

VILLAVICIOSA

En una fértil llanura, en el fondo de saco de la ría de Villaviciosa, se encuentra la villa homónima, sita a 45,5 km de Oviedo. Conocida durante la Edad Media como Maliayo, la actual Villaviciosa fue uno de los núcleos urbanos más activos y pujantes de Asturias, teniendo en la agricultura, el comercio marítimo y la industria sidrera sus principales medios de subsistencia.

La fundación de la villa es de sobra conocida, ya que la entonces *Puebla de Maliayo* fue uno de los nuevos núcleos urbanos que por iniciativa regia surgieron en Asturias en el siglo XIII dentro de las políticas de repoblación llevadas a cabo en todo el reino, si bien, como apunta en su estudio J. I. Ruiz de la Peña, en el caso asturiano, como también ocurrió en el resto de regiones cantábricas, este fenómeno repoblador no debe ser entendido desde el punto de vista demográfico, puesto que tuvo lugar en territorios densamente poblados, sino encaminado a centralizar la vida jurídico-administrativa de las zonas rurales del entorno, fortaleciendo así el desarrollo de la economía y un mayor control sobre las tierras.

En el caso que nos ocupa, la carta puebla de Maliayo fue otorgada por Alfonso X en Vitoria, a 17 de octubre de 1270. Se señala en ella que *los hombres de la tierra de Meleayo (...) que pueblen en el lugar que dicen Buetes, y fagan y villa (...) otorgamos que fagan mercado cada semana en día de miércoles (...) les otorgamos el fuero de Benavente por que se juzguen (...) les otorgamos que ayan estos terminos libres (...)*. Es ésta el acta de nacimiento de la nueva puebla urbana, localizada según expone el propio documento en el lugar de Buetes, un privilegiado emplazamiento en un terreno suave, fértil y fácilmente controlable, donde, como expone Uría Rúa, confluyen los intereses marítimos y agropecuarios, todo lo cual contribuyó al rápido y pujante desarrollo del nuevo núcleo urbano, según todos los datos, construido *ex novo*.

Esta construcción *ex novo* no implica que la zona estuviese deshabitada, ya que tanto las fuentes documentales como las arqueológicas señalan la existencia de algún tipo de poblamiento rural en los alrededores del lugar. Así parece desprenderse de un documento de 1277 por el que el obispo de Oviedo manda a los moradores de la Puebla de Maliayo que den a la iglesia de Santiannes, identificada con el actual templo de San Juan de Amandi, el diezmo integro de lo que labrasen en los heredamientos de Buetes, Lagos y Tornón, dependientes de aquella iglesia antes de que se hiciera allí la puebla, y que sean feligreses de ella como lo eran antes. Además, la pertenencia de otra parte de las heredades del lugar en que se levantó la villa a los monasterios de San Pelayo de Oviedo y San Salvador de Valdediós, trajo problemas con estas dos fuertes instituciones, lo que llevó al monarca, según un documento de 1278, a ordenar al concejo de la puebla que pagase anualmente a los dos cenobios una especie de renta anual en compensación por la ocupación del lugar.

Desde el punto de vista de la arqueología, el hecho de no encontrarse en el solar de la villa restos anteriores a su fundación parece indicar que no existió previamente ocupación alguna. Pero son abundantes los restos de ocupación localizados en sus alrededores. Es preciso destacar en este sentido la existencia en el lugar de El Coroño, a solo 500 m en línea recta de la villa, de un poblado castreño, que, a falta de más datos, puede adscribirse tanto a la época prerromana como a la romana, y que sigue con su emplazamiento la estela de otros castros situados en las inmediaciones de la ría, donde la romanización está más que probada. Además, al lado del puente de Buetes se localiza la llamada fortificación de Peña Castiellu, en la que se advierte una larga ocupación comprendida entre los siglos VIII y XII. Algunos autores ponen en relación esta fortificación con el castro de Santa María, que aparece citado como uno de los castillos propiedad del Conde Piniolo, que en 1032 permuta con Bermudo III a cambio de los terrenos para fundar el monasterio de Corias en Cangas de Narcea. El arqueólogo J. Camino

propone que esta fortificación, dados los paralelismos que mantiene con las de Gozón y Soto del Barco en cuanto a configuración y emplazamiento, pueda haber formado parte en sus orígenes de un frente de fortificaciones levantado en los últimos tiempos del reino asturiano para proteger el litoral. Finalizada esta primitiva función, el castillo pudo haberse convertido, tal y como ocurrió con otras fortificaciones, en el centro jurídico-administrativo de la tierra de Maliayo, a cuyo frente se situaría la figura de un tenente. De esta forma, la Peña Castiellu se revelaría como el antecedente más directo de la puebla de Maliayo, y en el emplazamiento de la misma hubo de haber influido de manera decisiva la posición de éste.

Sea como fuere, la nueva Puebla de Maliayo parece que se fundó *ex novo*, siguiendo una disposición urbanística muy habitual en las trazas de la época, con un predominio en su trazado urbano de la disposición regular. Delimitada en origen por una cerca elíptica, la articulación general está marcada por dos calles paralelas, dispuestas en dirección NE-SE, cortadas por una tercera vía transversal, en cuya intersección se abre un plaza rectangular. Las dos calles paralelas se unen en los extremos formando, justo delante de las dos principales puertas de acceso a la villa, dos plazuelas. En la del NE se construyó la iglesia de Santa María del Concejo, en cuyo pórtico se celebraban las reuniones municipales, y un hospital destinado a socorrer a viajeros y peregrinos; mientras que en el extremo opuesto la plazuela se situaba extramuros y en ella se celebraba el mercado semanal, ya que esta puerta era conocida como Puerta del Mercado Viejo.

Tras el nacimiento de la puebla, el nuevo núcleo urbano, muy ligado al tráfico comercial tanto marítimo como terrestre y al camino compostelano de la llamada ruta costera del norte, se convierte en el eje económico de toda la comarca, llegando a ser una de las villas más pujantes de Asturias. A mediados del siglo XIV, sin que se conozcan realmente las motivaciones que llevaron a ello, se decide cambiar el topónimo tradicional de Puebla de Maliayo por una nueva denominación: Puebla de Villaviciosa, lo que algunos autores interpretan como un deseo del concejo de la villa de mostrar a través del nombre la realidad de la localidad como villa rica y abundante, pues según apuntaba Tirso de Avilés en el siglo XVI, *la villa de Villaviciosa es en Asturias, que por ser sitio tan apacible y fértil de todas cosas, tengo entendido que tuvo ese sobrenombre, porque goza del mar y de la opulencia de la tierra*. Según los estudios de J. I. Ruiz de la Peña, el cambio de denominación debió de producirse de forma radical, sin que mediara un período transitorio donde los dos topónimos convivieran, ya que el último documento donde se cita la Puebla de Maliayo se data en 1343 y el primero donde aparece bajo la nueva designación se fecha en 1346. Poco tiempo después, por extensión, el resto del alfoz también paso a denominarse Villaviciosa.

Iglesia de Santa María del Concejo

LA IGLESIA DE SANTA MARÍA, hoy conocida como de La Oliva, se sitúa en el extremo NO de la villa, delante de donde se abría una de las puertas principales de la muralla. Declarada Monumento Nacional en 1931, su construcción está ligada a la fundación de la villa, siendo la iglesia uno de los edificios emblemáticos del nuevo núcleo, ya que no sólo se celebraba en ella el culto religioso, sino que además en su pórtico tenían lugar las reuniones del concejo. Su denominación tradicional con el apelativo *del Concejo* viene a señalar que su construcción fue patrocinada por los vecinos y el poder municipal de la

villa, al igual que ocurrió en el templo de Santa María del Concejo de Llanes. La construcción del templo la sitúa E. Fernández González con posterioridad al año 1277, poco tiempo después de la concesión de la Carta Puebla, puesto que por ese tiempo, según un documento del archivo de la catedral, el obispo de Oviedo pidió a los moradores de la puebla que siguieran pagando sus diezmos y siendo feligreses de la parroquia de San Juan de Amandi, de la que lo habían sido hasta la creación del nuevo núcleo, lo que parece indicar que en esos momentos el nuevo templo no debía de estar todavía terminado.

Las primeras referencias documentales que mencionan explícitamente la iglesia de Santa María no aparecen hasta el finales del siglo XIV en la *Nómina de parroquias* del obispo Don Gutierre, donde se cita en el arcedianato de Villaviciosa *la iglesia de Santa María de conçejo de Villaçiosa es de apresenter e instituyr del obispo la capellanía e el beneficio del abbad de Valdediós e del pueblo. Es capellán Alfonso Díaz e beneficiado Alfonso Ferrándiz, abbad de Vimmón. Los diezmos pártense en esta manera: el obispo lieva le metad et de la otra metad lieva el capellán dos tercios e el beneficiado uno. Pagan media procuración. Riende la capellanía mrs. e el beneficio.* Esta *Nómina* deja claro que la iglesia de Maliayo se encontraba bajo la influencia de dos de las grandes instituciones religiosas de la región, por una parte la mitra ovetense, a la que en 1254 Alfonso X donó todas las iglesias de las pueblas que había mandado hacer en

Asturias y de las que mandase hacer en adelante, y, por otra, del monasterio de San Salvador de Valdediós, la institución monástica más poderosa de la zona, cuya presencia como beneficiaria de la iglesia de la villa puede estar en relación con el hecho de que la puebla se levantase en heredades sobre las que tenía derechos.

Poco tiempo después de la fundación de la villa debieron de dar comienzo las obras de construcción de su iglesia parroquial, para la que puede establecerse una cronología entre finales del siglo XIII y primeros años del XIV, dentro de las llamadas construcciones protogóticas, por incorporar soluciones del nuevo estilo gótico dentro de las tradicionales estructuras románicas. Si se tienen en cuenta los límites cronológicos establecidos con carácter general para el románico y el gótico español, tendríamos que con-

Vista general del templo



siderar el templo de la Oliva como una construcción completamente arcaizante, ya que con anterioridad a ella se habían iniciado las grandes catedrales góticas de Burgos y León; sin embargo, debe advertirse que dentro del panorama artístico asturiano, a pesar de la temprana aparición de innovaciones estilísticas en la escultura monumental de la Cámara Santa de Oviedo donde se anticipaban algunas soluciones que anunciaban el gótico, la presencia de fórmulas de este estilo en la obra que nos ocupa, lo mismo que en otros ejemplos de la región, puede considerarse con independencia de su cronología avanzada como una muestra de renovación artística, puesto que los primeros ejemplos propiamente góticos no se inician en la región hasta los últimos años del XIII y principios del XIV en las construcciones de la sala capitular y el claustro gótico de la catedral de Oviedo.

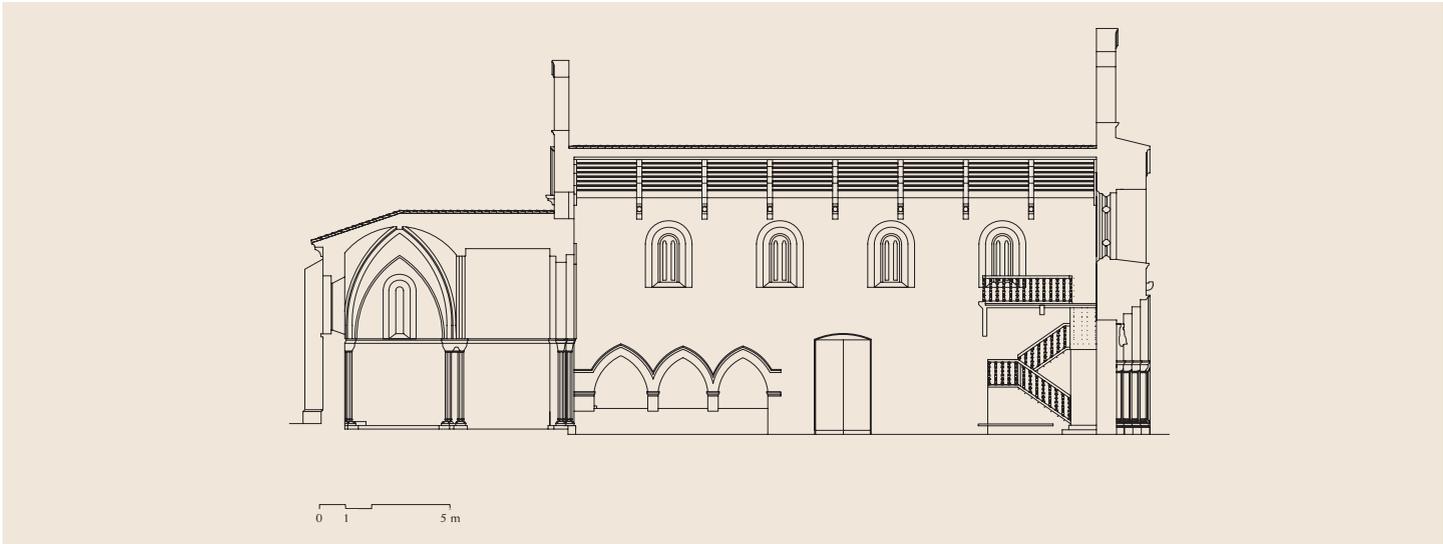
Construida en su totalidad con buen aparejo de cantería, tanto la planimetría como la concepción estructural y espacial de Santa María del Concejo responden a las formulaciones propias del románico tardío. De esta manera la estructura general de la fábrica, de muros cerrados y compactos, sigue el sencillo y repetido esquema de nave única y cabecera cuadrada precedida de tramo recto. Tres espacios perfectamente diferenciados, tanto en planta como en alzado, interior y exteriormente, a través de la nitidez, sencillez y limpieza de sus volúmenes, en los que el lenguaje románico se deja todavía sentir con fuerza. Novedoso es en cambio el sistema de proporciones utilizado, tendente ya a la verticalidad y longitudinalidad propias del gótico, en oposición a las directrices horizontales del románico, que se deja sentir con especial incidencia en el gran desarrollo del presbiterio, de considerables dimensiones si se compara con obras anteriores, y, como veremos más adelante, en la formulación del imafrente, que es sin duda la parte más gótica del conjunto.

Es de destacar, como expone M. S. Álvarez Martínez, el riguroso y estudiado planteamiento llevado a cabo por el arquitecto para la construcción del templo, ya que, según se desprende del estudio de sus proporciones y medidas, la obra se proyectó a través de perfectos cálculos matemáticos, siguiendo un sistema *ad quadratum* basado en un módulo de 7,92 m de lado. La utilización de las proporciones matemáticas, basadas en los estudios y composiciones de figuras geométricas puras, ya sean triángulos o cuadrados, es nota característica de las construcciones medievales con participación de talleres de cierta cualificación, generalmente cuadrillas itinerantes que, siguiendo las distintas rutas comerciales y de peregrinación, se movían de un lugar a otro en busca de trabajo. Trasmitida de generación en generación como secreto propio del gre-

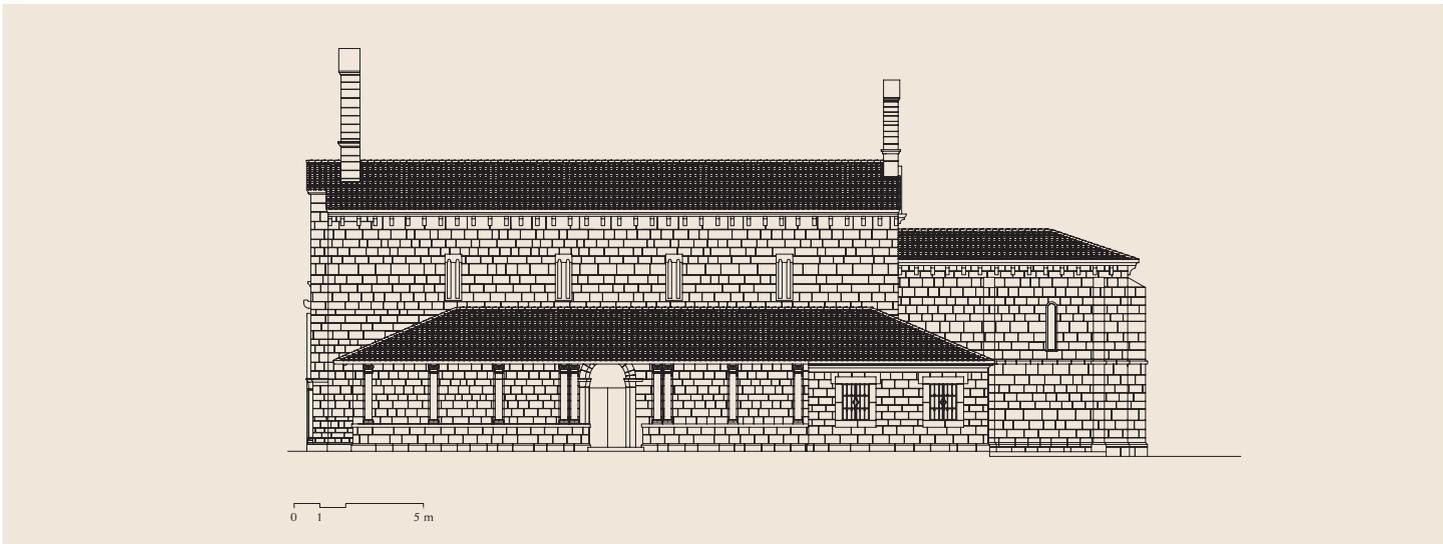
mio, la utilización de la geometría y las matemáticas, tanto en las manifestaciones arquitectónicas como en las artes plásticas y otros objetos decorativos, debe ser entendida, como menciona Tatarkiewicz, tanto desde el punto de vista práctico, ya que facilitaba transposición del diseño del plano a la obra, como desde un enfoque estético y simbólico, pues en la proporción y la armonía de las partes, el hombre medieval instruido, siguiendo entre otros los textos de San Agustín, dice encontrar la belleza del mundo y la perfección de la naturaleza, pues ésta fue creada por Dios conforme al número y la geometría; de tal modo que si el hombre quiere emular y conseguir esa belleza ha de actuar también conforme al número.

La utilización del módulo matemático en la Oliva, donde, como iremos viendo a lo largo de los siguientes párrafos, parece evidenciarse la intervención de talleres locales aparentemente carentes de los suficientes conocimientos técnicos para plantear este tipo de soluciones, puede ponerse en relación, siguiendo el planteamiento de la mencionada autora, por la presencia unas décadas antes de maestros cualificados en la construcción del monasterio cisterciense de Santa María de Valdediós, donde también se hace uso del módulo numérico, y donde, además de algunos elementos constructivos, como la bóveda de crucería, encontramos los mismos signos lapidarios, repetidos, según expone E. Fernández, en otras obras del llamado taller de Villaviciosa como San Juan de Amandi o Santa Eulalia de Ujo (Mieres). Se plantea así la posibilidad de que en torno a la construcción de Valdediós se hubiera creado una escuela de canteros capaces de mantener vivo el buen oficio de sus maestros. Hay que recordar también que, antes de la construcción del citado cenobio cisterciense, ya se constata en territorio Maliayo la presencia de buenos maestros, pues el templo de San Salvador de Fuentes, obra de la segunda mitad del siglo XII, fue proyectado basándose en cálculos matemáticos precisos.

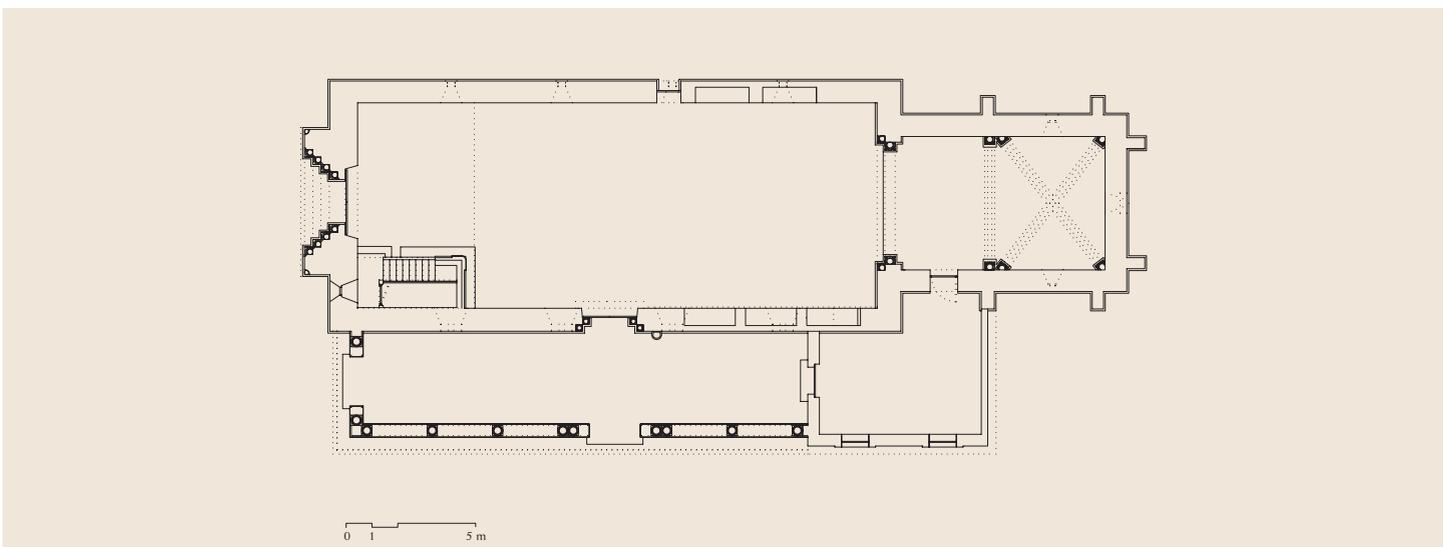
Presenta el templo una estructura sencilla de nave única y cabecera cuadrada precedida de tramo recto, siguiendo difundidos modelos del románico tradicional. La nave, cubierta con armadura de madera a dos aguas, se presenta como un espacio de gran sencillez y marcada direccionalidad Oeste-Este. Sus muros cuentan con tres accesos practicados en las fachadas laterales y en la occidental, a los que más tarde nos referiremos, y con un sistema de iluminación en el que, como constante de toda la obra, vuelven a conjugarse elementos de los dos estilos. Si bien desde el punto de vista conceptual podemos decir que el juego lumínico, tenue y en penumbra, responde todavía a los presupuestos de la estética románica, es en la



Sección longitudinal



Alzado sur

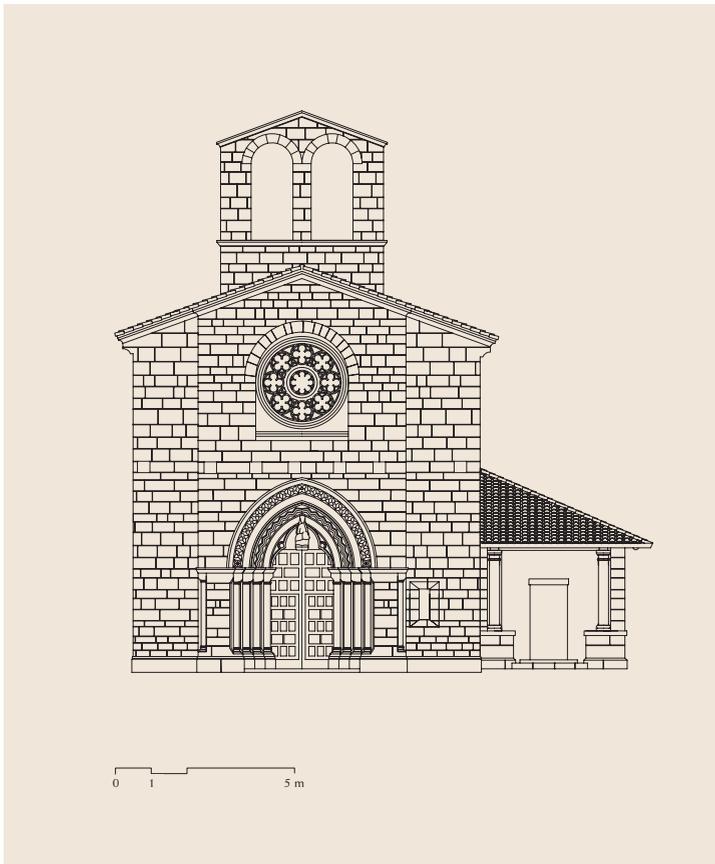


Planta



Sección transversal

Alzado oeste



Alzado este



formulación material de los vanos donde se dejan sentir los influjos del nuevo estilo. De esta manera las estrechas ventanas bíforas, partidas por un pilar poligonal, que se abren en los muros laterales, se decoran con torpes e ingenuas incisiones geométricas simulando tracerías, al tiempo que en los piñones este y oeste se abren dos rosetones, de considerable desarrollo el occidental, decorados con sencillas tracerías geométricas ya plenamente góticas y elaborados por manos más expertas.

El presbiterio se presenta como una de las estructuras más complejas de la construcción. Compartimentado en dos espacios perfectamente diferenciados, tanto al interior como al exterior, se accede a él a través de un sencillo arco triunfal, con dos arquivoltas apuntadas orladas por un guardapolvo bocelado y apoyadas, en cada una de las jambas, sobre dos columnas adosadas, de basa ática con garras de bolas, fuste poligonal y capiteles troncopiramidales, todo ello completamente desornamentado. El primero de los tramos, de trazas rectangulares y profundo desarrollo, se cubre con bóveda de cañón ligeramente apuntada, reforzada por un arco fajón de igual trazado y dispuesto sobre columnas, que además de actuar estructuralmente como elemento sustentante, desde el punto de vista espacial hace las funciones de segundo arco triunfal, marcando el tránsito hacia el siguiente tramo, verdadero *sancta sanctorum* del templo.

Para el segundo espacio, más innovador que el precedente, se recurrió a una bóveda de crucería de sencilla traza, cuyos nervios diagonales, constituidos por tres boceles, descansan sobre cuatro columnas situadas en los ángulos. Para reforzar los empujes de esta bóveda fue necesaria la construcción en el exterior de seis potentes contrafuertes, que recorren de arriba abajo los paramentos de la cabecera, dándole un aspecto pesado y compacto, sólo roto, tímidamente, por la saetera abierta en cada uno de los paños, de las que únicamente la del testero recibe tratamiento monumental. Concebida conforme a los esquemas propios del lenguaje románico, la ventana absidal de La Oliva, muy similar a las de San Andrés de Valdebárcena y Santa Eulalia de la Lloraza, realza la estrecha saetera que perfora el muro por medio de una arquivolta de medio punto, decorada en el extradós con zigzag y en el intradós con trabajadas rosetas nervadas, que, envuelta por un guardapolvo de pequeñas tetrapétalas, es recibida por columnillas de fuste poligonal, como las vistas en el interior, con sus correspondientes basas, decoradas con felinos, y capiteles de temática vegetal.

Debemos mencionar, que la presencia de la bóveda de crucería en esta parte de la fábrica, es considerada por algunos autores, como M. S. Álvarez Martínez, como pro-

pia de la obra original, en cuya formulación se dejaría sentir la influencia del cercano monasterio de Santa María de Valdediós, levantado unas décadas antes, y en el que ya se utilizaron bóvedas de crucería. Sin embargo, otros autores consideran que esta parte del templo responde a planteamientos posteriores, relacionados con una reconstrucción a la que debió de ser sometido el templo a finales del siglo XV, cuando, tras un incendio que arrasó gran parte de la villa, los Reyes Católicos, en 1484, promulgaron un privilegio por el que concedieron a los vecinos de la puebla una renta anual para la reconstrucción de la urbe.

Desde el punto de vista ornamental, tanto técnica como formal e iconográficamente, todos los elementos responden netamente a planteamientos propios del románico internacional, aquí formulado tardíamente, siguiendo la estela de otras construcciones de la zona. Como dijimos, con el arco triunfal totalmente desornamentado, el despliegue decorativo, sencillo y sobrio, se concentra principalmente en el arco fajón de la primera bóveda y en las cuatro columnas que reciben los empujes de la segunda. El fajón, de trazas apuntadas, decora su única rosca con un festón en zigzag, y descansa en cada uno de los lados sobre una esbelta columna, como las demás que veremos de fuste poligonal, que forma pareja con los apoyos más exteriores de la bóveda de crucería, ya que se presentan como dos columnas pareadas, con sus correspondientes capiteles unidos en una sola pieza, tanto tectónica como iconográficamente. En los dos pares de capiteles se repite la misma escena, una composición simétrica y dispuesta en friso en torno a tres ejes compositivos perfectamente diferenciados, de modo que señalando el centro de la pieza se dispone una gran cabeza humana, en un acusado altorrelieve, que asomada entre las dos columnas mira hacia el suelo; flanqueándola y pisoteándola, dos parejas de monos agachados y con una única cabeza, que en el eje de unión de las dos caras de la cesta, marcando los ejes secundarios, sostienen entre sus garras otras figurillas humanas a las que parecen tener prisioneras. Desde el punto de vista compositivo, recuerda la escena a una serie de piezas, comunes en varios templos de la zona, en las que en similares actitudes parejas de felinos devoran a seres humanos, ejemplo de lo cual tenemos en los arcos triunfales de San Julián de Viñón y Santa Eulalia de La Lloraza, y para los que, distintos autores, dan una lectura iconográfica relacionada con la caída del hombre en las garras del pecado. Similar lectura puede darse a estas escenas de La Oliva, pues la representación del mono, como puede verse, entre otros, en un magnífico capitel de la iglesia burgalesa de San Quirce, y más cerca en capiteles de San Pedro de Villanueva y Santa Eulalia de Colloto o en canecillos de San Juan de Godán,



Portada occidental



Detalle del lado izquierdo de la portada occidental

San Salvador de Fuentes y el propio templo que nos ocupa, aparece en la plástica románica siempre vinculado al mal, pues este grotesco ser, de actitud burlona y excéntricos chillidos, encarna al hombre convertido en bestia al sucumbir ante las tentaciones del diablo. También grotescas y expresionistas son las imágenes que decoran los capiteles situados en los ángulos internos de la capilla, en los cuales, dispuestos en ángulos a modo de ménsulas para recoger los nervios orientales de la bóveda, se tallaron dos esquemáticos y toscos atlantes, compuestos por una gran máscara, una de ellas engolando serpientes o ramas, y dos desproporcionados brazos que la flanquean y sobre los que parece descansar el peso de la pieza. La simplificación de estas imágenes, que son similares a las que aparecen en el templo de Santo Tomás de Coro, pone de manifiesto la intervención, al menos en cuanto a los trabajos escultóricos se refiere, de talleres locales, un tanto toscos y tendentes a la simplificación.

La fachada occidental, realizada en toda su longitud por un cuerpo saliente rematado a dos aguas y flanqueado en la parte inferior por dos columnillas acodilladas en las aristas, en el que se inscriben la portada principal y un rosetón de tracerías vegetales, es quizás la parte de la construcción donde mejor se evidencia el momento de transición en el que fue levantado el templo, siendo evidente, desde el punto de vista estructural, la incidencia del nuevo estilo y su tendencia a la verticalidad. De esta forma, apuntando ya hacia nuevas maneras constructivas, la portada, de cierto abocinamiento, se compone de un arco ojival, en el que se inscribe una tracería que enmarca la imagen en bulto de la Virgen, desarrollado por cuatro arquivoltas envueltas por un guardapolvo y dispuestas sobre las correspondientes columnillas acodilladas. Adoptan estas columnas especial relevancia en el tratamiento de los fustes para los que se recurre, como elemento novedoso, a la tipología de estatua-columna, ya que a pesar de su presen-



Lado derecho de la portada occidental

cia temprana en la Cámara Santa de la catedral de Oviedo y en portadas de varios templos castellanos, como San Vicente de Ávila o San Juan del Mercado en Benavente, y sobre todo en el Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago, el modelo no había arraigado en el panorama artístico asturiano donde sólo lo encontramos, además de en la mencionada Cámara Santa, en algunas de las columnas de San Juan Priorio (Oviedo). Por ello, la presencia de este elemento en la portada de la iglesia de Villaviciosa debe tomarse como una innovación derivada de la nueva estéti-

ca gótica, interpretada aquí, ingenua y libremente por algún taller local.

A pesar de las novedades, es de destacar, que, en relación con otros ejemplos del protogótico asturiano, estudiados por M. S. Álvarez Martínez, el caso que nos ocupa se mantiene más fiel a la tradición románica, no sólo en los repertorios iconográficos y ornamentales, rasgo común a todos ellos, sino también en la relación existente entre los diferentes elementos que dan forma a la portada. Mientras que aquí estos elementos, siguiendo la tradición, aparecen perfectamente individualizados y relacionados unos con otros, de manera que cada rosca apea sobre el correspondiente capitel, en otros templos próximos por cronología u estilo no existe una clara relación entre elementos sustentados y sustentantes (valga como ejemplo la portada occidental de la iglesia de Sabugo en Avilés), y se tiende a la unificación de los capiteles en un solo bloque corrido.

Desde el punto de vista plástico, salvo algunas excepciones puntuales, como la iconografía de algunas las estatuas, que luego veremos, tanto los repertorios ornamentales e iconográficos, como los esquemas compositivos y las características formales y técnicas de estas piezas, responden netamente a planteamientos propios del lenguaje y la estética románica, tan arraigada en las actividades constructivas de la zona. De esta forma, para la decoración de las archivoltas, el guardapolvo y las impostas se recurrió a conocidos diseños de boceles, zigzags y tetrapétalas siguiendo modelos semejantes a los que pueden verse en Valdebárcena, Amandi o La Lloraza.

Los capiteles siguen también conocidos repertorios iconográficos, prestando especial atención a las escenas cinégticas y las representaciones zoomorfas con aves y felinos. Todas las piezas se caracterizan por el uso de sencillos esquemas compositivos, en los que predomina la distribución de las figuras en friso o de acuerdo a las leyes de la simetría bilateral, buscando siempre la adaptación al marco arquitectónico, lo que hace que adopten extrañas posiciones carentes de realismo. La superposición de planos y la utilización en la talla de medio y bajo relieve contribuyen a crear la sensación de profundidad en algunas de las escenas, lo que les da un cierto matiz naturalista, aunque carecen de toda referencia espacial al lugar en que se desarrolla la acción. Las figuras se caracterizan por la simplificación y el esquematismo; aparecen desproporcionadas, faltas de expresividad y limitadas en sus movimientos. El tratamiento anatómico, tanto de humanos como de animales, se presenta descuidado y falto de detalle, destacándose sólo el elemento principal de la acción, aquel sobre el que se quiere incidir y reclamar la atención del espectador, como puede ser el caso de los terroríficos y expresionistas



Capiteles del lado izquierdo de la portada occidental. Jabalí atacando a un personaje y pareja de leones andrófagos

Capitel del lado izquierdo de la portada. Caza del jabalí y músicos



rostros de los felinos, el brazo con que el montero empuña la lanza o la mano con que la danzarina hace sonar los crótalos.

Los tres primeros capiteles de la jamba norte presentan una secuencia narrativa unitaria en la que, yuxtapuestos en friso corrido, se representan los personajes que forman parte de un episodio cinegético relacionado con la caza del jabalí. Como estudió E. Fernández González, las representaciones de este tipo de escenas cuentan con varios ejemplos dentro del románico de Villaviciosa, como los capiteles de San Juan de Amandi y Santa Eulalia de La Lloraza, en los que se evidencia la utilización de un modelo común. La presencia de escenas cinegéticas en la plástica románica, costumbre heredada de la antigüedad, tiene mucho que ver con el modo de vida del hombre medieval, para el cual la caza era una de sus principales actividades, ya fuera por necesidades alimenticias, caso de los campesinos, o por mero entretenimiento y deporte, en las clases elevadas, para las que el ejercicio derivado de las cacerías, tal como mencionan varios tratados de la época, era necesario para mantenerse en forma y cumplir con las acciones de guerra propias de su estirpe. Como parecen mostrar los capiteles de La Oliva, y se recoge en otras representaciones y textos de la época, en ocasiones la celebración de las monterías constituía todo un acto social y festivo del que también formaban parte los torneos y la música. Uno de estos actos parece ser el que trataron de plasmar los artífices de nuestra iglesia, de forma que, comenzando de fuera a dentro, se representaron, en el primer capitel, las figuras de un perro, en alusión a la jauría encargada de detectar la presa, y un músico que toca una especie de gaita, en el segundo, formando parte de la misma escena, dos danzarinas, que, al tiempo que bailan, hacen sonar unas castañuelas y un pandero y acompañan a un montero que se dispone a alancear a un robusto jabalí. Completando la escena, en la tercera pieza, un segundo cazador, a la vez que hace sonar un cuerno, clava su lanza en un feroz y rabioso jabalí (tal como muestran las erizadas cerdas de su lomo) que ataca a un tercer cazador, caído en el suelo, al que trata de devorar los genitales. La presencia de este tipo de escenas de temática profana en edificios religiosos puede ser debida a una mera intención estética y decorativa, pero también pueden estar sujetas a interpretaciones moralizantes, según el contexto en que se encuentren. En el caso concreto que estamos tratando parece evidente que pueden relacionarse estas escenas con los castigos destinados al hombre lujurioso; pues además de la específica imagen de la bestia devorando los genitales, la presencia de los músicos y danzantes también puede llevarnos a estas consideraciones, ya que este tipo de gente, de vida errante y de-

sordenada, es puesto en numerosos casos como símbolo del pecado y las tentaciones, representándose, como aquí ocurre, a las figuras femeninas en movimiento y con el cabello suelto, en clara alusión a la iconografía de Salomé, emblema de la lujuria.

También a la temática del hombre vencido ante el pecado puede adscribirse el cuarto de los capiteles de la jamba izquierda, que muestra una iconografía muy extendida en la zona (San Julián de Viñón y Santa Eulalia de La Lloraza, entre otros) y a la que ya hicimos referencia al hablar de los capiteles del presbiterio. Se trata de una pareja de felinos en posición rampante y con una cabeza común que devoran por los pies una pequeña figurilla humana que trata desesperadamente de defenderse.

En cuanto a los capiteles de la jamba derecha, los situados en segundo y cuarto lugar, de fuera a dentro, presentan una escena de similares características a la mencionada en el capitel anterior, con la única diferencia de que en el segundo la figurilla humana es sustituida por un águila, tal como más adelante veremos en uno de los capiteles de la portada meridional, y en el otro, repitiendo el mismo modelo que en Santa María de Narzana (Sariego) y Santo Tomás de Coro, aparece sólo la pareja de felinos. De las otras dos piezas, el capitel exterior sigue una iconografía de origen oriental muy extendida por toda la geografía románica en la que, con ligeras variantes, se muestra a dos cándidas aves afrontadas, que en este caso picotean unas serpientes, aunque también es frecuente encontrarlas en torno a vegetales o una cratera, como aparece en uno de los capiteles de la arista del arimez en esta misma iglesia. Con ellas, en oposición al simbolismo de los capiteles anteriores, se trata de representar la salvación del alma del buen cristiano a través de la redención de los pecados, pues, siguiendo los relatos de los bestiarios, para el mundo medieval la paloma o tórtola, ave con que pueden identificarse las aquí presentes, se identifican con las almas puras y castas alimentándose del fruto de la redención, aquí simbolizada por la serpiente, interpretada con un valor positivo en relación con su capacidad regenerativa.

En la última de las piezas, situada en la tercera posición, se recurre nuevamente a la temática cinegética, en esta ocasión vinculada al arte de la cetrería, modalidad asentada en la península en el período altomedieval, que, según se desprende de los tratados de la época, fue principalmente practicada por los más altos estamentos de la sociedad, siendo necesarias para su buena práctica, en oposición en la fuerza física de la montería y en clara relación con el espíritu caballeresco, la paciencia, la prudencia y la astucia. En el capitel de La Oliva se representa el momento en el que el caballero, a lomos de su caballo, y



Capitel de la portada sur. Caza del jabalí

Llevando sobre la mano un ave, que pudiera ser un halcón o un azor, ya que era la rapaz más utilizada en Asturias para estos menesteres, abandona o regresa a su castillo, representado en bajorrelieve, de manera muy simple y esquemática. E. Fernández González vincula la escena aquí presente con el tema de la despedida del caballero, una de las iconografías vinculadas al humanismo gótico que cuenta con representaciones en varios templos de la región, como San Pedro de Villanueva, Santa María de Villamayor, Santa María de Narzana y San Esteban de Sograndio, entre otros.

Como ya mencionamos, característico y novedoso de esta portada en el panorama artístico asturiano, con las salvedades indicadas, es el tratamiento que reciben los fustes de las columnas, los cuales, utilizando la estatua-columna, adquieren protagonismo monumental e iconográfico. Se trata de fustes cilíndricos, con toda su superficie tallada por medio de tradicionales repertorios románicos, como lacerías, ajedrezados, tetrapétalos y cestería, a los que se adosan en la parte superior, descansando sobre sencillas peanas, pequeñas estatuas. Se trata de figuras desproporcionadas, torpes en su ejecución y tendentes, como síntoma de arcaísmo, a la rigidez, hieratismo y frontalidad propios del lenguaje románico; a pesar de lo cual, se advierte un tratamiento más naturalista y cuidado que en los relieves de los capiteles, prestando un mayor detalle a la indumentaria.

Los incidentes acaecidos en la villa durante la guerra civil española llevaron a la mutilación de estas estatuas,

perdiendo todas ellas la cabeza y en la mayoría de los casos las manos con los atributos que portaban, por lo que hoy resulta muy complicada su identificación, y por ende un análisis conjunto de su programa iconográfico. E. Fernández González propone, en base a los escasos elementos que pueden apreciarse, una aproximación a la identificación de las figuras, entre las que distingue cuatro posibles monjes, un obispo, la imagen de Santa Catalina, ya que se conserva a su lado la rueda de su martirio, y correspondiéndose con la tercera columna de cada una de las jambas, las figuras enfrentadas de un ángel y una mujer embarazada, para la que propone una identificación con la Virgen de la Esperanza. En relación con estas dos últimas figuras, que parecen componer una esquemática representación de la Anunciación, y teniendo en cuenta la representación de la Virgen como reina que aparece en la clave del arco, a la que nos referiremos a continuación, la mencionada autora propone para este conjunto de piezas un programa de exaltación mariana, muy acorde con la nueva sensibilidad religiosa de la época, en la que el fervor y el culto a María, predicado por las nuevas ordenes monásticas aquí representadas, adquiere gran relevancia.

En relación con ese nuevo espíritu humanizado de la Iglesia cristiana bajomedieval y la proliferación del culto mariano, debe explicarse la presencia en esta portada de la imagen de la Virgen colgando de la clave del arco de entrada y presidiendo el acceso al templo, que la tiene como patrona, a la manera en que, salvando las distancias formales, se muestra en la portada occidental de la catedral de León. La imagen que aquí nos ocupa es una muestra paradigmática del momento de transición en que se construyó el templo, ya que si puede ser considerada gótica, tanto desde el punto de vista conceptual como por algunos detalles de su iconografía, tales como la presencia del velo en sustitución de la toca o la disposición del niño sobre una de sus rodillas en lugar de en el centro, en aspectos estéticos y formales es una pieza apegada a los arcaísmos románicos, pues la frontalidad, la rigidez y la falta de expresividad son las notas que la caracterizan.

Completan la decoración de esta fachada los dos capiteles de las columnas que flanquean el arímeto. Uno de ellos muestra una pareja de palomas bebiendo de una cratera, y el otro, una monstruosa cabeza con expresionistas rasgos de felino que engola el propio cuerpo del capitel, siguiendo así una iconografía de procedencia gala, especialmente difundida en el románico de la costa asturiana, donde aparece en templos como Amandi, Cenero, Serín o Villamayor, así como en varios ejemplos cántabros y palentinos, que viene poniéndose en relación con temas infernales y demoníacos.

Más sencilla y conservadora se presenta la portada meridional, formulada por un arco de medio punto con dos roscas envueltas por un guardapolvo, todo ello desornamentado, que descansan sobre dos columnas acodilladas en cada una de las jambas. En los capiteles se repiten composiciones y repertorios similares a los vistos en la portada anterior, de modo que, comenzando por la jamba de la izquierda, de exterior a interior, tenemos en primer lugar un nuevo episodio de cetrería, en el cual, se representa un halcón apresando a una liebre, flanqueado por tres cabezas de perro superpuestas y por una figura femenina, que pudiera encarnar a la halconera, pues es conocido que en la época, la caza con halcón era una de las actividades practicadas por las damas de la nobleza; a su lado, en la pieza contigua, una extraña escena, que puede estar relacionada con la representación de los pecados y las tentaciones, pues en ella, en la parte superior, se coloca un extraño híbrido con cabeza de felino, cuerpo de ave y cola de reptil, de cuyas fauces parece salir una gran hoja de castaño que ocupa prácticamente la totalidad de la cesta y tras la cual, semiocultos por ella y aprisionados, aparecen dos figuras humanas en posición rígida y frontal, en posible representación de los hombres pecadores presos por las tentaciones del terrorífico animal, al que puede relacionarse con seres como las sirenas, las arpías o los dragones, a los que los bestiarios medievales consideran representaciones del pecado.

En la jamba opuesta, la primera de las piezas evoca nuevamente el tema de la montería, en esta ocasión representada por un jabalí, que es a su vez atacado por el cazador y por un perro; mientras que en la segunda, con dos felinos engullendo un águila, se repite la misma imagen vista en uno de los capiteles de la portada occidental. La presencia de esta correlación de escenas entre una y otra portada, sin que en ellas exista un claro discurso organizado, pone de manifiesto la ausencia de un ciclo iconográfico elaborado, limitándose sus artífices, pertenecientes a talleres locales, como indica la ya mencionada M. S. Álvarez Martínez, a copiar temas extraídos de modelos preexistentes y disponerlos en las portadas sin atender a una valoración de conjunto.

Completan la visión la fábrica, la portada septentrional, formulada sencillamente con un arco de medio punto, guardapolvo y capiteles imposta nacelados, y los canecillos que rematan los aleros de la nave, todos ellos lisos, y de la cabecera, donde al lado de piezas lisas encontramos una serie de piezas con representaciones de frutos esféricos y temas antropomorfos. Entre estos últimos pueden distinguirse grandes cabezas humanas, un monje mostrando un libro y figurillas humanas con aspecto de simios dispuestas en cuclillas, en actitud obscena.

El templo parroquial de Villaviciosa, fundado bajo la advocación de Santa María del Concejo, hoy conocido como La Oliva, es una construcción a caballo entre la tradición románica y las tendencias del nuevo estilo gótico, construida entre las postrimerías del siglo XIII y los albores de la centuria siguiente. En su factura se aprecia la presencia de talleres locales discípulos de maestros cualificados llegados a la región para trabajar en obras de mayor envergadura, pertenecientes al llamado grupo de Villaviciosa, uno de los más destacados del románico asturiano, cuya difusión se extiende al área de influencia del entonces concejo de Maliayo, hoy Villaviciosa, y a la ruta de peregrinación que por el puerto de Pajares comunicaba León y Oviedo, en la que dejaron su impronta en iglesias como Santa Eulalia de Ujo y San Juan de Mieres.

Texto: MFP - Fotos: MFP/PLHH - Planos: AP/CR/CFS/MCLF

Bibliografía

- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., 1997c, pp. 26-27; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M.S., 1999, pp. 234-239; CANELLA SECADES, F. y BELLMUNT Y TRAVER, O., 1895-1900 (1988), II, pp. 119-120; CASARES, E., y MORALES, M.C., 1977, pp. 235-237; CAVEDA Y NAVA, J., 1982, pp. 127, 148, 150; FERNÁNDEZ CONDE, F.J., 1987, p. 153; FERNÁNDEZ GONZALÉZ, E., 1982a; FERNÁNDEZ GONZALÉZ, E., 1982d, pp. 167-179.; FERNÁNDEZ GONZALÉZ, E., 1982b, pp. 579-588; FERNÁNDEZ GONZALÉZ, E., 1988b, pp. 115-142; FERNÁNDEZ GONZALÉZ, E., 1988a, pp. 88-114; MIGUEL VIGIL, C., 1887, p. 589; QUADRADO, J.M., 1855 (1977), p.193; RUIZ DE LA PEÑA, J.I., 1981, docs. 2, 9, 15, 19, 20, 22, 32; URÍA RÍU, J., 1979, pp. 379-422.