita de Santa María en Quintanilla de las Viñas», *B.C.P.M.*, Burgos, núm. 22, primer trimestre, 1928, pp. 266-268.

⁵ «En 902 firma con su marido, Gonzalo Telliz, conde de Cerezo de Río Tirón, una donación hecha a favor del monasterio de Cardeña. En 912 dan una rica heredad al monasterio de Arlanza y confirman la donación, como testigos, la

Los datos coinciden con otras noticias que tenemos sobre la época de repoblación de Lara. Esta zona sufrió sucesivas destrucciones y repoblaciones a lo largo de los siglos VIII y IX, conquistada y repoblada por Alfonso I fue saqueada nuevamente en tiempos de Alfonso II y aunque reconquistada por Ordoño I, Lara no fue reedificada hasta la época de Alfonso III, por los condes Gonzalo y Federico. Entre las primeras restauraciones que se hicieron figura la del cenobio de Santa María⁶. Los documentos mencionan el monasterio de monjas fundado junto a la iglesia de Santa María, a ellas con su abadesa Acisclo al frente hace una donación la condesa Moma Donna en el 923, y allí profesa su nieta doña Urraca, hija de Fernán González que estuvo casada con Ordoño III⁷. En esta iglesia sería enterrada toda la familia, siendo trasladados después al vecino monasterio de San Pedro de Arlanza por voluntad del conde Fernán González, enterrado también en Arlanza, y ante la ruina que sufría ya la iglesia de Santa María de Lara⁸.

Los anagramas grabados en el exterior del testero, en el lado derecho de la faja decorativa central, corroboran esta restauración hecha por Flammola. Su lectura sería FLAMMOLA RESTAURATIONEM FECI. Este sistema lo vemos también en monedas de Chindasvinto, Recesvinto, Egica y Witiza, donde las cecas aparecen en anagramas con variadas formas de lectura⁹. Los paralelismos son orientales, en la

madre de Fernán González, Munnia Donna, con sus hijos Fernando y Ramiro. Los documentos nos hablan de sus liberalidades, hasta el año 929. Por esta fecha Gonzalo Telliz había muerto, y Flámula daba una nueva villa a Cardaña 'por el remedio de mi alma y por el alma del conde mi señor'.» J. PÉREZ DE URBEL: «La antiquísima ermita de Santa María de las Viñas, monumento de gran interés», *Diario ABC*, Madrid, 6 octubre 1929. Hay otra firma de Flámula en un documento del Cartulario de Arlanza, de 3 de febrero del 929, que confirma también Fernán González, por el que el presbítero Ariano hace una donación al monasterio de Arlanza. Ver L. SERRANO: *Cartulario de Arlanza, antiguo monasterio benedictino*, Madrid, 1925, pp. 24-26.

⁶ Ver estas noticias en L. HUIDOBRO: «Ermita de Santa María en Quintanilla de las Viñas», *B.C.P.M.*, Burgos, núm. 20, tercer trimestre, 1927, pp. 238-242, que sigue la información de Berganza y del Becerro de Santa María de Lara, confirmando la refundación de Lara la inscripción de la iglesia de San Julián. Ver también sobre esta inscripción L. HUIDOBRO: «El arte visigótico y de la Reconquista en Castilla», *B.C.P.M.*, Burgos, núm. 25, cuarto trimestre, 1928, pp. 361-368.

⁷ La donación es del 28 de enero del 923. Becerro de Arlanza núm. 15; L. SERRANO: *Op. cit.*, pp. 18-20; J. PÉREZ DE URBEL: *Op. cit.*, nos da la traducción de parte del texto; L. HUIDOBRO: *Op. cit.*, primer trimestre, 1928, pp. 267-268, citando a Argaiz, nos dice que el monasterio se restauró en tiempos del obispo de Lara don Basilio y él mismo dio el velo de monja a doña Urraca.

⁸ L. HUIDOBRO: «El monasterio de San Pedro de Arlanza y su primer compendio historial inédito», *B.C.P.M.*, Burgos, núm. 20, tercer trimestre, 1927, pp. 211-214.

⁹ Las de Emérita e Hispalis de la época en que Recesvinto es adoptado al trono por su padre Chindasvinto (649-653) y las de Gerunda correspondientes a la adopción de Witiza por Egica (698-702) son reproducidas por O. GIL FARRÉS: *La moneda sueva y visigoda*, Historia de España dirigida por R. Menéndez Pi-

iglesia armenia de Zwarnotz, de hacia el 650, el nombre del Catholikos Narses que la mandó construir se pone en los capiteles también en anagramas¹⁰, y otros ejemplos tenemos en Santa Sofía de Salónica, del 784, y en las puertas de bronce de Santa Sofía de Constantinopla del 842¹¹.

Los anagramas de Quintanilla plantean ciertos problemas de grafía en relación con la lectura que propongo: el cambio de M por N y la O de forma triangular. Es posible que el escultor copiara una inscripción con las letras unidas en la que pondría ...MMZ., igual que en la caja de Astorga pone SCEMENA, de ahí quizá la sustitución de la M por N, que hace extensible también al último anagrama. La forma triangular de la O, que se ha interpretado por otros autores como una delta, podría relacionarse con otra en forma de rombo en la inscripción del capitel de Daniel en San Pedro de la Nave (Zamora), mientras en el de Abraham son de forma elíptica. Coincide también la D del capitel de Daniel con la de la inscripción de Flammola sobre el Sol, mientras que el capitel de Abraham nos muestra un tipo diferente. Asimismo, en el capitel de Daniel la U de LEONUM se traza ...N/M. Que en los documentos encontremos también el nombre de Flammola como Flámula puede explicar el cambio de grafía de la O del anagrama¹².

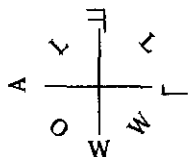
dal; vol. III: *España visigoda*, Madrid, 1963, p. 186, fig. 85, y p. 187, fig. 88. No hay un orden de lectura fijo para los anagramas en las monedas, así, por ejemplo, en la citada de Emérita se lee en cruz de izquierda a derecha y luego de arriba a abajo; en la de Hispalis de forma circular en el sentido de las agujas del reloj, empezando por la izquierda; y en la de Gerunda se lee primero de izquierda a derecha y luego de abajo a arriba, marcándose en el centro la E.

¹⁰ Por los mismos años en que se construye esta iglesia, Ardabasto, noble armenio que sería padre de Ervigio, fue exiliado por el emperador bizantino siendo acogido por Chindasvinto, que incluso emparentó con él; L. GRONDIS: «Une église manichéenne en Espagne», *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, París, 1952, pp. 490-497. El autor señala la semejanza entre los anagramas de Zwarnotz y los de Quintanilla, relacionándolas a través del episodio de Ardabasto, aunque confiesa que no sabe lo que dicen los de esta última. Tampoco debe conocer las monedas españolas porque cita exclusivamente el ejemplo de Zwarnotz en relación con Quintanilla, pero no deja de ser significativo que sea precisamente en época de Chindasvinto cuando comienza la tipología de los anagramas en las monedas, dándose también en tiempos de Recesvinto. Quizá por oposición al origen de este motivo no los llevan las de Ervigio, hijo de Ardabasto, pero vuelven con Egica, yerno de éste, al asociar al trono a su hijo Witiza.

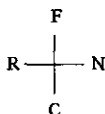
¹¹ Nota de A. Grabar tras el artículo de E. LAMBERT: «L'église wisigothique de Quintanilla de las Viñas», *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, París, 1955, pp. 483-493.

¹² En una inscripción del complejo de edificios de Cornus (Cerdeña), fechable entre los siglos VI y IX, que contiene los nombres de María y Juan con una fórmula que dice «votum fecerunt» podemos ver también enes unidas y una D semejante a la de Quintanilla y San Pedro de la Nave. Testini, al comentar estos edificios, habla de las corrientes migratorias monásticas procedentes de Oriente y del Norte de África, y relaciona el de esta inscripción con las basílicas de Baleares de Son Bou y Son Peretó; P. TESTINI: «Il complesso paleocris-

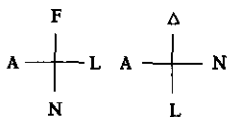
El conocimiento de anillos con inscripciones encontrados en las tumbas¹³ hace pensar que los dos anagramas que contienen el nombre de Flammola deriven de uno de éstos, en que el nombre estaría escrito así:



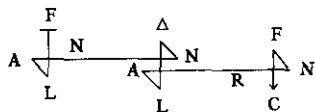
quizá con grafía que uniera las letras. Desdoblando el nombre en dos, siguiendo los ejes y conforme a la colocación del grabado, es decir, sin invertirlo con la impronta, aunque colocando las letras correctamente, resultarían los anagramas



Al añadirle el otro



el afán de simetría y repetición pudo ser la causa de que se invirtiera el orden de la L y la N en el primer anagrama, consiguiéndose a la vez la lectura en forma de tres cruces, imitando el movimiento de la mano del sacerdote al bendecir tres veces seguidas, como alusión a la Trinidad, sirviéndonos la repetición de las letras como hilo conductor

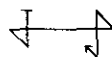


La unificación en la colocación de las letras al repetirse ALN en ambos anagramas permite la lectura correcta del nombre de Flammola, aunque no sigan el orden que tenían en el modelo, ya que la N y la L del primer anagrama son las últimas del nombre, mientras las del segundo son las primeras, como se puede comprobar en el desdoblamiento hecho más arriba. En el cruce de los círculos sogueados que contienen el anagrama NOLA y la estrella-flor anterior, hay un trozo liso parece que con una pequeña T. Esto puede ser la indicación de

tiano di Cornus (Regione Columbaris) in Sardegna», *Actas del VIII Congreso Internacional de Arqueología Cristiana*, Barcelona, 5-11 octubre 1969, Barcelona, 1972, pp. 537-561, t. II, fig. 28: Inscripción perteneciente al edificio de culto n.º 1.

¹³ Reproducidos por M. LÓPEZ SERRANO: *Artes decorativas de la época visigoda*. Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal, vol. cit., figs. 533 y 569.

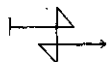
la unión de este anagrama con el anterior¹⁴. Es posible también que sólo estén enlazados los dos primeros anagramas



que forman una misma palabra, y la lectura del último vuelva a empezar por la F: Feci restorationem, con un trazado más correcto de la cruz



Los tres discos que quedaron sin tallar en el lado izquierdo quizá estuvieran destinados al nombre de GUNDISALVUS¹⁵, prestándose el último anagrama a ser interpretado, tanto por RESTAURATIONEM FECI referido sólo a Flammola, como por FECERUN(T) en el caso de ambos, bien eliminando la palabra «restorationem» o volviendo a pasar la lectura por la R y la N, con lo que se da el mismo trazado que en el segundo anagrama



and se justifica la conversión de M en N. Esto explicaría también que mientras el nombre de Flammola se escribe entero, este anagrama se nos presente abreviado, pudiendo ser válido tanto si se escriben o no los otros discos.

Aunque parece tener más sentido la lectura propuesta no podemos descartar tampoco que el último anagrama no se refiera a FENDERICUS, uno de los restauradores de Lara.

El que este territorio hubiera estado bajo el poder musulmán y la obra de Flammola sea una restauración, explica que se elija para el programa iconográfico el texto de la Jerusalén Celestial, pues si tradicionalmente el edificio de la iglesia ha simbolizado este concepto, las circunstancias políticas hacen que se recuerde aún más el pasaje apocalíptico inspirado en la restauración de Jerusalén y el Templo narrada por los profetas. No olvidemos, por otra parte, que el Apocalipsis estaba muy presente en la liturgia española desde el IV Concilio de Toledo. El programa iconográfico está basado en los capítulos 21 y 22, en los que se describe la Nueva Jerusalén, el río y el árbol de la vida de los que participarán eternamente los bienaventurados. Los fragmentos del texto que ilustra la decoración están relacionados con las descripciones de Isaías y Ezequiel, sobre todo.

¹⁴ Se puede apreciar este detalle en la fotografía de la lám. 15 del libro citado de Andrés Ordax y Abasolo Alvarez.

¹⁵ Según L. HUIDOBRO: *Op. cit.*, primer trimestre 1928, p. 268, sobre el capítulo de la Luna parece haber habido una inscripción, quizá del conde Gonzalo Telliz, haciendo pareja con la de Flammola sobre el Sol. Las fotografías que he consultado no permiten comprobar su existencia.

La iglesia, de la que sólo queda en pie la cabecera y el crucero, conserva la decoración del arco de entrada a la capilla mayor. Este arranca de dos grandes impostas, que se colocan sobre columnas aprovechadas adosadas al muro, como cimacios entregos que hacen función de capiteles. En ellos se representan las personificaciones en busto del sol y la luna, llevadas por dos ángeles en imago clipeata. Sería la ilustración de Ap. 21, 23: «La ciudad no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba y su lumbrera era el Cordero»¹⁶. Tanto el sol que nunca deja de alumbrar como la luna que después de ocultarse a los tres días reaparece, las dos lumbreras inmortales para el hombre, son sustituidos por la luz de Cristo, el Cordero víctima y vencedor, comparable en su naturaleza humana a la luna que muere y resucita y en su naturaleza divina al sol¹⁷. El sol ha perdido sus atributos como dios invencible representado por la iconografía clásica con la corona y la palma, que aparecen debajo de él. La palma se hace de forma inteligible, pero la corona resulta un objeto de difícil interpretación, sin embargo, tocados como éste podemos ver en la cabeza de un personaje en un mosaico conservado en el teatro de Bosra (Siria) y en miniaturas de códices mozárabes como el Antifonario de León, el Beato de Magio, etc. Quizá esta transformación se refleja en la luna por la aparición de la barba que oculta parcialmente su rostro, convirtiéndose en un personaje masculino la que en el mundo clásico y las culturas antiguas era prototipo de lo femenino. Pero es más verosímil que esta iconografía se deba a la procedencia de los artifices o del modelo copiado. La divinidad lunar se representaba por un personaje masculino en Persia y Armenia, entre otros pueblos, y tanto en las lenguas anglosajonas como semíticas es un astro expresado en género masculino¹⁸. El que su desaparición se represente por medio de ángeles que se los

¹⁶ Son varios los textos bíblicos que aluden al oscurecimiento de la luna y el sol al final de los tiempos en que sólo brillará la luz de Dios: Is. 13,10; 24,23; 60,19-20; Jl. 2,10 y 31; 3,15; Mt. 24,29; Mc. 13,24; Act. 2,20; Ap. 6,12.

¹⁷ Este paralelismo simbólico no tiene nada que ver con la contaminación de maniqueísmo que le atribuye Grondijs a la iglesia, aquí son los astros, no Cristo. Ver L. GRONDIJS: *Op. cit.* y «Noticia iconográfica sobre dos relieves en la iglesia de Santa María de las Viñas», *B.C.P.M.*, Burgos, núm. 54, primer trimestre 1936, pp. 386-387. Comparaciones semejantes encontramos en San Agustín, que en su Comentario a los Salmos simboliza a Cristo por el sol y a la Iglesia por la luna. Ver L'ABBÉ AUBER: *Histoire et théorie du symbolisme religieux avant et depuis le Christianisme*, t. II, París, 1884, pp. 436-438. Este simbolismo lo recoge San Isidoro en *De natura rerum*; S. ANDRÉS ORDAX y J. A. ABA-SOLO ALVAREZ: *Op. cit.*, p. 37.

¹⁸ R. BRIFFAULT: *Las Madres. La mujer desde el matriarcado hasta la sociedad moderna*, Buenos Aires, 1974, p. 296.

llevan puede estar inspirada en Orígenes, que creía a los astros movidos por espíritus racionales.

No puede extrañarnos que este tema del sol y la luna vencidos por la luz de Cristo se ponga en lugar tan importante, cuando la iglesia está situada en una zona en la que abundan las estelas con símbolos astrales, sin presuponer que hubiera que combatir ningún problema dogmático en ese momento, era un tema enraizado en la tradición local.

Haciendo pareja, por tamaño y composición, con los capiteles del Sol y la Luna, hay otras dos piezas fuera de su sitio, que representan bustos acompañados por ángeles, uno de frente que parece femenino y el otro masculino, de tres cuartos, llevando una cruz enmangada, también lleva una cruz uno de los ángeles que le acompañan. Estos capiteles, que no sabemos dónde estaban colocados, continuarían el texto anterior, Ap. 21, 24: «A su luz caminarán las naciones, y los reyes de la tierra llevarán a ella su gloria.» El personaje femenino, conducido y protegido por dos ángeles, sería la personificación de las naciones, que tradicionalmente se hace por mujeres, y el masculino un rey portador de Lábaro, símbolo de la lucha contra el Islam, al que conduce un ángel en dirección hacia el otro que muestra la cruz, luz que le marca el camino. El rey portador de Lábaro nos recuerda un fragmento del documento de donación de Moma Donna a la comunidad de monjas, que habla de «... la recompensa que da Dios a sus siervos y a todos aquellos que, luchando por su nombre, postraron a sus enemigos, y despreciaron las pompas del mundo y su gloria y merecieron así la corona de la eternidad...»¹⁹. Personajes concretos era frecuente encontrar en el arte bizantino u oriental representados en la iglesia, como Justiniano y Teodora con sus séquitos en San Vital (Ravena), o frecuentemente los donantes. Sin embargo, no se puede descartar que estas dos piezas no representen las bodas del Cordero, siendo el personaje femenino imagen de la Iglesia, Jerusalén Celestial, que desciende del Cielo, por lo que la vemos llevada por ángeles. El Cordero, Cristo, se representaría en forma humana, siguiendo las normas del Concilio in Trullo (692) que había prohibido su representación animal²⁰. En los Beatos aparece el Cordero llevando la cruz enmangada, en la Jerusalén Celestial, como aquí el personaje, mientras el ángel que le muestra a Juan la ciudad lleva la caña de oro para medirla. En algunas representaciones esta vara se remata por una cruz, y las interpretaciones de comentaristas, como Beato, identifican esta vara con Cristo.

¹⁹ Traducción de J. PÉREZ DE URBEL: *Op. cit.*

²⁰ Ver J. YARZA, M. GUARDIA y T. VICENS: *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Arte Medieval, I*, Barcelona, 1982, p. 59.

El programa continúa en la rosca del arco triunfal, siguiendo el texto de Ap. 22, 2: «En medio de la calle y a un lado y otro del río había un árbol de vida que daba doce frutos, cada fruto en su mes, y las hojas del árbol eran saludables para las naciones.» Pájaros, símbolo de las almas, pican hojas y racimos en los que terminan unos roleos de extremos palmeados que los envuelven. Dos hojas, simplificación de la palmera, una a cada lado del arco, aludirían a los árboles de ambas orillas del río, cuatro racimos, número divisor de doce, a los doce frutos citados. La identificación de la vid con la vida la explica San Ildefonso²¹. El motivo paleocristiano de la vid cuyos roleos tienen racimos de uvas y pámpanos se sustituye prácticamente desde el siglo VI por la palmera-árbol de la vida, símbolo de la cruz. Los roleos llevan ahora hojas de palma y racimos de dátiles²². En todo caso el árbol de la vida cuyo alimento da la salvación puede intercambiarse con el fruto de la vid de significado eucarístico, y como la cruz símbolo de la redención.

La iconografía del arco triunfal enlaza con el soporte de altar, hoy en el Museo Provincial de Burgos, en el que se representa una cruz con alfa y omega en la cara frontal y palmeras de las que cuelgan racimos simétricos de dátiles en las laterales. Es la identificación de la cruz con el árbol de la vida que siempre tiene fruto, aludiendo el alfa y omega a este sentido de eternidad, en un paralelismo, compositivo

²¹ «De la significación de la vid. Allí la vid evangélica, declarada por el propio testimonio de la Verdad, que, manifestada a todo el mundo, se ofrece como la vida a los que creen en ella, y a los creyentes en ella los tiene como sarmientos para la vida eterna; y la sangre de esta uva es el precio del mundo, la redención de los fieles, la abolición del pecado y el premio del reino» (San Ildefonso: *De itinere deserti*, cap. XXXI). Cfr. S. ANDRÉS ORDAX y J. A. ABASOLO ALVAREZ: *Op. cit.*, p. 34, nota 92, citando a J. CAMPOS RUIZ: *Santos Padres Españoles. I. San Ildefonso de Toledo*, Madrid, 1971, pp. 401-402.

²² El mejor ejemplo de su conversión en palmas podemos verlo en cimacios de San Pedro de la Nave (Zamora), donde no son roleos sino palmas atadas unas a otras, de las que en Quintanilla sólo ha quedado el recuerdo de los nudos. Es una transformación de roleos clásicos como los del Ara Pacis. Este motivo se daba ya en pilastras de Mérida (Badajoz), con los atados y la terminación en volutas que vemos en el salmer izquierdo del arco de Quintanilla. (Pilastras reproducidas por J. FONTAINE: *El Prerrománico*, vol. 8 de *La España Románica*, Madrid, 1981, lám. 31). No sabemos si estas volutas son una esquematización de las raíces o una derivación de las palmas que aparecen también en la base de la cruz-árbol de la vida de las estelas armenias, como sugieren algunas pilastras más naturalistas. (Reproducidas por P. PALOL: *Arte hispánico de la época visigoda*, Barcelona, 1968, lám. 15). El mismo atado se ve en fragmentos decorativos de Guarrazar (Toledo). (Reproducidos por E. CAMPS CAZORLA: *El Arte Hispanovisigodo*. Historia de España dirigida por R. Menéndez Pidal, vol. cit., fig. 283), y más parecido aún, con la misma hojita en la bifurcación de los tallos, en Santa Comba de Bande (Orense). (Reproducido por E. CAMPS CAZORLA: *Op. cit.*, fig. 342.) Pájaros semejantes podemos ver en arquetas de marfil hispanomusulmanas. Y entre roleos los encontramos desde la hebilla visigoda de La Guardia (Jaén). (Reproducida por M. LÓPEZ SERRANO: *Op. cit.*, fig. 568), hasta los frisos de San Miguel de Escalada (León). (Reproducido por J. FONTAINE: *El Mozárabe*, vol. 10 de *La España Románica*, Madrid, 1982, láms. 20 y ss.).

también, con los dátiles que cuelgan de la palmera. Por si no resulta suficientemente clara esta identificación, el pie de la palmera se hace triangular y cóncavo como el de la cruz. Esta doble iconografía en el pie del altar hace comprender al fiel cuando esté viendo en el exterior el tema oriental del hom, árbol de la vida con los pavos afrontados, su identificación con la cruz. Estamos en una época de exaltación de la Cruz, del Lábaro, hemos visto que la cruz que sostiene el ángel es la luz que ilumina a los reyes y a las naciones, éstas se alimentan, como vemos en el arco triunfal, del árbol de la vida que les da la salvación, árbol de la vida identificado en el altar nuevamente con la cruz²³.

Sobre el arco se representa el busto de Cristo tallado en un sillar, con nimbo crucífero, bendiciendo al modo oriental y con libro, que debía estar flanqueado por dos personajes también en busto y con libros, uno de ellos levantando una mano, de las mismas dimensiones aproximadamente, que hoy permanecen en el suelo de la iglesia. Los relieves representarían a Dios y sus siervos, que verán su rostro, según el texto de Ap. 22, 3-5: «no habrá ya maldición alguna, y el trono de Dios y del Cordero estarán en ella, y sus siervos le servirán, y verán su rostro y llevarán su nombre sobre la frente, no habrá ya noche, ni tendrá necesidad de luz de antorcha, ni de luz del sol, porque el Señor Dios los alumbrará y reinarán por los siglos de los siglos», enlazando con el tema expuesto en los capiteles.

Los temas figurativos que hemos visto, sin duda, se copiaron de miniaturas, un libro semejante debió servir de modelo al altar Ratchis de Cividale, como demuestra el extraordinario parecido entre los ángeles de ambos monumentos, igual que ocurriría con los capiteles figurativos de San Pedro de la Nave, como señaló Schlunck²⁴. Es posible que esta miniatura derive iconográficamente de una escena de la Ascensión fundida con la Venida de Cristo al final de los tiempos, como la de los Evangelios de Rábula, manuscrito sirio del 586²⁵. Los elementos son los mismos: Cristo siriaco, sol y luna situados como aquí a derecha e izquierda, respectivamente, ángeles, una mujer (allí la Virgen) un personaje con cruz (allí San Pedro) y otro con libro y levantando una mano (allí San Pablo). Estos elementos se combinan de diferente manera y con distintos significados, no sabemos si ya en la miniatura o la transformación se hace en la iglesia. El parecido

²³ Esta identificación no es una novedad, pudiendo encontrar abundantes ejemplos ya desde época visigoda y de igual contenido, aunque con iconografía diferente, desde el paleocristiano, donde el Crismón rodeado de laurea, sobre la cruz, es picado por pájaros afrontados.

²⁴ H. SCHLUNCK: «Observaciones en torno al problema de la miniatura visigoda», A.E.A., núm. 71, 1945, pp. 241-265.

²⁵ Fol. 13 v. Reproducido por K. WEITZMANN: *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York, 1977, lám. 36.

con el altar Ratchis de mediados del siglo VIII es estilístico e iconográfico en los ángeles, pero el tema allí es una visión de Dios entre los serafines y ángeles. Con ambos se relacionaría un manuscrito etíope del siglo XIV²⁶, que nos muestra una visión de Dios semejante a la de Cividale, en la que el sol y la luna, que en Rábula estaban en los ángulos superiores, sustituyen a los serafines dentro de la mandorla, y el Tetramorfos, bajo los pies de Cristo en Rábula, a los ángeles que la rodean en Cividale. También como en Rábula la Virgen aparece debajo, en postura de orante, flanqueada por dos arcángeles, aunque faltan los dos grupos que hablan con ellos en los que estaban San Pedro y San Pablo. El manuscrito etíope nos presenta una síntesis de la escena de Rábula, convertida en una glorificación de Dios y la Virgen. Estilísticamente esta miniatura es una de las más próximas que conozco a la mozárabe. La iglesia indudablemente representa otra cosa aunque le sirva de modelo una escena relacionada con las de estos manuscritos, dada la desigual importancia con que aparecen los elementos mencionados, pues si seguimos la iconografía de Rábula el personaje con la cruz del gran cimacio sería San Pedro, mientras San Pablo sería uno de los dos bustos pequeños que debían estar colocados a los lados de Cristo. Y según esta atribución haciendo pareja con el relieve de San Pedro estaría la Virgen. Esta organización es disparatada y no justificaría la importancia dada al sol y a la luna, aunque en la miniatura etíope aparezcan junto a Cristo, quizá como expresión de eternidad comparable al alfa y omega, a no ser que pensemos que el que copió el manuscrito en los relieves no sabía lo que hacía. Puesto que el programa analizado sobre el texto de la Jerusalén Celestial es coherente, hemos de pensar que o existió una miniatura semejante o deriva de una Ascensión-Segunda Venida que le sirvió para copiar elementos iconográficos a los que dio un nuevo contenido. Que en este tema, tal como aparece en el manuscrito de Rábula, el sol y la luna no se oculten sino que estén presentes, presupone una recreación iconográfica por el autor de Quintanilla, quizá influido por una Crucifixión donde se da también el oscurecimiento de los astros, expresando que Cristo era el Hijo de Dios, y que los relacionaría a la vez con el tenante de altar, donde se representa la Cruz. En el Descendimiento esculpido en un capitel del siglo XII del antiguo claustro de la catedral de Pamplona, el sol y la luna son también llevados por ángeles. Lo mismo respecto al cambio de San Pedro en el rey portador del Lábaro, transformaciones que parecen más propias de un monje miniaturista por su gran calidad iconográfica. Si el escultor era capaz de esas transformaciones no necesitaba

²⁶ Reproducido por W. STAUDE: *Una escuela retrasada: Etiopía. El Arte y el Hombre*, t. II, dirigido por R. Huyghe, Barcelona, 1966, fig. 121.

copiar un códice y la semejanza entre sus ángeles y los del altar de Cividale nos hace pensar que ambos lo siguen al pie de la letra. Algunos detalles relacionan estos relieves con miniaturas mozárabes, como la particular forma de hacer el pelo de los personajes a base de líneas paralelas en mechones que forman zig-zag entre sí, igual que en San Pedro de la Nave, como vemos en el Beato del siglo x, hoy en el Monasterio de El Escorial, que procede de San Millán de la Cogolla. Los precedentes de este grafismo son muy antiguos y es, sin duda, un motivo venido de Oriente²⁷. El otro tipo en forma de sogas alrededor de la cabeza del que hay ejemplos también orientales²⁸, quizá derive de personajes con diademas de laurel o perlas como aparecen en las monedas de Constancio II. También los personajes en busto nos recuerdan las monedas orientales que sirvieron de modelo muchas veces a las visigodas, como las de Justiniano II Rhinotmeta²⁹ que influyeron en las de Ervigio. En ellas vemos en una cara al emperador con la cruz, como en el relieve, y en la otra el busto de Cristo barbado, con nimbo crucífero, bendiciendo y con libro, que parece el modelo seguido en Quintanilla³⁰.

En el exterior el muro va recorrido por dos fajas decorativas, añadiéndose una tercera más arriba en el testero. La inferior representa el mismo tema que el arco triunfal, roleos en los que alternan hojas y racimos, aquí sin pájaros, añadiéndose a veces pequeños árboles para rellenar el espacio sobrante e interrumpiéndose sobre la puerta, única que conserva la iglesia, para colocar sobre ella una venera. Se identifican así los tres motivos vegetales: hojas, racimos y árboles, sirviendo de enlace entre el interior de la iglesia y la franja siguiente donde las aves están afrontadas a los árboles flanqueándolos, susti-

²⁷ Entre otros ejemplos lo encontramos en el tocado de un rey acadio descubierto en Nínive, de mediados del tercer milenio a. C. (Reproducido por G. CONTENAU: *Egipto y Mesopotamia*; R. HUYGHE: *Op. cit.*, t. I, fig. 269), y en bronces de Luristán del siglo VIII-VII a. C. (Reproducidos por A. BLANCO: *Arte Antiguo del Asia Anterior*, Sevilla, 1975, fig. 210; y R. GHIRSHMAN: *Persia. Protoiranos, medos, aqueménidas*, Madrid, 1964, fig. 57.) Como elemento decorativo lo vemos en España en un cimacio de San Román de Hornija (reproducido por M. GÓMEZ MORENO: *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX al XI*, Madrid, 1919, p. 381 y fig. 89), cimacios e impostas de Santa Comba de Bande, orlas y ruedas del Tetramorfos de la Caja de las Agatas, así como en una moldura de estuco del ábside de Germiny dès Prés (Francia).

²⁸ Lo vemos en esculturas del palacio omeya de Qasr al-Hayr Oeste (Siria), de mediados del siglo VIII. Reproducida por O. GRABAR: *La formación del Arte Islámico*, Madrid, 1979, fig. 111.

²⁹ La inscripción en estas monedas dice «servus Christi», denominación utilizada en España solamente por Alfonso II el Casto. Ver sobre esto H. SCHLUNK: *El Arte Asturiano...*, pp. 142-145, t. III, fig. 21.

³⁰ Otra moneda de Ervigio lleva en una de las caras, como único motivo, el sol, quizá copiando también una oriental, aunque la moneda ni estética ni iconográficamente se parece al relieve. Reproducidas por O. GIL FARRÉS: *Op. cit.*, fig. 87.

tuyéndose los roleos por círculos entrelazados sogueados³¹. En el testero cambia el tema de pájaros y árboles por ocho estrellas-flores de seis pétalos, de interior sogueado, que alternan con los discos vacíos y los anagramas. Envoltiendo estos motivos continúan los círculos entrelazados sogueados. Más arriba animales reales y fantásticos aparecen dentro de círculos semejantes. La síntesis del programa es la repetición del texto de Ap. 22, 2, ya expuesto en el interior de la iglesia: «En medio de la calle y a un lado y otro del río había un árbol de vida que daba doce frutos, cada fruto en su mes, y las hojas del árbol eran saludables para las naciones», aunque cada franja aportará matices diferentes por su relación con otros textos.

	Ap. 22,2	
Ap. 22,2; 22,14	Ap. 22,2; 22,16	Ap. 22,2; 22,14
Ap. 21,21	Ap. 22,2	

Esta exposición se hace en la franja inferior, y el mismo texto ilustra la siguiente, ampliándose con Ap. 22,14: «Bienaventurados los que lavan sus túnicas para tener derecho al árbol de la vida y entrar por las puertas que dan acceso a la ciudad.» En uno de los lados se abre la puerta que da paso al interior de la iglesia, identificada con una de las puertas de la Jerusalén Celestial, por la venera colocada sobre ella: «Las doce puertas eran doce perlas» (Ap. 21,21)³². Las aves son la per-

³¹ La decoración de sogas la vemos también en San Pedro de la Nave y en todo lo visigodo y lo asturiano. El origen puede estar en motivos rodeados por laureas, como los de la Sinagoga de Cafarnaum (Israel), donde vemos también los roleos con racimos y palmeras datileras.

³² La puerta podría enlazar el programa iconográfico de la escultura con el de la arquitectura, si es que damos por válida la planta de la iglesia que se deduce de los cimientos excavados hasta ahora. Esta sería de cruz latina al añadirle dos habitaciones como brazos de crucero, tres naves, con las laterales y nartex compartimentados, pudiendo ajustarse al texto de Ap. 21, 13 y 16: «(Tenía)... de la parte de oriente tres puertas y de la parte del norte tres puertas, de la parte del mediodía tres puertas y de la parte del poniente tres puertas.» «La ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura.» Los doce compartimentos alrededor de un espacio central podrían aludir a las doce puertas, tres en la parte privada de la iglesia que forma un todo al Este separado del resto por el iconostasio, tres a los pies con otra línea de separación, constituyendo el nartex al Oeste, y otras tres en cada lado, Norte y Sur. No sabemos cómo se organizaban estos compartimentos, aunque se conserva el arranque de un arco de herradura, como separación entre la nave central y las laterales. La iglesia puede inscribirse en un cuadrado casi perfecto, aunque midiendo la longitud del crucero y desde la cabecera a los pies, vemos que es un poco más larga que ancha. Esta imprecisión carece de importancia desde el punto de vista iconográfico y parece una constante de su arquitectura, Camps Cazorla dice de ella: «no hay dos diagonales iguales en todo el edificio conservado» (E. CAMPS CAZORLA: *Op. cit.*, p. 635). Esas proporciones no se dan tampoco exactas en la miniatura en las representaciones de la Jerusalén Celestial, así en el Beato de Fernando I, por ejemplo,

sonificación de los bienaventurados, sobre todo de los mártires. En Ap. 6,11 se les dan a éstos vestiduras blancas y en Ap. 7,14 se explica quiénes son los de las túnicas blancas: «Estos son los que vienen de la gran tribulación y lavaron sus túnicas y las blanquearon en la sangre del Cordero.» Los pájaros son pavos reales, es decir, se trata de los que ya tienen la inmortalidad, inmortalidad que, por otra parte, les proporciona el comer del árbol de la vida. En el testero los árboles, que son palmeras de tipo sirio³³, se cambian por estrellas-flores de seis pétalos y las aves por anagramas. Estas flores son frecuentemente símbolo de Cristo, árbol de la vida, y amenudo ocupan el centro de las cruces anicónicas, como flores del árbol de la vida. A veces aparecen combinadas con la estrella de David, los dos triángulos enlazados. De la misma forma que estas flores se representan las estrellas en los códices mozárabes, aunque generalmente de ocho puntas. En Ap. 22,16 dice Cristo: «Yo soy la raíz y el linaje de David, la estrella brillante de la mañana.» Con este texto se cierra el programa. Que haya ocho estrellas es una alusión a la resurrección, simbolismo que tradicionalmente ha dado la Iglesia al número ocho³⁴. Se insiste así, como con el alfa y la omega junto a la cruz, en expresar la naturaleza divina de Cristo discutida por el arrianismo y que se convierte en obsesión del prerrománico español. Esta vez lo que alterna con los símbolos de Cristo son los anagramas, representación de quien manda edificar la iglesia. No se trata de una irreverencia, igualmente los donantes aparecerán al pie de la cruz en las pinturas de San Isidoro de León o los nombres de Alfonso y Jimena a los lados del Cordero en la Caja de Astorga, son los receptores de la redención, como las aves que se afrontan al árbol de la vida³⁵.

La faja superior al representar distintos animales reales y fantásticos³⁶, nos lleva a pensar que se trata de la ilustración de Ap. 22,15,

en el que el espacio está cuadrículado, hay 16 cuadritos verticales por 14 horizontales, y en las esquinas, 5 por 4. En algunas partes del muro se pueden contar hasta doce hiladas de sillares, como dice el texto de Ap. 21, 14: «El muro de la ciudad tenía doce hiladas...», pero por su estado de conservación no se puede afirmar que así fuera.

³³ Del mismo tipo se daban en las pilastras visigodas de Mérida y las podemos ver en obras asturianas como el cancel de la iglesia de San Miguel de Lillo, la Caja de Astorga o los esmaltes de la Cruz de la Victoria, así como en los Beatos mozárabes. Fuera de España hay palmeras semejantes en un sarcófago de Civitacastellana (Italia), con escenas de caza. (Reproducido por A. THIERY: «Note sulla scultura europea dell'alto medioevo (siglos VIII-IX)», *Anuario de Estudios Medievales*, Barcelona, 1974-1979, pp. 75-126, fig. 4.)

³⁴ La resurrección de Cristo se produce en el octavo día, es decir, el siguiente al sábado (séptimo). Por otra parte, en el mundo antiguo se representaba a Venus, la estrella de la mañana, con ocho puntas.

³⁵ También en la iglesia armenia de Santa Cruz de Aghtamar, con la que Quintanilla presenta varios paralelismos, se representa en el exterior al rey ofreciendo la iglesia a Cristo.

³⁶ Algunos de estos animales tienen un gran parecido con los representados

versículo intermedio entre los dos aludidos en el friso inmediatamente inferior, que al hablar de los que no son dignos de entrar en la Ciudad Santa podría ponerse intencionadamente separada del resto. Sin embargo, que dentro de los círculos en que están los animales haya decoración vegetal palmeada de la que algunos de ellos están comiendo y que sean diez animales, tantos como pájaros en el arco triunfal, nos hace reconsiderar esta interpretación, porque quizá se trate de una forma más de representar a las naciones, los redimidos por la sangre del Cordero, «de toda tribu, lengua, pueblo y nación», como dice Ap. 5,9-10 y que según Ap. 7,9 constituyen la muchedumbre de los bienaventurados, con lo que volvemos, también en este friso, al texto de Ap. 22,2³⁷. La iconografía estaría inspirada en Jl. 2,22, que al hablar de la restauración dice: «No temáis, animales del campo, que reverdecen los pastos del desierto y darán fruto los árboles y la higuera, y la vid los suyos.» De forma parecida se recuerda este texto en el fol. 156 del Beato de Gerona (975), mientras en el de Saint Sever (mediados del siglo XI) el mismo lugar está ocupado por un rosetón de palmas formando la cruz y tetrafolia³⁸.

Los ejemplos más próximos a esta decoración exterior están en los marfiles, sobre todo en el caso de la franja intermedia, pudiendo encontrar ejemplos musulmanes prácticamente iguales. La leyenda dice que Fernán González dio las arquetas de marfil que había en la tienda de Almanzor al monasterio de San Pedro de Arlanza, que las conservaba en su altar, pues frecuentemente se utilizaron en las iglesias para guardar reliquias³⁹. Es muy posible que estas arquetas, que Fernán González no pudo tomar a Almanzor, estuvieran en Santa María de Lara y pasaran al monasterio de Arlanza, como fueron trasladados los familiares de Fernán González allí enterrados. Se han señalado también paralelismos entre estas fajas de Quintanilla y relieves armenios, sirios e italianos de los siglos VI al VIII⁴⁰. Las relaciones con lo sirio y armenio se notan en todo el arte prerrománico español y muy

en el fol. 3 v. de la Biblia de León del 920 y su decoración interior, como manchas o esquematización del pelo, podemos verla igual en los Beatos. Su origen también puede estar en los tejidos.

³⁷ Aves, como las afrontadas a los árboles en los frisos inferiores, y con un motivo vegetal trifoliano en el pico, como vemos en estos animales y en la Biblia del 920, hay ya en las *Vitae Patrum* de Armentario, del 902. (Reproducida por J. DOMÍNGUEZ BORDONA: *Manuscritos con pinturas*, Madrid, 1933, t. I, fig. 252.)

³⁸ Ver la explicación más detallada sobre este tema en los Beatos, en M.^a A. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ: *El significado de las imágenes en el Beato de Saint Sever*, Madrid, 1984 (micropublicación del C.N.I.A.A. y E. en dos microfichas). pp. 59-61.

³⁹ J. FERRANDIS: *Marfiles árabes de Occidente*, t. I, Madrid, 1935, p. 21.

⁴⁰ W. D. ZIZICHWILI: «Antecedentes de la decoración visigoda y ramirense», *A.E.A.*, núm. 106, 1954, pp. 126-146, especialmente pp. 141-146; L. GRONDIJS: *Op. cit.*, p. 495, señala igualmente paralelos armenios no sólo para los anagramas, sino también para los temas figurativos y vegetales.

especialmente en esta iglesia de Quintanilla de las Viñas. Si nos fijamos simplemente en el testero, además de los anagramas, encontramos elementos comunes con iglesias armenias, como la de Aghtamar de principios del siglo x: la decoración exterior en fajas, los tizones salientes en el muro, como vemos en Quintanilla sobre los anagramas, que allí se tallan en forma de cabeza de animal; el interior de las flores de seis pétalos en forma de cuerda, que encontramos en los Katchar con mucha frecuencia, donde la cruz se funde con la palmera, árbol de la vida, como vemos aquí en el tenante de altar. Pero las influencias, o quizá la mano de obra armenia, que revela esta iglesia, como las miniaturas mozárabes de principios del siglo x, algunas procedentes de monasterios cercanos, es tema suficiente para otro estudio y no podemos abordarlo aquí. Si bien los temas decorativos, sobre todo los animales, de origen sasánida, pudieron llegar tanto a través de telas, marfiles o miniaturas, objetos todos, como las monedas antes citadas, que permiten la difusión iconográfica entre lugares muy lejanos y que a la vez pueden seguir siendo copiados en épocas bastante posteriores a su fabricación, no puede explicarse el arte prerrománico, tanto en la época visigoda, como asturiana y mozárabe sin tener en cuenta a la población siria, e incluyo en ésta a los armenios, que en distintas épocas llegó a España trayendo, no sólo objetos, sino artífices capaces de tallar la piedra, construir iglesias y decorarlas como las de sus países de origen, aunque son escasos los documentos, el estudio del arte prerrománico atestigua esta presencia. Pero, paradójicamente, este arte de filiación oriental se convierte en uno de los más propiamente hispánicos.

El programa iconográfico expuesto parece estar inspirado en la liturgia del día de la Santa Cruz, que tomaba una de sus lecturas del pasaje apocalíptico de la Jerusalén Celestial, en los versículos que se refieren al árbol de la vida, como podemos ver en el Liber Commicus⁴¹. Esta lectura nos confirma todo el programa iconográfico, con la salvedad de los relieves que nos plantean la duda de si se trata de los reyes y las naciones o la Iglesia y Cristo representando las bodas del

⁴¹ *Legendum Sancte Crucis. Lectio Libri Apocalipsin Iohannis* (XXI, 10, 9; XII, 1-5): «In diebus illis, ego Iohannes: fui in spiritu in montem magnum et altum, et venit unus ad me ex septem angelis qui habent septem pateras nobissimarum septem plagarum, et ostendit michi flumen magnum aque vite, splendidum tanquam cristallum, procedentem de trono Dei et Agni. In medio platee eius, et ex utraque parte fluminis hinc et inde lignum vite, faciens duodecim fructus, per singulos menses reddens fructum suum, et folia ligni eius ad medicinam gentium. Et omnis deuoratio non erit iam: et tronus Dei et Agni in illa erunt, et serui eius seruient ei. Et videbunt faciem eius, et nomen eius scriptum in frontibus eorum. Et nox non erit iam: et non indigent lumine lucerne, et solis; quia Dominus Deus inluminat eos, et regnabunt in secula seculorum.» Liber Commicus. Ed. crítica por J. Pérez de Urbel y A. González Ruiz-Zorrilla, Madrid, 1955, t. II., pp. 431-432.

Cordero. La lectura está tomada de Ap. 21,9-10 y 22,1-5, invirtiendo el orden del primer pasaje y excluyendo expresamente de los versículos 9 y 10 los fragmentos que justificarían la interpretación como Cristo y la Iglesia: «... y habló conmigo y me dijo: Ven y te mostraré la novia, la esposa del Cordero». «... y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo, de parte de Dios, que tenía la gloria de Dios». Por otra parte, el final de la lectura, Ap. 22,5: «No habrá ya noche, ni tendrá necesidad de luz de antorcha, ni de luz de sol, porque el Señor Dios los alumbrará y reinarán por los siglos de los siglos», nos remite a Ap. 21,23: «La ciudad no había menester de sol ni de luna que la iluminasen, porque la gloria de Dios la iluminaba, y su lumbrera era el Cordero», texto reflejado con especial énfasis en la capilla, que continúa en Ap. 21,24: «A su luz caminarán las naciones, y los reyes de la tierra llevarán a ella su gloria»⁴².

En el *Commicus* legionense se lee en este día la historia de la invención de la Cruz por Santa Elena⁴³, que incluye una variante del episodio de la visión de la Cruz por Constantino⁴⁴, origen del Lábaro,

⁴² Este versículo, igual que el anterior, están inspirados en la restauración de Jerusalén de Is. 60, pasaje del que se toman algunos fragmentos para las antífonas que se dicen en la restauración de una basílica (*Officium de restauratione basilice. Antifonario visigótico-mozárabe de la catedral de León*, ed. por L. Brou y J. Vives, Barcelona-Madrid, 1959, pp. 445-447). Por otra parte, en las antífonas del día de la Epifanía se repiten continuamente las alusiones a los reyes, como es lógico por el hecho que conmemora la fiesta, y a Dios-Luz. Del Apocalipsis se toman en este día por el Antifonario fragmentos que hemos visto plasmados en la iconografía de Quintanilla, como: «Felices qui faciunt precepta mea ut sit potestas eorum super lignum vite et per portas intrent in civitatem sanctam. Ego sum radix et genus David stella splendida matutina. Ego sum alfa et omega primus et nobissimus principium et finis» (*Officium in diem Apparitionis Domini. Antifonario visigótico-mozárabe*, fols. 87, 5-7, ed. cit., pp. 118-119. Ver todas las antífonas de este día, pp. 113-121). La relación con la fiesta de la Epifanía nos la da el texto del *Pseudo Mateo*, que nos cuenta el origen del árbol de la vida, protagonista en Quintanilla del programa iconográfico. Trata esta leyenda de la huida a Egipto emparentándola con el pasaje apocalíptico del río y el árbol de la vida. (Ver A. SANTOS: *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 1963, pp. 218-220.) El texto de la huida a Egipto después del relato de la adoración de los Magos, constituyen el Evangelio del día de la Epifanía (*Liber Commicus*, ed. cit., pp. 45-46). Quizá se leyera también el del *Pseudo Mateo* en esa fiesta, pues precisamente el altar Ratchis de Cividale refleja en su iconografía este texto apócrifo al poner en la Adoración de los Magos el ángel y la palma citados por él. Este puede ser un dato más de la relación, a través de un libro, del altar de Cividale y los relieves de Quintanilla. No podemos entrar más detalladamente en este tema dada su amplitud, pero la relación entre el programa iconográfico inspirado en la liturgia del día de la Santa Cruz y las conexiones con el día de la Epifanía, puede deberse a estar dedicada la iglesia a Santa María, cuya fiesta precedía a la de Navidad, que antes de trasladarse al 25 de diciembre se celebraba el día de la Epifanía. También en el texto del *Pseudo Mateo* se inspira el Corán en su capítulo XIX, titulado «María». (Ver МАНОМА: *El Korán*, ed. J. B. Bergua, Avila, 1963, p. 212).

⁴³ *Liber Commicus*, ed. cit., p. 431, nota 1.

⁴⁴ «Lectio ex Stória ecclesiastica de Inventione Sancte Crucis, quem reperit Helena augusta; die V nonas maias. Deo gratias», *Pasionario Hispánico*, ed. por A. Fábrega Grau, t. II, Madrid-Barcelona, 1955, pp. 260-266.

cuya virtud protectora y que otorga la victoria sobre los enemigos tan presente está ahora en España⁴⁵.

Es indudable que el tema iconográfico protagonista del programa es la exaltación de la Cruz en su identificación con el árbol de la vida. Así lo vemos en el tenante de altar, en la rosca del arco de entrada a la capilla mayor y a lo largo de los muros por el exterior. Esta temática nos remite nuevamente a Armenia, la identificación de la cruz con el árbol de la vida es un tema constante allí, como podemos ver en las estelas, y vuelve a relacionar Quintanilla con la iglesia de Aghtamar, puesta bajo la advocación de la Santa Cruz. Pero la importancia que se le dio en España a esta fiesta⁴⁶ y la obsesión por la iconografía de la cruz en el arte visigodo y asturiano, a la vez que el carácter de emblema religioso-político que adquirió, explican sobradamente la iconografía de esta iglesia como obra típicamente hispánica, aunque las relaciones con aquel país desde época visigoda sean causa de algo más que paralelismos.

Tuvo siempre la cruz prerrománica el alfa y la omega, como vemos en el tenante de altar, letras que indican la eternidad de Dios, aplicadas por el Apocalipsis a Jesucristo, expresión, por tanto, de su naturaleza divina, que tuvo que defender con energía la iglesia española en esta época, primero frente a los arrianos y luego frente a los musulmanes, además de ante herejías de menor difusión como el adopcionismo. La cruz con alfa y omega es símbolo de la doble naturaleza de Cristo, de su humanidad, como instrumento de su muerte, y de su divinidad, por la alusión a su eternidad, combatiendo así el argumento arriano. Esta exégesis se expresa igualmente a través de su identificación con el árbol de la vida, apoyándose en el texto apocalíptico, pues el árbol que siempre tiene fruto simboliza asimismo la eternidad y, por tanto, la divinidad de Cristo. Por la cruz, Cristo, con su sangre, le devuelve al hombre la posibilidad de inmortalidad, cumpliéndose las palabras apocalípticas que señalan al árbol de la vida, Cristo mismo, como alimento para las naciones.

⁴⁵ Cruces con la leyenda «hoc signo tuetur pius, hoc signo vincitur inimicus» vemos tanto en el arte asturiano como en los Lábaros de los manuscritos mozárabes, recogiendo una tradición que parte de época visigoda, pues en el canon 3 del III Concilio de Mérida (año 666) se establecía que mientras el rey estaba en la guerra se dijera la Misa de la Cruz y se pidiera por su victoria sobre los enemigos. Asimismo por el *Liber Ordinum* conocemos la ceremonia de la entrega del Lábaro al rey antes de salir para la guerra. Ver G. MENÉNDEZ PIDAL: «El Lábaro primitivo de la Reconquista. Cruces asturianas y cruces visigóticas», *B.R.A.H.*, CXXXVI, pp. 275-296, Madrid, 1955, pp. 281-282.

⁴⁶ La Lex Romana Visigothorum promulgada por Recesvinto en el 654 y renovada por Ervigio en 681 nos habla de ella como una de las mayores del año litúrgico por su solemnidad. L. XII, t. III, 6; A. FÁBREGA GRAU: *Op. cit.*, t. I, p. 80.

El Antifonario elige en este día fragmentos del Apocalipsis que hemos señalado también en relación con el programa iconográfico, como el de Ap. 5,9-10⁴⁷ donde se menciona a los redimidos por la sangre del Cordero, de toda tribu, lengua, pueblo y nación, que reinan con Cristo, pasaje que explicaría tanto los animales del exterior del testero, relacionados con las aves entre los roleos del arco de entrada a la capilla, como los personajes que seguramente flanqueaban a Cristo, sobre el arco, que en realidad representan lo mismo, a los bienaventurados. Asimismo, se recuerda en otra antífona el texto de Ap. 1,5⁴⁸ donde se habla de Cristo redentor, el testigo veraz, el primogénito de los muertos, el príncipe de los reyes de la tierra. Todo el texto de la Introducción al Apocalipsis (Ap. 1,1-8) está muy relacionado con el del Epílogo (Ap. 22,6-21), versículos de este último hemos citado explicando las fajas exteriores del testero: Ap. 22,16 en relación con las estrellas entre los anagramas, donde señalamos la dimensión del donante como receptor de la redención, y Ap. 22,14 para los pájaros afrontados a los lados del árbol de la vida, que nos remite a su vez a Ap. 21,21 en lo que se refiere a la puerta. Pero además este versículo, Ap. 1,5, puede ser el punto de unión entre las dos posibles interpretaciones dadas a los relieves de los personajes llevados por ángeles, del interior, interpretaciones que no se excluyen una a la otra, pues el que lleva el Lábaro puede ser tanto expresión de los reyes de la tierra como de su príncipe, Cristo, y las naciones que caminan a su luz constituyen la Iglesia⁴⁹. Aunque el programa expresa lo mismo en el interior y en el exterior de la iglesia, el interior, más completo en con-

⁴⁷ *Officium in diem Sancte Crucis. Antifonario visigótico-mozárabe*, ed. cit., p. 327.

⁴⁸ *Antifonario visigótico-mozárabe*, fol. 197 v., 1, ed. cit., p. 327.

⁴⁹ Estos conceptos los encontramos también en el Comentario de Beato, L. IX, 3, 10-20 (ver H. A. SANDERS: *Beati in Apocalipsin Libri duodecim*, transcripción del texto latino de Beato según la edición de 1930 de la Academia Americana de Roma. Volumen complementario de la edición facsímil del Beato de Gerona, Madrid, 1975, pp. 573-575) donde además se recuerdan las palabras de Mt. 20, 25-28 que dan pie a la denominación de «servus» utilizada por Alfonso II. Este texto de Beato, a la vez, enlaza con las palabras del documento de donación de Moma Donna. Forma parte del pasaje de la victoria del Cordero sobre la ramera, símbolo de Babilonia, la ciudad del diablo, identificada por las miniaturas de algunos Beatos con el Islam (ver M.^a A. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ: «Una iconografía abasí en las miniaturas de los Beatos Mozárabes. I. Congreso Internacional de Estudios Mozárabes, Toledo, 1975, Actas, vol. Arte y Cultura Mozárabe [1979], pp. 139-153, y M.^a A. SEPÚLVEDA GONZÁLEZ: «La mujer en el Comentario al Apocalipsis de Beato: la personificación de Babilonia y su interpretación». Coloquio Hispano-Francés sobre La condición de la mujer en la Edad Media, Madrid, 1984, en prensa), con lo que cobra mayor sentido la iconografía del rey portador de Lábaro y la exaltación que se hace de la Cruz en el programa de la iglesia. Nos preguntamos si la influencia de las iglesias de Oviedo construidas por Alfonso II se limita a la inscripción de Flammola o había ya antecedentes del programa iconográfico, quizá en la iglesia de Santa María que sería también su panteón.

tenido, parece inspirado en la lectura del Liber Commicus, mientras que el exterior se explica mejor por las antífonas, siempre con conexiones entre ambos, ya que el exterior no hace más que subrayar las ideas expuestas dentro de la iglesia.

Los últimos fragmentos del Apocalipsis recogidos por el Antifonario nos vuelven a remitir al interior, a su parte alta, a la vez que resumen lo expuesto. Se funden ahora Ap. 1,5-6; 1,8; 2,8; 5,11; 7,10-11; 14,1-2⁵⁰, fragmentos que constituyen una exaltación de Cristo, eterno, Dios y hombre, redentor, muerto y resucitado, alabado por todas las criaturas: los vivientes, los ancianos, los ángeles y especialmente los bienaventurados, a los que ha redimido. Esta alabanza puede expresarse en la mano levantada de uno de los personajes que estarían flanqueando a Cristo, como postura de aclamación. Respecto al libro que llevan éstos puede explicarse por la identificación que se hace entre los comentaristas apocalípticos, como podemos leer en Beato, de los cuatro vivientes: los evangelistas, los veinticuatro ancianos: doce apóstoles y doce profetas o patriarcas, y los 144.000 marcados de todas las tribus de Israel, símbolos todos de la Iglesia constituida en número duodécimo⁵¹, que se sentará a juzgar y reinará con Cristo.

Hemos visto por otra parte la relación entre los elementos aislados de este programa iconográfico y representaciones de la Ascensión-Segunda Venida. La explicación puede estar asimismo en que la fiesta de la Santa Cruz va seguida en los libros litúrgicos por la de la Ascensión del Señor, y quizá una ilustración semejante a la del Evangelionario de Rabula destacaba esta fiesta, sirviendo de inspiración a los relieves de Quintanilla, aunque empleándolos con otro contenido iconográfico.

Este programa no hace más que continuar una tradición que ya vemos, aunque de forma mucho más conceptual, en San Juan de Baños (Palencia), del 661, con su cruz, a la entrada y sobre el arco triunfal, decorada interiormente con motivos vegetales, y los cuatro dados que flanquean la inscripción fundacional, cuya iconografía, si ponemos los motivos en el plano, es una venera cobijando una hélice, símbolo solar, a cuyos lados se afrontan dos pájaros: Cristo, Dios, única luz, es el árbol de la vida, representado también por la cruz. Su base son los mismos textos litúrgicos y su precedente iconográfico el altar hornacina de Mérida del siglo VI⁵², donde el motivo cobijado por la venera es un Crismón gemado, al que se afrontan también las aves.

⁵⁰ *Antifonario visigótico-mozárabe*, fol. 198, 1-13, ed. cit., p. 328.

⁵¹ Beato, L. IV, 6, 67-68; H. A. SANDERS: *Op. cit.*, p. 403.

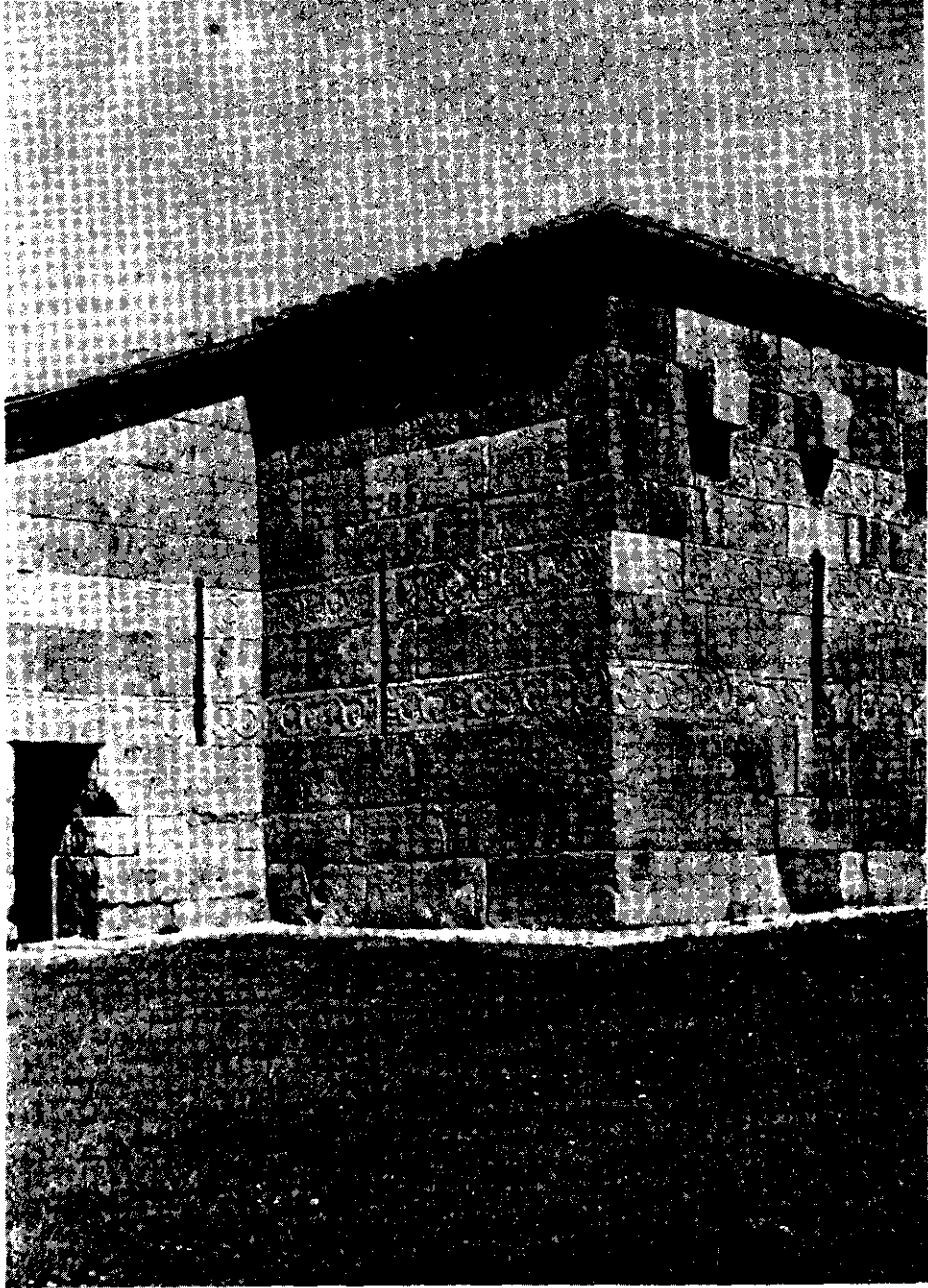
⁵² Reproducido por P. PALOL: *Op. cit.*, lám. 20.

⁵³ Reproducido por J. FONTAINE: *El Prerrománico*, lám. 26. Los temas de este modillón llegarán hasta los capiteles de San Miguel de Lillo (Oviedo), pasando por los cimacios de la cripta de San Antolín de Palencia.

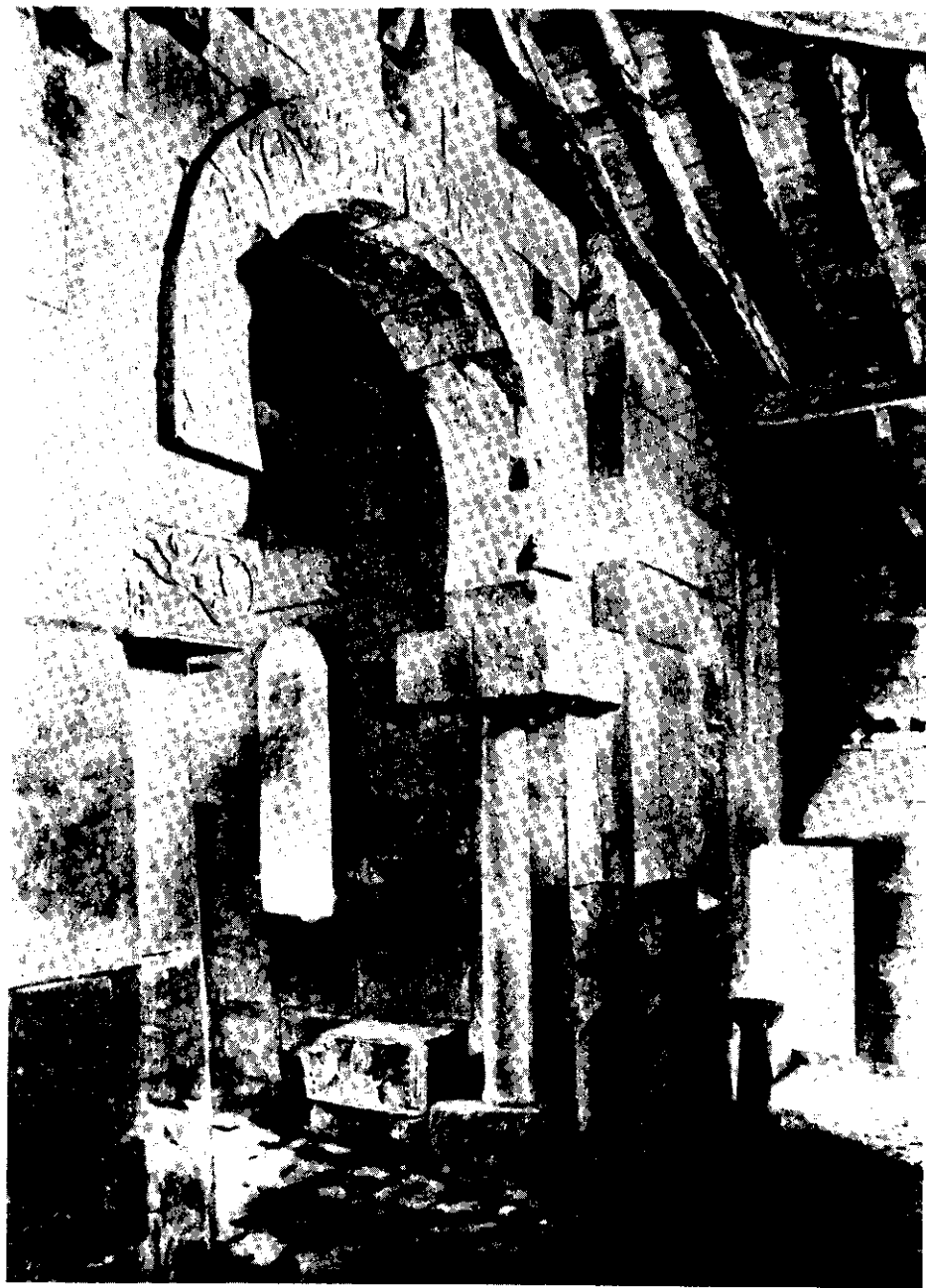
La cruz con una hélice en su interior la vemos en un modillón de Córdoba del siglo VII⁵³. La misma significación se repite en diversos lugares de San Pedro de la Nave, iglesia tan relacionada con Quintanilla de las Viñas. La identificación entre la luz y el árbol de la vida la vemos también en lo asturiano: en el arco de entrada a la tribuna de San Miguel de Lillo, enmarcados por doble soga, hay roleos con flores de ocho pétalos y hélices en su interior. En una celosía, también de época ramirense, dos aves pican los frutos de unos tallos, afrontadas a un gran rosetón, como si fuera un astro, cuyo centro lo forma una flor de seis pétalos. Enmarcan esta escena roleos con hojas y racimos picados por pájaros⁵⁴. En la fachada de San Salvador de Valdedios, sobre la ventana, el Lábaro con alfa y omega se superpone a un alfiz decorado con roleos, árbol de la vida. También en la mozárabe Santa María de Lebeña los roleos se unen, en los canecillos, a hélices y flores de seis pétalos siguiendo una temática constante ya en época visigoda.

María de los Angeles SEPÚLVEDA GONZÁLEZ
(*Universidad Complutense de Madrid*)

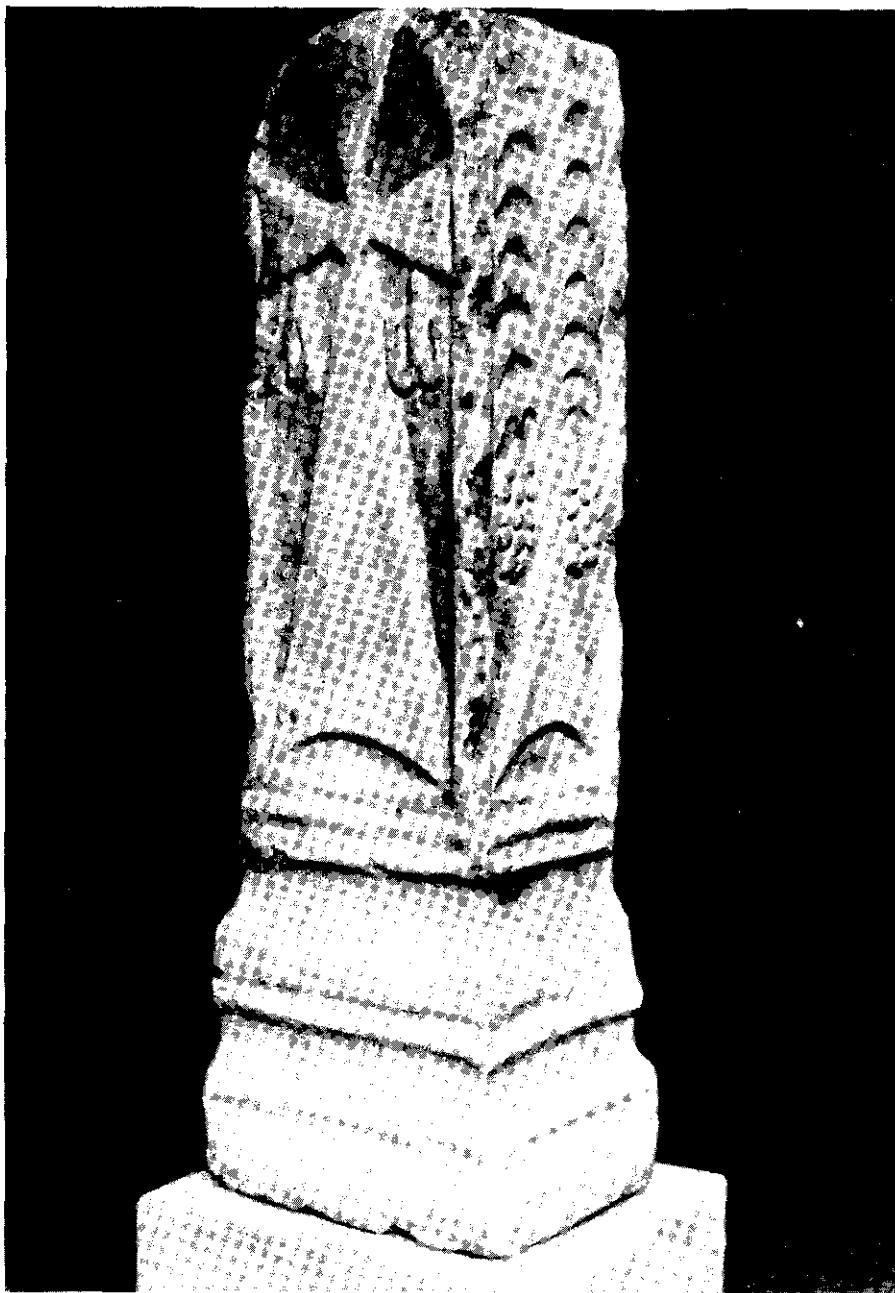
⁵⁴ Reproducidos por J. FONTAINE: *Op. cit.*, láms. 121 y 143.



Quintanilla de las Viñas. Exterior desde el Sudeste.



Quintanilla de las Viñas. Interior. Entrada a la Capilla Mayor.



Quintanilla de las Viñas. Tenante de altar. Museo Provincial de Burgos.



Quintanilla de las Viñas. Capitel del lado de la Epistola a la entrada de la Capilla Mayor.



Quintanilla de las Viñas. Capitel del lado del Evangelio a la entrada de la Capilla Mayor



Quintanilla de las Viñas. Interior. Piezas fuera de sitio.



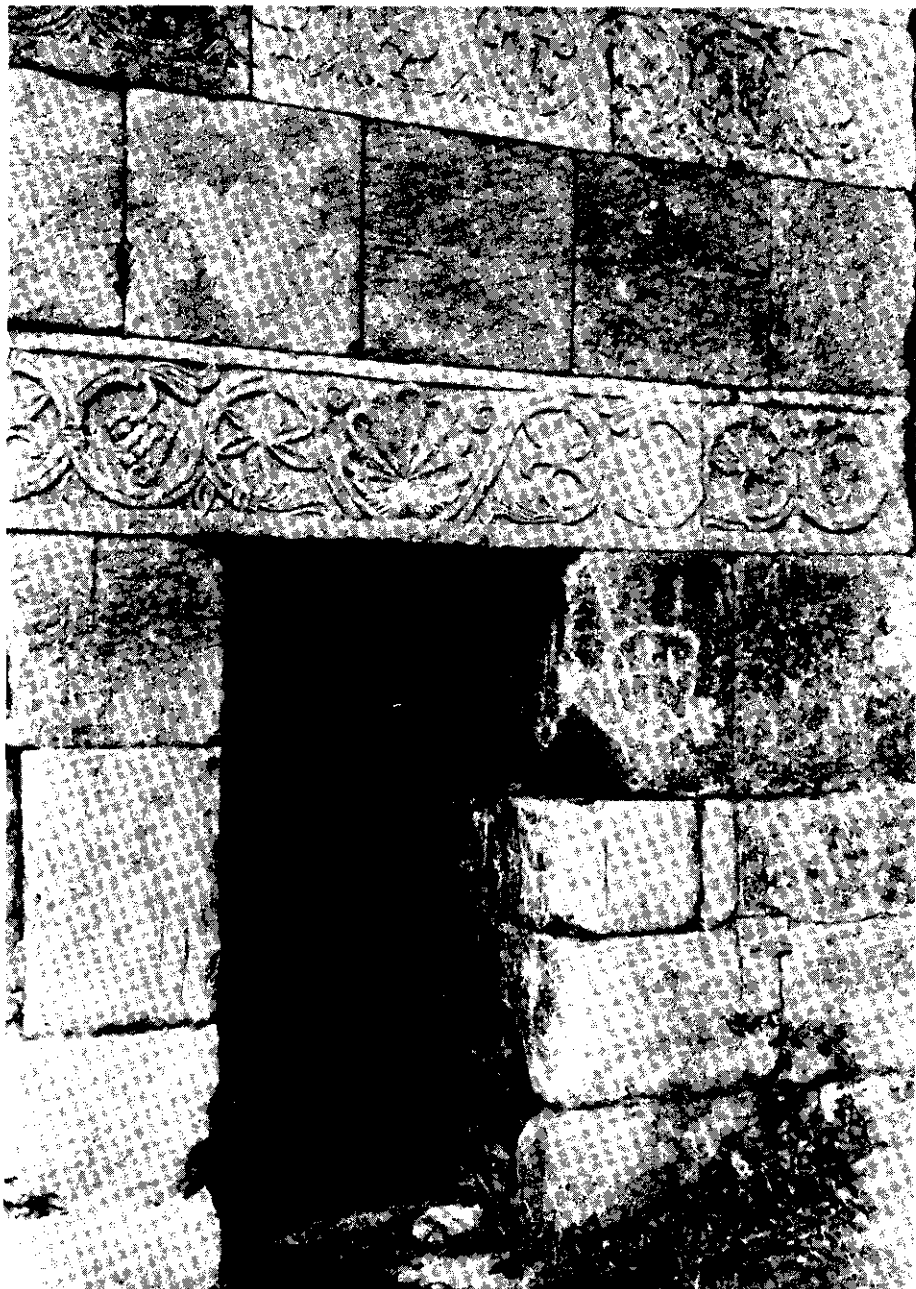
Quintanilla de las Viñas. Interior. Cristo sobre el arco de entrada a la Capilla Mayor.



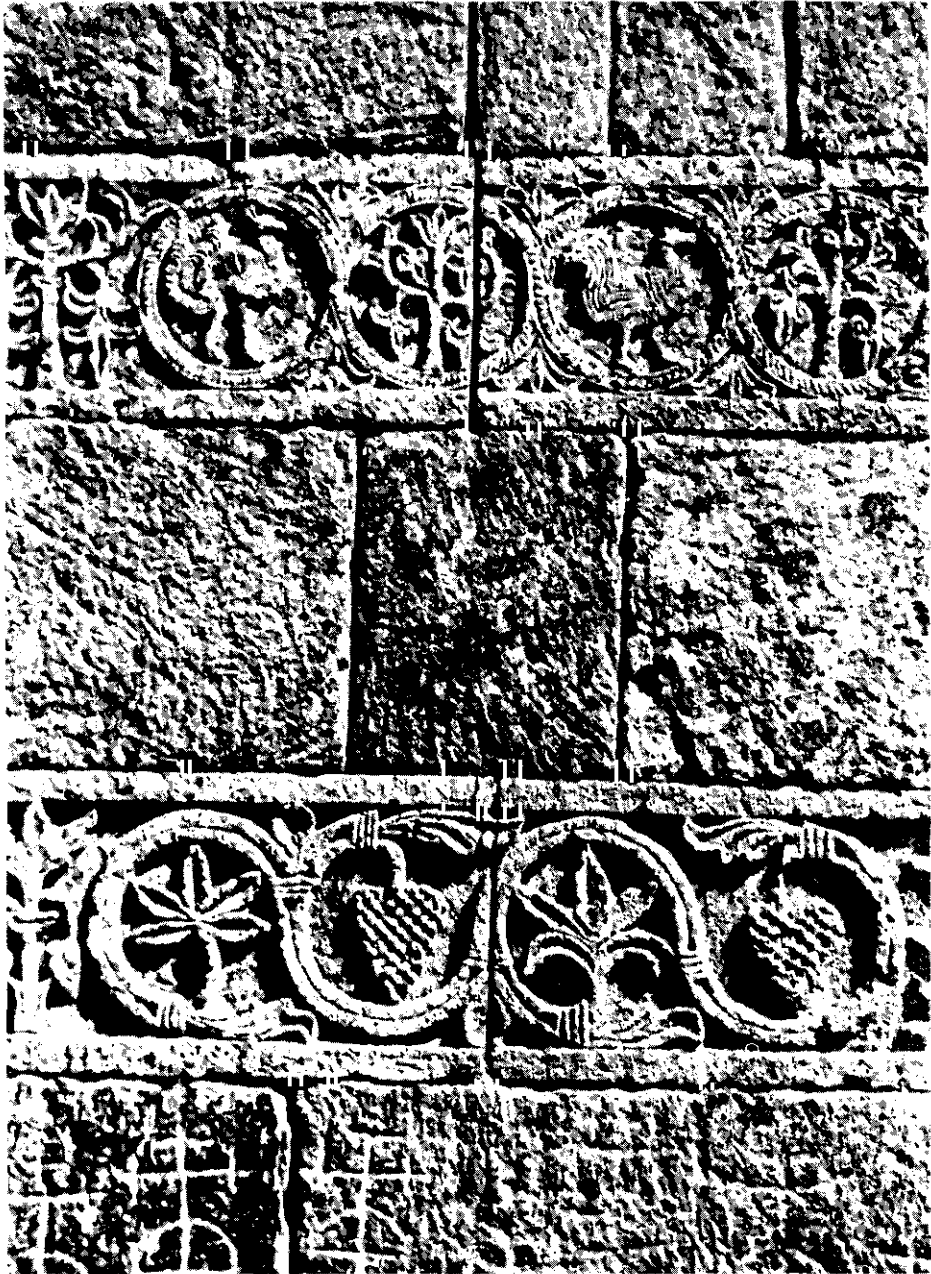
Quintanilla de las Viñas. Interior. Pieza fuera de sitio.



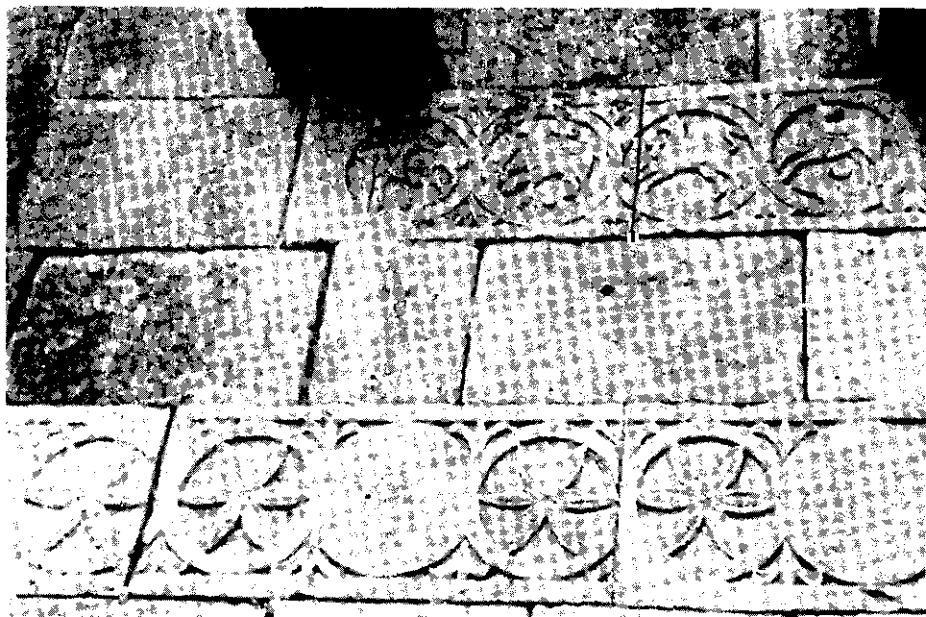
Quintanilla de las Viñas. Interior. Pieza fuera de sitio.



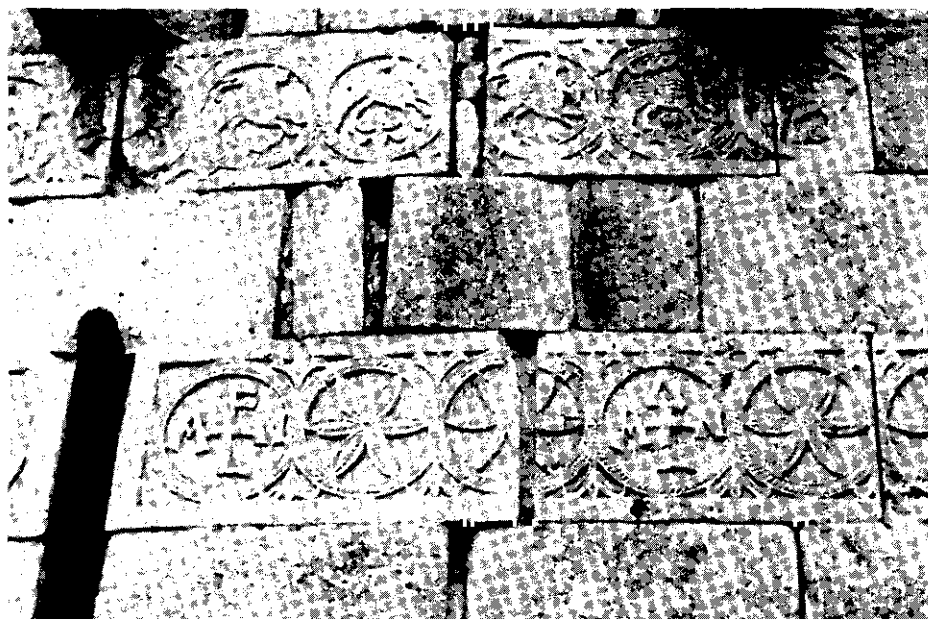
Quintanilla de las Viñas. Exterior. Entrada en el Sudeste.



Quintanilla de las Viñas. Exterior. Muro Sur de la Capilla Mayor.



Quintanilla de las Viñas. Testero.



Quintanilla de las Viñas. Testero.