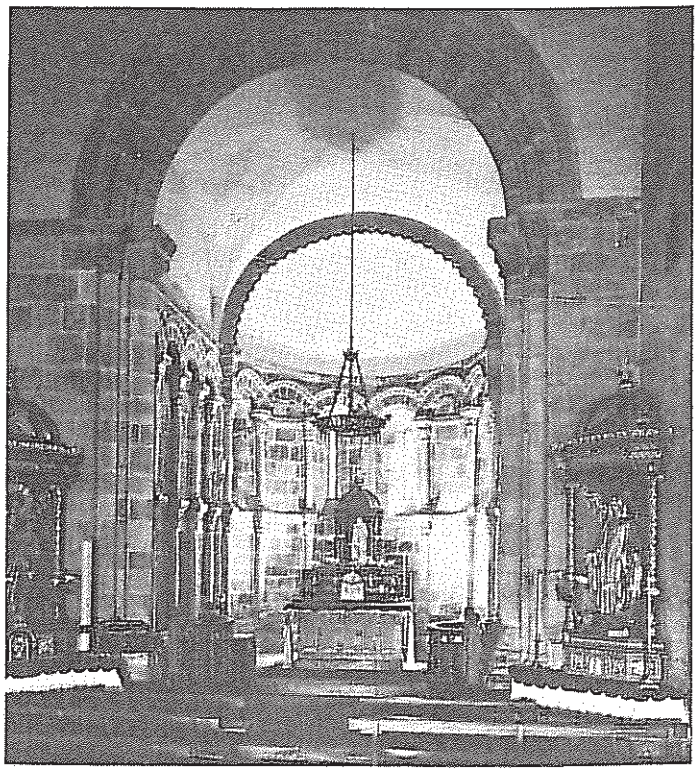
LA IGLESIA DE S. JUAN DE AMANDI

Magín Berenguer



Este templo, ubicado en las afueras de la capital del concejo de Villaviciosa, es, sin duda, uno de los mejores exponentes del arte románico en Asturias y puede calificarse como de excelente dentro del ámbito nacional.

Diríamos, no obstante, que estas excelencias no las produce precisamente una desmedida ambición volumétrica, plena de combinaciones espaciales y complicaciones constructivas. No; S. Juan de Amandi es una iglesia modesta en sus medidas; tranquila y sencilla en sus espacios y sosegada en su volumen. Lo que le da un carácter excepcional es la distribución y riqueza de su decoración escultórica.

Consta de una nave de regulares dimensiones; catorce metros de longitud por siete de ancho, término medio, pues adopta un ligero aire trapezoidal al ser un poco más ancha en la zona de los pies, aumentando así, por efecto óptico, la perspectiva de la longitud. Remata esta nave en un ábside que cierra en semicírculo, al que precede un tramo cuadrado. Está orientado al E. y se cubre con bóveda de crucería debida a reforma posterior, pues en principio debió de estar cubierta con bóveda de cañón en el tramo recto y de cascarón en el semicircular. La nave estuvo cubierta con bóvedas de crucería, probablemente incorporada en una reforma llevada a cabo en el siglo XVIII, bóvedas que se derrumbaron en el incendio que sufrió la iglesia durante la guerra civil. D. Luis Menéndez Pidal –Arquitecto-conservador de Monumentos de la Dirección General de Bellas Artes– llevó a cabo la restauración del Monumento en la década de los cuarenta, y dice que en origen debió tener cubiertas de madera (1), estimación que en su obra de restauración le condicionó a cubrir el templo de forma semejante, tal como hoy nos es dado verlo.

Bajo las cornisas de los aleros de nave y capilla hay una colección de canecillos que ostentan diversos entalles decorativos. Exteriormente el anillo absidal está reforzado por cuatro columnas adosadas de capiteles cuidadosamente esculpidos con decoración de temas vegetales estilizados y figura humana. Las basas también decoradas. Asimismo hay dos impostas que, rodeando al ábside, lo dividen en tres paramentos de medidas semejantes, coadyuvando a su estabilidad (fig. 1).

En la parte alta del costado Norte del ábside está colocada una inscripción que dice: «Hízose esta iglesia era 672, año 634, y reedificose esta capilla año de 1780. Obispo de Oviedo D. Agustín González Pisador. Siendo cura de esta parroquia D. José Caunedo y Cuenllas natural del concejo de Somiedo».

En la fachada de los pies hay otra lápida con inscripción que dice así: «Hizo Hera DCLXXII año 630, reedificose año 1755». El poco cuidado del labrante o el descuido de los redactores, motiva un error en esta data, puesto que el trasvase en años de la era 672 corresponde al año 634 y no al 630 que figura.

Otra inscripción en el pórtico, da cuenta que el tal fue hecho a expensas del párroco y arcipreste de Villaviciosa, don José Caunedo y Cuenllas, en el año 1796.

Dos puertas. La principal en el lado Oeste, con la profundidad de portal que le dan cuatro arcos apuntados, decrecientes y abocinados y muy ricos en decoración, con temas frecuentes en el románico, si exceptuamos el planteado en una de las arquivoltas, en la que aparece un motivo de rostros humanos estilizados merced a lo cual se transforman en extrañas cabezas de pájaro con largos picos. El motivo se halla también en las portadas de las iglesias de Aramil, Ciaño y en la muy próxima de Lugás (fig. 2). Lo curioso es que el motivo nos viene de Inglaterra con ejemplos románicos como Barton Bendish –condado de Norfolk Bishop's Teigton-condado de Devon–, etc. (2).

Tras de los arcos apean sobre columnas con capiteles decorados, cinco de ellos con temas vegetales estilizados y uno en el que se recoge la escena de la Presentación del Niño en el Templo. El cuarto arco prolonga su decoración, sin interrupción alguna, a las pilastras en las que se apoya.

Una vez en el interior de la iglesia, llama nuestra atención la suntuosidad de la capilla (fig. 3). Un esbelto arco triunfal de medio punto con tres vueltas baquetonadas y arquivolta decorada, que apoya en seis columnas –tres por cada lado– de fustes cilíndricos y capiteles decorados con temas vegetales estilizados. Los muros de la capilla se cubren con arquería ciega en dos hiladas. La inferior, de remate plano por medio de una imposta que apoya en columnillas, y la superior rematada por los arcos que apoyan, también, en columnillas que descargan sobre las de la hilada inferior.

Su riqueza ornamental es fastuosa. No hay moldura, arco, retallo o capitel, que no esté profusamente decorado; pero, además, lo está con una decisión y maestría que acredita la experiencia del taller. Estas soluciones decorativas nos ponen en íntima relación con las de la Colegiata de Arbas (León).

La variedad y movimiento de la decoración alcanza a los fondos de la arquería ciega, que adoptan el paramento en curva, con centro incluido en el campo de cada uno de los compartimientos, originando con ello una especie de hornacinas, aún en los tramos del cuerpo cuadrado precedente al cierre en semicírculo del bulto absidal.

Los capiteles de este conjunto están todos decorados. Los de la hilada superior alternan motivos vegetales con otros que ostentan animales fantásticos, tan habituales en la temática medieval, y otros en los que la figura humana juega un papel protagonista. En los capiteles de las dos columnillas que se sitúan a sendos lados del inicio del semicírculo de cierre del ábside, hay una monstruosa y bestial cabeza que engulle en su enorme boca todo el cesto del capitel. De este motivo hay varios ejemplos en la región; arco triunfal de Sta. María de Junco (Ribadesella), en Sta. María de la Oliva; en Sta. María de Villamayor (Piloña), etc., y tiene múltiples representaciones en el románico francés. Puede ser una representación del diablo.

(1) Luis Menéndez Pidal: «Los Monumentos de Asturias; su aprecio y restauración desde el pasado siglo». Madrid, 1954.

(2) En relación con el tema ver «Arte románico en Asturias». Tomo I págs. 44 y 45. Magín Berenguer. IDEA 1966.

En la hilada inferior, los capiteles ostentan todos ellos escenas con figura humana, algunas de fácil interpretación; de otras, en cambio, la significación o mensaje son muy poco explícitos. Su lectura, de izquierda a derecha del espectador situado frente al ábside, es la que sigue: la lapidación o martirio de San Esteban. Composición semejante está incluida en capiteles de las iglesias de San Esteban de Ciaño y Santa Eulalia de La Lloraza.

El segundo capitel se exorna con la composición del Señor en Majestad, rodeado de los doce Apóstoles y de los símbolos de los cuatro Evangelistas.

El tercer capitel se refiere a la Presentación de Jesús en el Templo. Esta escena figura en uno de los capiteles de la portada y son exactamente iguales, salvando la adaptación necesaria al núcleo del capitel, ya que el de la portada tiene dos facetas vistas y en el ábside son tres. Sin embargo creemos que el de la portada es copia del incluido en el ábside, ya que éste tiene una técnica más hábil, un mejor tratamiento en los detalles (la faz de las figuras, plegados de telas, etc.) que le confieren una mayor maestría. Pero aparte de estas consideraciones, estimamos, también, que la obra de la portada es posterior a la del resto de la iglesia.

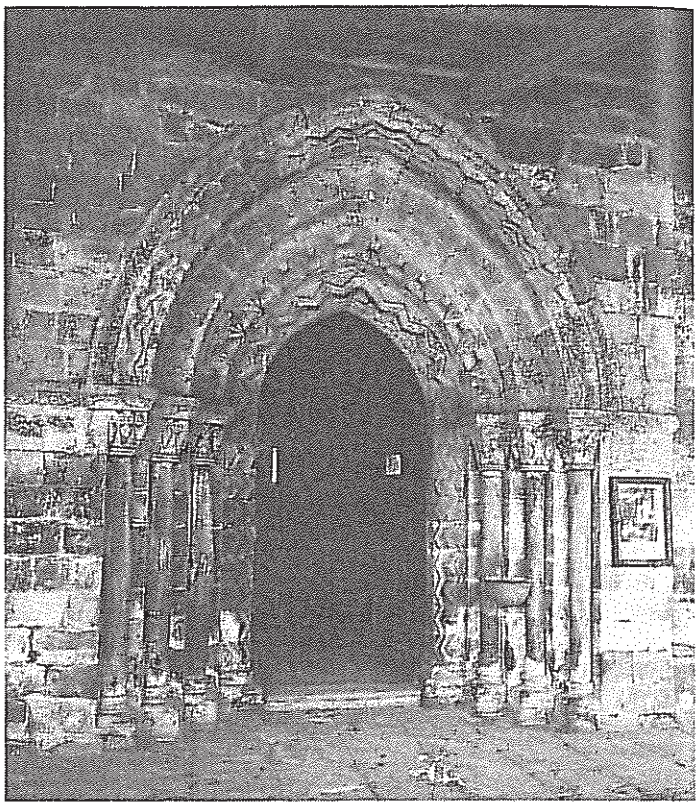
El cuarto capitel representa a Adán y Eva al pie del Arbol una vez cometido el pecado, pues la figura del hombre trata de cubrir su desnudez con el brazo derecho plegado sobre el pecho, en tanto que con la mano izquierda sujeta una hoja de parra para tapar el bajo vientre. Es curiosa la circunstancia de la utilización de la hoja de parra en este tipo de representaciones, cuando, generalmente, en la tradición iconográfica occidental el árbol es un manzano, como en este caso.

El capitel número cinco representa a una figura humana que agarra por las colas a dos centauros, acaso tratando de separarlos para abrirse paso entre ellos. La cabeza de este personaje se muestra en mayor tamaño. Por la expresión de su faz, parece realizar un enorme esfuerzo. Los labios de su boca se abren dejando ver la dentadura muy apretada y, entre ella, emerge la lengua mordida. Los centauros indican con el dedo índice la cabeza de este personaje central.

El centauro está incluido en el catálogo de las representaciones diabólicas. Por ello entendemos que el personaje central de esta composición está invadido por el pecado y trata de librarse de él; pero parece inútil su empeño, fiándose únicamente en sus propias fuerzas. La pasiva expresión de los centauros indica que, pese al rigor puesto en el esfuerzo, el éxito no corona el deseo del pecador si no impetra el auxilio divino.

Los capiteles sexto y séptimo, que son geminados, representan en común una sola escena: el combate entre dos caballeros. Creo que se trata de figurar el combate de Rolando y Ferragut, tema por otra parte bastante difundido en el románico del siglo XII.

A continuación, en el capitel número ocho, hay una escena de cacería, tema también muy prodigado en el románico que pasa sus fronteras y se hace habitual, asimismo, durante el gótico. En este caso se trata de la caza del jabalí con el auxilio de perros, que en iglesias asturianas se incluye, entre otras, en Sta. María de la Oliva, Sta. Eulalia de la Lloraza, Sta. María de Narzana, en la reforma románica de la Cámara Santa, en S. Andrés de Ceares, etc. La escena representada en Amandi, muestra al jabalí atravesado por un venablo y acosado por los perros. Detrás aparece la figura del montero en actitud de hacer sonar la cuerna. En el arte religioso



medieval, pese a la apariencia mundana de alguna de las escenas, éstas tienen siempre un significado, un mensaje de carácter religioso. Desde las primeras representaciones romano-cristianas, la caza incruenta, recogiendo a través de caminos señalados al animal desorientado –sendero de la Fe–, hay un largo catálogo que incide en la misma idea. Sin embargo confieso que estas escenas de herir y matar al jabalí son, para mí, de difícil interpretación. No obstante, mi convencimiento es que la tienen. Dentro de una posibilidad bastante pausible, está el relato evangélico que se refiere a la expulsión de la legión de demonios del cuerpo del poseído, en la región de los gadarenos (3). Los demonios expulsados fueron alojados en los cuerpos de unos cerdos. Quizá el jabalí –cerdo salvaje– asume, en estas escenas iconísticas, la representación de tal posesión demoníaca con lo que, ciertamente, en estas escenas se trata de representar la acción de dar muerte al pecado. Esta puede ser una explicación del significado del tan prodigado tema de la cacería del jabalí.

El noveno capitel representa a Daniel entre los leones. Toda la composición denota una gran serenidad. La estática figura del profeta en el centro, está flanqueada por dos leones que aparecen acostados dándole la espalda, pero con las cabezas vueltas hacia él y apoyándose en sus hombros.

El capitel siguiente, recoge la escena del sacrificio de Isaac. Abraham sujeta por los cabellos la sumisa cabeza de Isaac, en tanto que apoya un largo cuchillo en su garganta. Detrás aparece la figura del ángel con las alas abiertas y suspendido en el aire. Levanta uno de sus brazos con la mano abierta en actitud de detener el acto sacrificial de Isaac y, con la otra mano, adelanta a un carnero cogiéndolo por un cuerno, para mostrárselo a Abraham como ofrenda sustitutoria en el sacrificio.

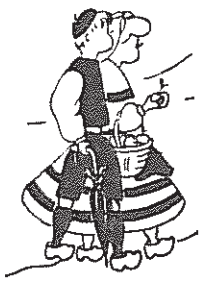
El decimoprimer capitel ostenta una escena de músicos y danzantes. Una de las figuras –la central– toca un pandero cuadrado, flanqueado por dos figuras más, muy deterioradas y de difícil lectura, y en los extremos, otras dos figuras tañen un instrumento de cuerda y arco.

En el capitel decimosegundo se representa una figura que sostiene un órgano de mano. A su lado hay otra figura con los brazos en movimiento expresivo, tal como si estuviera declamando. A sendos extremos del capitel, dos figuras más tañen panderos, uno de ellos cuadrado y el otro redondo.

Intencionadamente hemos reunido en un solo comentario estas dos escenas cuyos temas tienen variadas representaciones en las muestras escultóricas del románico. En Asturias: Sta. Eulalia de la Lloraza, Sta. María de Lugás y S. Andrés de Valdebárcena (Villaviciosa); S. Esteban de Aramil (Siero); Sta. María de Narzana (Sariego); S. Juan de Ciliergo (Peñamellera Baja), etc.

La tradición de representaciones semejantes en pintura, la tenemos en Asturias con el personaje que tañe un laud en San Miguel de Liño (siglo IX). Figura también en láminas de los comentarios de Beato; por ejemplo en la copia del de Valladolid (siglo X), lámina dedicada a la Adoración del Cordero y otras.

(3) Mateo 8,28. Lucas 8,26-39. Marcos 5,1.



YULY

Alquiler y venta de trajes regionales - disfraces

C/. Santa Justa, 1
(esquina Ctra. La Costa)
Teléf. (985) 38 36 05 GIJON

El capitel de Sta. Eulalia de La Lloraza, que hemos mencionado, exhibe, entre una estilización de hojas de palma, figuras de músicos. Una de ellas tañe una vihuela y la otra un pandero cuadrado. En el centro hay una sola figura, de gran serenidad, que presenta un libro abierto. Estimamos que se trata de una escena bíblica y probablemente la figura central está mostrando uno de los libros sagrados.

A veces, los artistas románicos hacen sus composiciones acopladas a determinados espacios, dando variantes a la composición y exponiendo con muestras incompletas la idea simbólica, pues temas insistentemente tratados son bien interpretados por la sociedad que los contempla, con sólo conocer una de sus partes. Así, en los capiteles de Amandi se ha expresado por medio de cantores y músicos, lo que pudiera ser la Adoración del Cordero, o cualquier otro tipo de simbología relacionada con los libros sagrados. De esta manera resumida, puede tener múltiples aplicaciones la simbología de estos capiteles, siempre relacionada con la loa y exaltación de varios hechos importantes.

Finalmente hemos de comentar la escena del capitel decimotercero, último del columnario de la hilada inferior del ábside.

Se trata de una escena en que dos hombres luchan a mano limpia. Enfrentados, desnudos los torsos y vistiendo corto calzón. El personaje de la derecha del espectador, enlaza con una de sus manos la nuca del contrario, tirando con la mano izquierda de su brazo derecho, en tanto que con la pierna derecha le hace una zancadilla. El brazo del hombre de la izquierda se ha deteriorado hasta desaparecer. Detrás de cada uno de estos dos personajes, hay otro vestido que sostiene un fardo de ropas, sin duda las de los contendientes. Ello pues es un duelo organizado con servidores que, en el momento previsto y con fórmula ritual, se hacen cargo de ropajes y son testigos de la prueba.

Escena de oscura interpretación, que acaso pudiera resumirse como la lucha entre el Bien y el Mal o alguna de sus derivaciones.

Con esto damos por terminada la descripción de esta hermosísima colección de esculturas, para referirnos a sus virtudes artísticas.

Las obras poseen valores plásticos de gran fuerza expresiva, a la que unen esa atractiva desproporción en el dibujo de las figuras que nos sume en un ambiente misterioso e irreal, como conviene al mundo simbólico que nos describe. Por otra parte, el tratamiento del modelado acusa el vigor y decisión del artista, pues esculpe resumiendo, eliminando todo aquello que puede distraer del esencial rasgo expresivo. Las composiciones de las distintas escenas son equilibradas, conduciendo los volúmenes a donde los espacios lo requieren, manifestándose en la línea, también, este conocimiento compositivo, con el empleo de verticales y horizontales, donde la firmeza y serenidad es exigida, e inquietando con inclinadas y curvas donde el tema ha de mostrar inquietud y movimiento.

Como final, hemos de considerar, por una parte, los datos que recogen las distintas inscripciones del siglo XVIII que figuran en el exterior de la iglesia, y, por otra, la posible etapa de la construcción.

Al exterior del ábside: «Hízose esta iglesia era 672, año 634, y reedificose esta capilla año 1780».

En la fachada de los pies: «Hizo era DCLXXII año 630, reedificose año 1755»; y en el pórtico: «Hízose esta obra... año 1796».

Es obvio que la era 672 no corresponde al tipo de construcción que hoy contemplamos y, sin embargo, se reitera en la inscripción de la fachada de los pies, en ésta con un error; dice: «año 630», cuando debe decir 634.

EL BAUL

Artesanía del regalo en un mundo de fantasía e ilusión

Generalísimo, 20
Teléfono 89 07 85
VILLAVICIOSA

La primera de las inscripciones es la de la fachada de los pies, pues se refiere a la obra del año 1755. Es evidente que en ella hay un error al trasvasar la era a los años. Este error se rectifica posteriormente en la inscripción del exterior del ábside, pues los años figurados son los de 634 y dicha inscripción se refiere a las obras de restauración de 1780. Mas queda en el aire la posibilidad de error, también en la era 672, puesto que si el labrante de 1755 se equivocó claramente una vez, es fácil que se hubiera equivocado dos, cuando los hechos demuestran que excede una permisible confianza.

Así pues, dentro del campo hipotético, podría pensarse primero, que el labrante se equivocó materialmente y en vez de M labró D. Segundo, que leyó mal la fecha de una inscripción hoy desaparecida, e interpretó como D lo que, acaso, era M y tercero, que el redactor fue el equivocado y dictó mal.

Si la D figurada fuera M, tendríamos la era MCLXXII equivalente al año 1134, que sí emparejaría más con el carácter de la obra.

D. Fermín Canella, en su trabajo sobre Villaviciosa (4) al referirse a la fecha dice: «Es esta inscripción mala copia de otra antigua, y la cifra D es equivocada por M. Resultando entonces que la obra es de 1134...».

Desafortunadamente nada se indica donde se ubicaba esa otra inscripción antigua, ni las causas de su desaparición, con lo que no se confirma su existencia, ni si la referencia proviene de alguna comunicación verbal. No obstante, tanto los temas decorativos como su tratamiento, convienen en reafirmar su data dentro del siglo XII, acaso con la excepción de la portada del lado Oeste que estimamos obra ya del siglo XIII, y ello teniendo en cuenta la traza de sus arcos apuntados; la circunstancia de lo que estimamos una réplica del capitel de la Presentación en el Templo, y el documento de la Era de 1239 (año 1201) en el que los reyes don Alfonso IX y doña Berenguela, donan al Monasterio de Sta. María de Valdediós el Monasterio de S. Juan de Maliao (5).

La nueva propiedad es muy posible que sea la que propicie la realización de esta obra, sin que se descarte la posibilidad de aprovechamiento de algunas de las piezas de la anterior portada.

Finalmente tenemos la fecha del año 1755, en la que se lleva a cabo la restauración de la fachada de los pies; la del año 1780, en la que se reconstruye la capilla, y la de 1796 en la que se realiza la obra del pórtico.

La iglesia de S. Juan de Amandi, fue declarada Monumento Nacional Histórico-Artístico, por Decreto de 3 de junio de 1931.

Fotos: Nito Cachero (Colección Caja de Ahorros de Asturias)

(4) Canella Secades, Fermín: «Asturias». Tomo II, pág. 123. Gijón, 1897.

(5) Ciriaco Miguel Vigil: «Asturias Monumental, epigráfica y diplomática». Vol. Texto, pág. 604. Oviedo, 1887.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Etelvina Fernández González «La cultura románica en la zona de Villaviciosa», Colegio Universitario de León, 1982.