NORBA-ARTE, ISSN 0213-2214, vol. XXII-XXIII (2002-2003) / 341-349

QUINTANILLA DE LAS VIÑAS Y EL ARTE CORDOBÉS

María CRUZ VILLALÓN

La iglesia de Santa María de Quintanilla de las Viñas es una de las más conocidas del arte prerrománico español, debido tanto al insólito y bello conjunto que conforman sus relieves, como a las dificultades que ha supuesto interpretar su singularidad dentro del campo de la investigación. Consecuentemente, la bibliografía que reúne esta pequeña arquitectura hasta el momento resulta muy numerosa, y dentro de ella, las posiciones adoptadas por distintos investigadores es diversa, particularmente cuando se trata de resolver el problema de su adscripción temporal.

Sin ánimo de entrar en esta breve nota en una enumeración de la bibliografía siquiera más significativa, sí queremos reseñar que en el comienzo de la historia de Quintanilla, cuando aquella pequeña ermita en el descampado de Lara se reconoció como una arquitectura altomedieval, allá por 1927, las primeras valoraciones que se hicieron sobre este reciente descubrimiento, fueron ya contradictorias. Mientras que Ortueta la incluía en la etapa visigoda[1], Kingsley Porter comenzaba el estudio de la escultura románica en la península con algunas consideraciones sobre los precedentes inmediatos entre los cuales incluyó a Quintanilla de las Viñas[2], y Pérez de Urbel, a partir de la lectura de los monogramas del paramento externo, coordinados con el nombre de Flamola que aparece en el interior, situaba la iglesia también en la décima centuria[3]. Posteriormente, Camps Cazorla defendió el visigotismo de Quintanilla, en un artículo en el que planteó diversos argumentos que tampoco resultaban concluyentes[4], y a partir de este momento, de manera general, la iglesia de Quintanilla ha sido integrada entre las obras finales de la creación visigoda, situándose a finales del siglo VII o comienzos del siglo VIII. Pero si ésta ha sido la tendencia

[1] Ortueta, «La ermita de Quintanilla de las Viñas, en el campo de la antigua Lara: estudio de su escultura», *AEspArtArq*, 1928, pp. 169-178.

[2] Porter, A. K., *Spanish Romanesque Sculpture*, I, Firenze-París, 1928, pp. 35-38.

[3] Pérez de Urbel, «La antiquísima iglesia de Santa María de las Viñas, monumento de gran interés», *ABC,* 6 de octubre de 1929, reproducido en *Enciclopedia Espasa-Calpe*, Apéndice, 8, Madrid, 1978, pp. 1129-1130.

[4] Camps Cazorla, E., «El visigotismo de Quintanilla de las Viñas», *BSAA*, VI, 1939-1940, pp. 125-134.

dominante después de Camps, también hay que reseñar algunas discrepancias de nuevo por parte de otros investigadores como Gómez Moreno, que mantuvo una posición intermedia, suponiendo que la iglesia tuvo una primera construcción visigoda y después de ser destruida se volvió a reconstruir a partir del año 879[5], Puig i Cadafalch, que en su obra sobre el arte visigodo y sus pervivencias, englobaba a la iglesia en el conjunto por él denominado "premozárabe", junto con San Pedro de la Nave, San Pedro de la Mata y Santa Comba de Bande, dentro del siglo X[6], o Camón Aznar, que incluyó a Quintanilla entre las iglesias de repoblación, en el siglo X, junto con otras iglesias establecidas en el grupo visigodo y "mozárabe"[7]. Esta tendencia a elevar la cronología de la iglesia ha vuelto a ponerse actualmente de manifiesto, en lo que ha sido un replanteamiento de la confusa adscripción temporal de algunas de las arquitecturas tradicionalmente englobadas en la etapa visigoda, sobre las cuales se han realizado recientes trabajos de revisión[8].

Son muchos los elementos de análisis que esta pequeña reliquia encierra además de su propia arquitectura: los magníficos relieves de sus frisos externos y del arco interno que da acceso a la cabecera, poblados de aves y de cuadrúpedos fantásticos, combinados con diversas especies de árboles esquemáticos; los relieves figurados del interior, con las enigmáticas imágenes del sol y de la luna, más la inscripción que se superpone al sol con una expresa alusión al nombre de una mujer, Flamola, además de los tres anagramas que se disponen en el testero de la iglesia, donde se encuentra la clave de interpretación sobre los patronos de la iglesia. Pero sólo trataremos aquí de dar una breve referencia a imágenes que, de modo concreto, puedan aportar pruebas en la problemática que plantea el edificio.

Es notable el orientalismo que se desprende de las imágenes de animales que componen tanto los frisos externos como el arco de entrada a la cabecera de la iglesia. Cuando se ha tratado de explicar esta exótica presencia en Quintanilla, siempre se ha recurrido al arte sasánida como vía de explicación. Y evidentemente, el arte sasánida subyace en este tipo de representaciones. Pero, cómo y por qué se introdujo esta corriente en la península en la etapa visigoda como se pretende, son cuestiones que no quedan suficientemente explicadas[9]. Lo cierto es que Quintanilla, con-

[5] Gómez Moreno, M., «Primicias del arte cristiano español», *AespArt,* 39, 1966, pp. 131-133. La reforma de Flamola afectaría a la decoración del crucero, de modo que los relieves figurados se harían en este momento. Contradictoriamente, encima de los capiteles se desarrolla el arco con la misma decoración de los frisos externos para los que defendió su visigotismo.

[6] Puig i Cadafalch, J., *Lárt wisigothique et ses survivanes*, París, 1961, pp. 131 ss.

[7] Camón Aznar, J., «Arquitectura española del siglo X, mozárabe y de repoblación», *Goya*, 52, 1963, pp. 211 ss.

[8] Caballero, L. y Mateos Cruz, P. (eds.), *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la Antigüedad Tardía y la Alta Edad Media*, *Anejos de AespA*, XXIII, Madrid, C.S.I.C., 2000. En este volumen, el artículo de Caballero: «La arquitectura denominada de época visigoda ¿es realmente tardorromana o prerrománica?», pp. 207-248, recoge las investigaciones previas sobre el tema. Relación a Quintanilla en pp. 240-243. Real, M. L., «Portugal: cultura visigoda e cultura moçárabe», *Visigodos y Omeyas*, *op. cit.,* pp. 63-65.

[9] Un último estudio en Garen, S., «Transformation and Creativity in Visigothic-Period Iberia», *La tradición en la Antigüedad Tardía,* Antig. Crist. (Murcia), XIV, 1997, pp. 511-524.

siderada de etapa visigoda, constituye un *unicum* en el conjunto de las arquitecturas occidentales coetáneas, sólo en cierta manera comparable, por su riqueza escultórica y por la representación de sus frisos, con San Pedro de la Nave, e incluso con la más tardía iglesia de San Miguel de Escalada, documentada en el año 913, por más que desde el punto de vista arquitectónico no sea posible establecer conexiones entre estos tres edificios.

Si por el contrario, aceptamos para Quintanilla la fase más avanzada que algunos investigadores han propuesto, podemos considerar que dentro de la propia península ibérica, la corte omeya de Córdoba fundó un significativo núcleo del arte desde la etapa del siglo IX, que culminaría en la etapa califal, algunas de cuyas creaciones ornamentales tuvieron entre sus raíces una indudable asimilación de los principios sasánidas. La irradiación desde este floreciente núcleo de cultura hacia las creaciones cristianas fue ya considerada, como bien se sabe, para las arquitecturas "mozárabes", desde el estudio que en 1919 realizara M. Gómez Moreno, dentro del cual Quintanilla, que entonces no había sido reconocida todavía, lógicamente no pudo tener cabida. Pero un análisis comparativo entre algunos ejemplos de las artes cordobesas y los frisos de Quintanilla de las Viñas, resultan reveladores en este sentido.

La escultura en piedra califal que se conserva no presenta en la generalidad de su repertorio motivos figurados. Sin embargo, una pequeña placa que conserva el Museo Arqueológico de Córdoba, procedente de Madinat al-Zahra, con parejas de animales en cada uno de sus ángulos, presenta un tipo de pavones muy semejantes a los que aparecen en Quintanilla de las Viñas[10]. Además, la técnica de talla a dos planos y la utilización de líneas paralelas para marcar los detalles internos, es aproximada también en ambos casos (Figs. 1 y 2).

Dentro del mismo campo de la escultura, los pequeños árboles de Quintanilla, formados por palmetas de tradición irania con diversas variaciones, responden a los prototipos que ya fueron utilizados en capiteles del tiempo de Abd al-Rahman II, donde estos árboles se repiten igualmente en una serie que presenta pequeñas variantes entre unos y otros[11] (Figs. 4 y 5).

Otras comparaciones en este mismo sentido se pueden establecer a través de las magníficas creaciones del marfil o de los objetos de metal del arte hispanomusulmán. De modo concreto, el bote de la Seo de Braga (1004-1008), recoge un interesante repertorio de animales, entre los que seleccionamos una de las aves comprendidas dentro de un medallón circular con un fino sogueado cuya imagen nos aproxima de

[10] HERNÁNDEZ, F., VICENT, A. M., «Plaqueta decorativa califal procedente de Medina al Zahra», *España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, pp. 109-117, y MARTÍNEZ NÚÑEZ, M. A., «Epígrafes a nombre de Al-Hakam en Madinat al-Zahra», *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 4, 1999, p. 90.

[11] PAVÓN MALDONADO, B., «Capiteles y cimacios de Madinat al-Zahra tras las últimas excavaciones», *AEspArt*, XLII, 166, 1969, pp. 155 ss., y CRESSIER, P., «El renacimiento de la escultura de capiteles en la época emiral: entre oriente y occidente», *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 3, 1991, pp. 165 ss.

FIG. 1. *Quintanilla de las Viñas. Detalle del arco de entrada a la cabecera.*

nuevo a los diseños de los frisos de Quintanilla (Figs. 1 y 3), dentro de una tendencia que debió estar extendida, como muestran el hostiario de San Pedro de Roda (Fig. 6) y otros objetos metálicos del momento que igualmente proceden de los talleres de Córdoba[12]. El hostiario de San Pedro de Roda, inspirado en las creaciones sasánidas, comprende una sucesión de medallones sogueados como en Quintanilla, cuya fauna, en parte es coincidente tanto en alguna de las especies representadas como en detalles concretos de su fisonomía o postura, con la que se recoge en los frisos de San Miguel de Escalada. Por otra parte, los roleos en los que se inscriben los animales de Escalada[13], son coincidentes como tipos con los que recogen a las aves de Quintanilla, aunque formalmente su interpretación varíe al estar simplificados. Y

[12] GÓMEZ MORENO, *op. cit.,* figs. 389, 390 f, 398 b, o la copa mozárabe llamada Cáliz de San Giraldo, de la Catedral de Braga, GÓMEZ MORENO, *Iglesias mozárabes, op. cit.,* lám. CXLIV. En la misma línea, la cajita del Museo diocesano de la Seo de Urgell: *Cataluña y el Islam*, Lumwerg, 1998, p. 107.

[13] ARBEITER, A. Y NOACK-HALEY, S., *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters, vom 8. bis ins 11 Jahrhundert*, Mainz, 1999, lám. 82.

FIG. 2. *Plaqueta de Madinat al-Zahra, detalle. Museo Arqueológico de Córdoba.*

FIG. 3. *Bote de la Seo de Braga, detalle.*

FIG. 4. *Quintanilla de las Viñas. Detalle de un friso externo.*

FIG. 5. *Capitel de Abd al-Rahman II procedente de Córdoba, detalle.*

FIG. 6. *Hostiario de Roda.*

este mismo tipo de roleo, con sus propias diferencias formales, es comparable también con el que se desarrolla en las impostas sobre los capiteles de San Pedro de la Nave, que igual que en Quintanilla, recoge una serie de aves en sus cavidades.

En este último caso, un broche de cinturón procedente de la necrópolis del Cerrillo del Salido, localidad de la Guardia en la provincia de Jaén, cuya placa calada reproduce un modelo muy cercano al del roleo con aves de San Pedro de la Nave, ha sido considerado igualmente de la fase visigoda[14]. Pero hay que advertir que la clasificación de este broche, que también supone una pieza única en el contexto visigodo, no resulta absolutamente clara[15]. Esta tipología de placa rectangular con hebilla, puede comprobarse en una etapa más elevada, como prueba el broche de Santa María de Hito (Santander), cuya ornamentación vegetal es indudablemente islámica, y ha sido reconocido como mozárabe[16]. La pieza, labrada en hueso, acoge igualmente la temática zoomorfa, formada por una sucesión de pequeñas aves afrontadas de fuerte impronta oriental, que en este caso, nos remite de nuevo en los tipos y detalles a algunas de las aves que aparecen en Quintanilla de las Viñas (Figs. 7 y 8) y se pueden comparar también con alguna de San Pedro de la Nave.

Otra observación de interés respecto a este broche, nos lleva al contexto en el que fue encontrado y los elementos que aparecieron con él. A poca distancia del Cerrillo del Salido y en la misma localidad de la Guardia, se encontraron también tres tableros de piedra decorados con temas ornamentales y una cruz, cuya originalidad se subrayó en su momento, al no concordar de manera directa con las más habituales composiciones de la plástica visigoda[17]. De modo particular nos interesa la placa que lleva una cruz con el alfa, la omega y el apéndice de la rho, que va enmarcada por una orla con un tallo sinuoso cuyas concavidades quedan llenas por una especie de palmeta de hojas irregulares. Esta modalidad de tallo encuentra su más cercana representación en los medallones de Santa María del Naranco, y posteriormente, una expresión en esquema regularizado en San Miguel de Escalada[18]. La cruz por su parte, no concuerda tampoco con los tipos de brazos ensanchados de la plástica visigoda, donde tampoco se encuentra el remate flordelisado que llevan sus brazos. En todo caso, algunas las cruces asturianas, cuyos extremos están formados por lóbulos, como la cruz de la Victoria u otras más simplificadas que se representaron en piedra, podrían aproximarse a estos tipos, sobre todo cuando estos extremos se completaron con hojillas vegetales, siendo el ejemplo más significativo el de San Martín de Salas, de mediados del siglo X[19]. De modo más definido,

[14] PALOL, P., «Hallazgos hispanovisigodos en la provincia de Jaén», *Ampurias*, XVII-XVIII, 1955-56, pp. 288-290, SCHLUNK, H. Y HAUSCHILD, T., *Die Denkmäler der frühcrhristliche und westgotischen Zeit,* Mainz, 1978, pp. 101, 227-228, láms. 133 b y c.

[15] RIPOLL, G., *Toréutica de la Bética (siglos VI y VII d.C.)*, Barcelona, 1998, pp. 104-106, nota 184, fig. 11.

[16] GIMENO GARCÍA-LOMAS, R., «Hallazgo de un broche altomedieval trabajado en hueso», *BSAA,* 44, 1978, pp. 430-434, ya comparado por RIPOLL, *op. cit.*, p. 105.

[17] PALOL, P. de, *op. cit.*, láms. I y II.

[18] ARBEITER, A. Y NOACK-HALEY, S., *op. cit.*, láms. 39 b y d, y lám. 79 b.

[19] ARBEITER Y NOACK, *op. cit.*, láms. 54, 64 y 65b.

FIG. 8. *Broche de Santa María de Hito, detalle, Museo Provincial de Prehistoria y Arqueología, Santander.*

FIG. 7. *Quintanilla de las Viñas. Detalle del arco de entrada a la cabecera.*

el remate en flor de lis puede comprobarse con claridad en alguna cruz bizantina que también remonta a la fecha del siglo X[20]. Todo lo expuesto podría reforzar el encuadre del conjunto de la Guardia, incluido el broche calado, en una fase tardía.

En definitiva, las comparaciones que hemos establecido en este análisis, nos conducen a apoyar las propuestas que establecieron a Quintanilla de las Viñas en el conjunto de las iglesias hispánicas del siglo X y a reconocer en el fuerte orientalismo que irradian sus relieves la mediación del arte andalusí, que ha de tenerse en cuenta como fundamento en su formación, de modo paralelo al proceso de las iglesias denominadas "mozárabes". Dentro de este contexto, se hace aceptable la introducción de Flamola, la patrocinadora de la iglesia, en la fase de la décima centuria que propuso Pérez de Urbel.

Estas breves anotaciones son solamente un avance de un extenso artículo que en breve verá la luz, en el que se analiza en profundidad la escultura de Quintanilla y la génesis de sus temas en amplias relaciones de espacio y de tiempo.

[20] MATHEWS, T. F., «Religious Organization and Architecture», en *The Glory of Bizantium, 843-1261* (ed. EVANS, H. C. Y WIXOM, W. D.), Nueva York, 1997, p. 59, fig. 23.