

# CLAVIS

Boletín del Museo Diocesano de Santillana del Mar

Nº1 - 1996

---

## Localización de los antiguos Monasterios de Liébana

Jesús Cuesta Bedoya,  
Roberto González González,  
M<sup>a</sup> Carmen Bolado Noriega.

---

## El frontal del altar de Lebeña

Enrique Campuzano Ruíz.

---

## La ermita de San Pedro de Caviedes

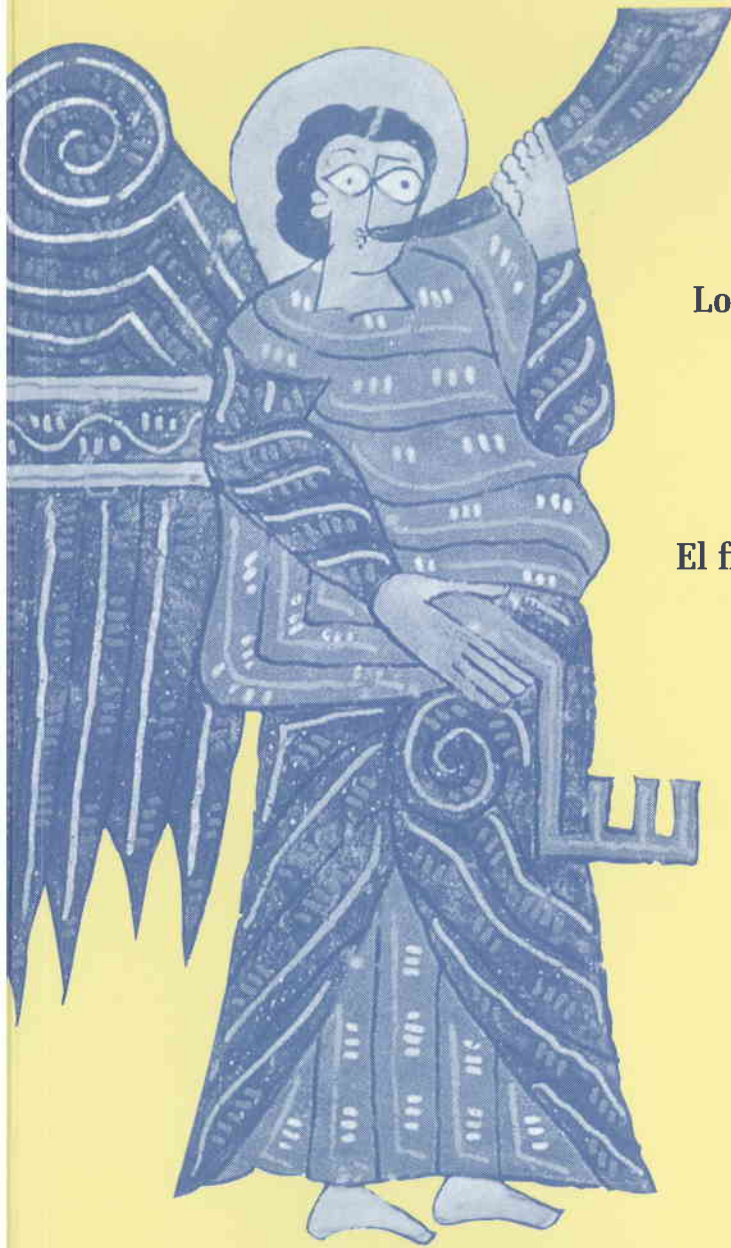
Ramón Bohigas Roldán, Manuel,  
Manuel Ignacio Díaz Rebanal,  
Manuel García Alonso,  
Mar Garzón Bermejo,  
Pablo Garzón Bermejo.

---

## 25 años del taller de restauración

---

Noticias del Museo



**PUBLICACIONES DEL  
MUSEO DIOCESANO  
"Regina Coeli"**

**OBISPADO DE SANTANDER**

Dirección  
**ENRIQUE CAMPUZANO RUIZ**



Ilustración del Beato  
de la Biblioteque  
National de Paris

Precio del ejemplar:  
ESPAÑA 1.000 ptas.  
EXTRANJERO 15\$ USA

Redacción y Administración:  
**MUSEO DIOCESANO**  
El Cruce  
39330 Santillana del Mar  
Tel. 942 / 818004

Diseño Gráfico: IKONO. Santander.  
Imprime: Gráficas Calima. Santander.  
I.S.B.N.: 84-606-2790-X.  
Depósito Legal: SA-3-1997.

# El frontal del altar de Lebeña

Enrique Campuzano Ruíz



—AV—

## El frontal del altar de Santa María de Lebeña

**A**dosado al basamento de piedra del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María de Lebeña (Liébana, Cantabria) hallamos un gran bloque de piedra arenisca, de forma prismática, de 173 cms. de largo en la parte superior, 162,5 de largo en la parte inferior y 103 cms. de altura, con un fondo de 20 cms.

Su parte frontal es contorneada por un listel o moldura plana de 2 cms. de resalte (salvo en la parte superior que ha sido eliminada) con respecto al campo, en el que se encuentran grabados y pintados algunos motivos decorativos de tipo geométrico que han dado ocasión a diversas interpretaciones sobre el significado y función de esta pieza.

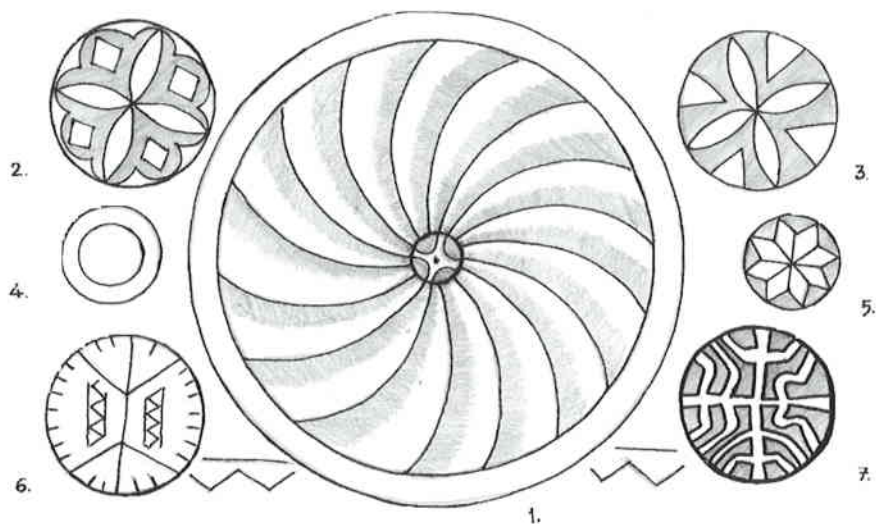
Es probable que toda o al menos la parte frontal de la pieza estuviese pintada de blanco, como color de fondo y pintados en rojo los diversos motivos decorativos que manifiesta, de lo cual existen aún suficientes muestras.

### Contenido

El frontal alberga siete círculos grabados, rehundidos o pintados en la piedra, (cuatro mayores en los ángulos, de 30 cms. de diámetro y dos menores, intermedios, de unos 19 cms. de diámetro) que se distribuyen simétricamente en toda la superficie a partir de un gran motivo central.

1. El motivo central (93 cms Ø) es una gran svástica o hélice inscrita en dos círculos concéntricos y constituye sin duda el tema principal de la obra, tanto por su situación como por sus dimensiones. Dicha svástica presenta 16 radios (8 diámetros) que giran hacia la izquierda. El número 16 es el doble del 8, que es el símbolo de la resurrección y de la vida eterna. En el centro de su eje presenta un amplio botón ligeramente convexo.

El botón central es un elemento que no aparece nunca en las svásticas precristianas y sí es frecuente en los relieves prerrománicos, particularmente a partir de los visigodos. Su significado hay que relacionarlo con la piedra preciosa o *gemma* que simboliza la sangre de Cristo, en paralelismo con la Cruz *gemma*, que también es un motivo tradicional del arte paleocristiano. Este botón central aparece, por ejemplo, en la basa o tenante de altar de Santa María Asunta de Ventimiglia (Liguria, Italia), perteneciente al arte longobardo.



Además, el botón central de la esvástica de Lebeña lleva grabada una pequeña cruz patada, de clara tradición paleocristiana y visigótica.

El significado del sentido de giro de estas hélices -dextrógiras y levógiras- no es muy claro. En algunas ocasiones parece que pueda hacer referencia a dos principios contrarios, como la Vida y la Muerte o el Cielo y la Tierra. Así podría entenderse en las representaciones existentes en la iglesia visigótica de San Pedro de la Nave (Zamora), en cuyos pórticos aparecen svásticas levógiras, mientras que en el presbiterio aparecen dextrógiras, lo cual indicaría una mayor importancia de éstas últimas. Sin embargo en otros muchos monumentos aparecen indistintamente y mezcladas, como en la placa de la basílica visigoda de Cabeza de Griego (Cuenca)

La atribución de la svástica a Cristo es bastante evidente, como expresa el historiador cristiano Eusebio, coetáneo del emperador Constantino, quien afirma que Cristo es el Sol de justicia, vencedor de las tinieblas. Constituye por tanto una asimilación por el cristianismo del culto pagano al astro mayor de la creación.<sup>1</sup>

Los círculos concéntricos en los que se encuentra inscrita la svástica hacen referencia a las esferas celestiales. Llevan como decoración pequeños trazos pintados en rojo, sobre el fondo blanco, que junto con los existentes en los radios, proporcionan a la hélice una mayor sensación de movimiento.

## El frontal del altar de Santa María de Lebeña

En su evolución formal la svástica es la esquematización de la roseta de 6 pétalos o estrella de 6 rayos, cuya evolución se inicia a partir de la estrella de 6 puntas mesopotámica.

La mayoría de las svásticas -como las que se hallan en los modillones que sostienen el alero del tejado de Santa María de Lebeña- son de seis radios. El seis para los cristianos era el símbolo de la creación.<sup>2</sup> La esvástica es una forma esquemática, geometrizable, antinaturalista (apropiada al gusto germano) que se convirtió en un símbolo cristológico, sustituyendo al Crismón (monograma de Cristo, constituido por las letras griegas X y P superpuestas) y a la cruz.

2. El motivo de la izquierda, en la parte superior, es una flor de cuatro pétalos, inserta en un círculo, superpuesta a otra de ocho pétalos, que muestran alternativamente cuatro rombos.

La flor de cuatro pétalos hace referencia a Cristo y su doctrina, recogida en los cuatro evangelios. Reemplaza también al Crismón, por su similitud geométrica. El crismón había sustituido al águila romana en el lábaro del emperador Constantino (lo describe también el citado historiador Eusebio de Cesarea).

Las rosetas de cuatro y seis pétalos, de tradición romana, (decoraban estelas funerarias y sarcófagos), aparecen profusamente en el arte visigodo<sup>3</sup>.

Los cuatro rombos, que equivalen a piedras preciosas, podrían simbolizar por tanto la sangre de Cristo.

La flor es símbolo de fertilidad, vida y regeneración y a veces aparece también con el botón central (como la cruz gemmata).

La flor de cuatro y seis pétalos aparece en los ambones y cancelles de baptisterios y mausoleos ostrogodos, longobardos y carolingios.

3. El círculo de la parte superior derecha contiene una flor de cuatro pétalos superpuesta a una cruz patada. Su ejecución es muy fina y no deja lugar a dudas. Se debe interpretar como Cristo sobre la cruz. Esta forma de cruz patada es la más característica de las utilizadas por los visigodos.

4. El motivo izquierdo de la zona media, de menor dimensión que los precedentes, representa dos círculos concéntricos: el exterior grabado con potente surco y el interior pintado en blanco. En el campo central aparecen varias líneas grabadas, con un diámetro horizontal del

que surgen tres radios en el cuarto superior izquierdo. Los círculos concéntricos significan la irradiación emanante de la Unidad y las jerarquías celestiales, según la concepción medieval de las esferas.

5. El motivo del lado opuesto, simétrico del anterior y de dimensiones similares, es una estrella o roseta de ocho pétalos.

La flor de ocho pétalos es el símbolo de la regeneración y renacimiento por el bautismo, así como de las praderas celestiales, (alusivo al Salmo del rito funerario de la recomendación del alma del difunto), de la resurrección y de la vida futura .

6. El motivo inferior izquierdo en un círculo grabado, en cuyo campo interior de color blanco aparecen varios trazos esquemáticos pintados en rojo de tipo fitomorfo, con un eje central y dos ramas en la parte superior y otras dos líneas opuestas en la parte inferior que podrían representar las raíces.

En la zona cercana al círculo parecen trazos rojos, en despiece radial, similar a los de la esfera de un reloj, en número de 27.

En el centro, flanqueando el eje vertical, dos grupos de signos triangulares, -o una línea quebrada- pintados entre rayas paralelas. Este tipo de decoración era habitual en las estelas funerarias romanas y se ve luego en obras visigodas.

Las antiguas civilizaciones confirieron al árbol una significación religiosa y numerosos pueblos les sacralizaron: la palmera para los sumerios -el Arbol de la Vida-, los egipcios y los hebreos (lulah); en la India, la higuera; los celtas la encina y el roble; los germanos, el tilo; los escandinavos, el fresno. En Grecia los árboles estaban consagrados a diversos dioses. En el Génesis se alude a los árboles del Paraíso: el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal (la muerte) y el árbol de la Vida (el triunfo sobre la muerte). La Biblia menciona árboles (cedro, olivo, álamo, ciprés) que eran adorados por pueblos limítrofes. En todas las civilizaciones el árbol es un símbolo del misterio de la vida<sup>4</sup>

El cristianismo asimiló este carácter sagrado del árbol, y en concreto su significado cósmico. Sus raíces nacen en la tierra, en el mundo subterráneo, que se relaciona con la regeneración y la vida interior; el tronco hace referencia a la vida terrena, visible, en expansión hacia arriba y sus ramas se elevan hacia el cielo, hacia lo inmaterial y espiritual. Su estilización y abstracción forma parte de la estética del mundo prerrománico.

### El frontal del altar de Santa María de Lebeña

Los trazos rojos de la circunferencia podrían hacer referencia a un tipo de numeración (adviértase que no es regular, ya que entre las líneas superiores, a una amplitud de arco similar no corresponden los mismos trazos). Podría ser un tipo de calendario lunar (quizás puedan ser 28 rayas) o un esquema de horologio para la celebración de los ritos litúrgicos.

A la derecha del círculo aparecen, pintadas en blanco, dos líneas que enlazan con el gran motivo central y tienen continuidad hasta el último motivo: una línea quebrada, que podría asimilarse a montañas y una línea horizontal sobre ella, que sería la línea de horizonte, tal como se interpreta en algunas ilustraciones de los Beatos.

7. Por último, el motivo del ángulo inferior derecho también es complejo. Nosotros lo interpretamos como otro signo fitomorfo relacionado con la naturaleza.<sup>5</sup> Podrían ser estilizaciones de hojas o brotes en composición radial centrífuga o quizás el mismo tema del medallón anterior, en este caso con dos árboles cruzados con sus raíces y ramas. Los troncos constituyen una cruz y a la vez cada uno de ellas determina la línea de separación entre el cielo y la tierra.

Otras interpretaciones más rebuscadas o menos sostenibles podrían relacionarle con los cuatro ríos del Paraíso, con dos candelabros cruzados con algún signo esotérico. En cualquier caso, el centro de la composición es la cruz y por tanto relacionado con Cristo.

Concretando en una lectura global el contenido del frontal, parece obvio destacar su significado cristológico y escatológico, temáticas ambas muy utilizadas por los pueblos germánicos cristianizados y en el arte prerrománico.

Los dos círculos de los ángulos inferiores harían referencia a la vida terrenal, representada por la metáfora del árbol y la medida del tiempo. Los triángulos o montañas y la línea de cielo, que enlazan ambos círculos, subrayarían este concepto.

La zona intermedia, con los dos círculos más pequeños, -cuyas dimensiones no son producto de su menor relevancia, sino que su tamaño está justificado por los imperativos del espacio en relación con el gran círculo central-, indicarían las esferas o círculos celestes (círculos concéntricos) y el carácter espiritual del cielo cristiano a través de la resurrección (estrella de ocho puntas).

En la zona superior los dos círculos están dedicados a la salvación por Cristo, que se manifiesta de una forma más elocuente y cos-





mológica en el gran círculo central, con la esvástica solar doblemente circunscrita y con una cruz grabada en su botón central.

### Contexto histórico-artístico

La existencia de símbolos geométricos y abstractos en la alta Edad Media es generalizada en las representaciones artísticas de los pueblos germánicos occidentales: visigodos, ostrogodos, francos, longobardos...

La propia religión cristiana en sus orígenes y en particular durante la época de las persecuciones, antes del reconocimiento oficial del emperador Constantino (año 313) basaba sus representaciones conceptuales en símbolos: la cruz, el crismón, el ancla, el pez, el pan, las uvas,...algunos puramente abstractos y otros que evolucionan desde el naturalismo a la estilización.

Posteriormente, tras la caída del Imperio Romano de Occidente, con el contacto del cristianismo con los pueblos germánicos, -más acostumbrados a este tipo de lenguaje ideográfico- se siguieron utilizando y proliferaron de tal forma que llegaron competir y también a

## El frontal del altar de Santa María de Lebeña

asimilarse a los propuestos por la ortodoxia cristiana. La situación se agravó con la lucha iconoclásta, que terminó con el cisma de las iglesias ortodoxa oriental y la romana. La gran confusión producida por la lucha a favor o en contra del culto a las imágenes influyó decisivamente para la prevalencia de los símbolos, sobre todo entre los siglos VII al X, que en la península ibérica se corresponde con los estilos artísticos visigodo, asturiano y mozárabe.

El ambiente iconoclasta se extendió también por el occidente europeo, como se deduce de los debates y acuerdos de los sínodos y concilios. Recordemos las disposiciones conciliares del Concilio de Hieria (año 754) que repudiaba el uso de las imágenes y ordenaba su destrucción. Solamente reconocía la cruz como símbolo de la divinidad. No obstante, aún en pleno siglo IX, el obispo de Turín, el hispano Claudio, pretendió hacer desaparecer incluso el símbolo de la cruz. El nombrado teólogo coetáneo Rábano Mauro también era iconoclasta.

El arte visigodo utilizó profusamente aquellos antiguos símbolos paganos cristianizándolos. En un fragmento de un friso visigodo (Museo Arqueológico Provincial de Córdoba) aparece una cruz patada, con una svástica en el botón central.<sup>6</sup> Algunos de ellos pasaron tímidamente al arte asturiano, (reacio en cierta manera a los símbolos, quizás por su “vocación” romana, y por ello dará progresiva importancia a la figuración, como vemos en las jambas de San Miguel de Lillo), pero resurgieron de forma exhuberante con el arte mozárabe, cuya cultura pretendía la revitalizar la iglesia nacional (visigoda, surgida con los Concilios de Toledo) con un rito de tradición oriental (el mozárabe) distinto del romano.

### Función

No existe constancia documental de la ubicación primitiva de esta obra, pero posiblemente se encontrase entre los dos pilares de la nave central más cercanos al presbiterio, a modo de cancel de iconostasio, elemento característico del rito mozárabe que separaba las naves (espacio dedicado a los fieles, penitentes y catecúmenos) del presbiterio (reservado a los monjes o clérigos, en el caso de Lebeña), en los templos paleocristianos y prerrománicos. Este cancel explicaría de forma simbólica a los fieles el camino para la salvación eterna.

Fue posiblemente en la época barroca -etapa más racionalista y por tanto alejada del carácter más abstracto y esotérico de la Edad

## Enrique Campuzano Ruíz

Media- cuando al instalarse el nuevo altar y retablo barroco, se reutilizó esta gran losa como grada de antealtar, con los grabados hacia el suelo -quizás por no entender ya su significado o quizás pensando que dichos motivos eran paganos-, para lo cual se retalló la pieza para sacarle alguna moldura abocelada, como se advierte en los tramos laterales. No debe extrañarnos esta actitud frente a símbolos desconocidos y en particular hacia las esvásticas (asimiladas a otras culturas y a ciertos episodios históricos nefastos), ya que hasta muy recientemente no se han estudiado con cierta profundidad el significado de los mismos.

Hace tres décadas, al llevarse a cabo las obras de acondicionamiento de la iglesia, para colocar el altar cara al pueblo, se levantó la losa y al admirarse su contenido se decidió su ubicación en el lugar actual.

Por consiguiente y para aclarar la controversia que ha suscitado esta pieza en torno a su origen (celta, tardorromano...) y cronología, consideramos que se trata de un cancel del propio templo, realizado en la misma época que la iglesia, es decir, a principios del siglo X.

### NOTAS

1.- Durante las excavaciones realizadas en el subsuelo de la basílica de San Pedro del Vaticano entre 1939 y 1949 se descubrió en la cúpula de una tumba un mosaico que representa a Cristo como Helios, con el nimbo con rayos solares y dos caballos a su lado (los que tiran del carro del sol según la mitología clásica). Peter Bamm: "El reino de la fe", Ed. Labor. 1960. pág. 121.

2.- De 14, 11 y 13 radios aparecen svásticas en el reverso del frontal longobardo de Ursus Magister, (en referencia a su artífice, en la iglesia de San Pietro del Valle en Ferentillo (Umbria, Italia).

3.- Estrellas similares encontramos, entre otros ejemplos, en un cancel visigodo existente en el Museo de Arqueología de Barcelona y en un friso interior de la iglesia visigoda de San Pedro de la Nave. (Zamora).

4.- Para ampliar este tema les remito a los siguientes libros: Pérez Rioja, J.A. : *Diccionario de Símbolos y Mitos*, Madrid, 1971 y Quiñones, A.Mª: *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. Ed. Encuentro, Madrid, 1995.

5.- Existe un medallón con una composición en cierto modo parecida en el pedestal o tenante de altar visigodo de Almendral (Badajoz).

En San Pedro de la Nave (Zamora) existen círculos con estilizaciones de hojas lanceoladas que porían dar pie a representaciones como la que estamos comentando.

6.- Quiñones, Ana Mª: "El simbolismo vegetal en el arte medieval". Ed. Encuentro, 1995, fig. 124.