

Introducción

1.1. Delimitación del objeto de estudio

1.1.1. El objeto de estudio: la escultura arquitectónica y litúrgica

En la Península Ibérica de los siglos VI al X los elementos de piedra que se decoran son las piezas de escultura arquitectónica y, en el contexto del edificio eclesiástico, también el mobiliario litúrgico. La escultura arquitectónica es aquella que se concibe para estar integrada en el edificio, ya sea con funciones tectónicas, de cerramiento o decorativas. Se trata de basas, fustes, y capiteles de columna, pilares, pilastras, cimacios, frisos, impostas, celosías, modillones y otros elementos singulares. La escultura de mobiliario litúrgico es aquella concebida para dar servicio a los ritos que se van a celebrar en la iglesia, es decir, la liturgia. Aparecen tableros, largueros y lechos de cancel, además de aras, soportes y tableros de altar. Sean escultura arquitectónica o mobiliario litúrgico, la mayor parte de los elementos analizados en este trabajo pertenecieron a la decoración de las iglesias. En aquellos casos en los que se les puede asociar un edificio conocido, solo excepcionalmente pertenecen a construcciones civiles.

En este trabajo se analizan todas aquellas piezas provistas de una decoración relativamente compleja, ya sea vegetal, geométrica o figurativa, por ser la que más información aporta para la caracterización de sus talleres responsables. No obstante, no todas las tipologías funcionales mencionadas se tratan en este trabajo. En la categoría de escultura arquitectónica excluimos, por lo general, basas, fustes, capiteles y columnillas. En el periodo que nos ocupa, este tipo de material procede frecuentemente del expolio de obras anteriores. Además, en el caso de las piezas encontradas fuera de su contexto primario (que son la mayoría), resulta difícil o imposible su atribución a un taller determinado, dado que por su propia singularidad funcional presentan características decorativas distintas a las que definen, por ejemplo, a frisos, pilastras o cancelos.

En el caso de los capiteles, su dependencia tanto en forma como en composición y motivos con respecto a los modelos clásicos es casi normativa. Este rasgo conservador que se percibe en su decoración convierte a estas piezas en elementos singulares dentro de la producción de los talleres escultóricos. Se considera, por ello, que deben ser objeto de estudios monográficos, como los que de hecho se han llevado a cabo recientemente (Domingo, 2011). En el campo del mobiliario litúrgico, otro tipo de elementos que rara vez presentan decoraciones significativas son las aras y los tableros de altar, los cuales han sido también objeto de una reciente sistematización (Sastre, 2013a). Hechas estas

salvedades, se atenderá a estos tipos de piezas siempre que sean susceptibles de ser vinculadas a un taller determinado, bien en función de sus rasgos tipológicos o bien por su presencia en contextos arquitectónicos y arqueológicos comunes a los del resto de piezas estudiadas.

Desde el punto de vista su adscripción cultural, no se incluye la decoración conocida como hispanomusulmana (aquella perteneciente a los periodos emiral y califal, entre los siglos VIII al X), a pesar de que coincide en el tiempo y en el espacio con las piezas estudiadas que son o que al menos se consideran *a priori* cristianas. La factura de aquella escultura se debe a talleres distintos de los que aquí se estudian, y hasta ahora no se ha constatado su intervención en las iglesias de la época.¹ No obstante, se utilizarán estas piezas en ciertas ocasiones como elemento de referencia para contextualizar las producciones cristianas.

En lo relativo a la materia prima, se analizan de forma sistemática solo aquellas esculturas realizadas en piedra, las cuales, por otro lado, constituyen la inmensa mayoría. No obstante, también se documenta un número reducido de decoraciones talladas en estuco, y aún en menor medida, en madera. Dada la escasez de estucos conservados en la Península, su propia problemática asociada y el hecho de que en ocasiones estos se tallan por talleres distintos a los que trabajan la piedra (caso significativo de Santa María de Melque, en Toledo), se determina prescindir de su estudio pormenorizado, si bien la mayor parte de estos elementos se citan a lo largo del trabajo, sobre todo cuando estos se deben al mismo taller escultórico que interviene en el resto del edificio (casos de San Miguel de Escalada, en León, y de San Millán de La Cogolla, La Rioja).

En síntesis, los objetos analizados en este trabajo son aquellas esculturas, generalmente realizadas para la decoración y el servicio de las iglesias, que constan de un repertorio decorativo significativo. Pero, como veremos, el análisis no se detiene en las propias piezas escultóricas, si no que da un paso más y se centra en la definición y caracterización de sus talleres responsables.

1.1.2. Los marcos cronológico y geográfico: la Península Ibérica entre los siglos VI y X

El marco cronológico adoptado abarca el periodo comprendido entre los siglos VI y X. El comienzo de este periodo se determina por la aparición en la Península

¹ Pero sí en otras piezas no arquitectónicas ni litúrgicas realizadas para cristianos, como sucede con los epitafios mozárabes de Córdoba, Granada o Málaga (Azuar, 2016), decorados por talleres plenamente emirales o califales.

de nuevas tipologías de escultura arquitectónica y de mobiliario litúrgico, vinculadas al desarrollo de la arquitectura basilical cristiana en torno al año 500. El primer hito cronológico lo marca la producción del taller *Casa Herrera I*, donde se constatan los ejemplares más antiguos de determinadas tipologías funcionales y decorativas ya propias de un ambiente tardoantiguo cristiano, como son los cimacios, los tableros y los largueros de cancel decorados. El final del periodo se marca por la desaparición de los últimos talleres escultóricos altomedievales a comienzos del siglo XI, y por su paulatina sustitución por otros (foráneos o peninsulares) conocidos genéricamente como ‘románicos’ y que pertenecen a un ambiente productivo ya plenomedieval.

La adopción de un marco cronológico amplio ha permitido superar las tradicionales fronteras temporales artificiales previamente manejadas por la historiografía (los periodos ‘paleocristiano’, ‘visigodo’, ‘asturiano’ y ‘mozárabe’). De igual manera, la ausencia de consenso en la datación de una parte considerable del objeto de estudio (como se verá en cada caso), aconsejaba analizar en el marco de una misma investigación todas aquellas manifestaciones escultóricas sobre cuya cronología se discute.

El marco geográfico abarca por completo el territorio de la Península Ibérica. Como sucede con el marco cronológico, su amplitud se justifica por razones materiales, históricas e historiográficas. En los planos material e histórico, se constata que la producción de gran parte de los talleres peninsulares se distribuye por el territorio trascendiendo casi siempre las fronteras políticas conocidas a lo largo de la Antigüedad tardía y el alto Medievo hispanos. Desde un punto de vista historiográfico, la proliferación de trabajos de carácter local y regional ha propiciado que el espacio que ahora se analiza careciera hasta ahora de un estudio a gran escala. La adopción de marcos temporales y espaciales amplios ha redundado en un muestreo de piezas altamente significativo, y, por lo tanto, en unas conclusiones más sólidamente argumentadas, frente a las obtenidas en trabajos previos de territorialidad y cronología restringidas.

1.2. Objetivos: definición y caracterización de los talleres escultóricos

Con este trabajo se pretende dar un paso más allá de los tradicionales análisis estilísticos y comparativos de las piezas aisladas, para caracterizar la labor de su taller responsable siguiendo la línea de investigación conocida como Arqueología de la Producción. El propósito ha sido el de desplazar el sujeto de la investigación de ‘la pieza’ al ‘taller’. De este modo, uno de los objetivos prioritarios ha sido el de superar los ambiguos (y en ocasiones tan subjetivos) conceptos de ‘influencia’ y ‘paralelo’, frecuentemente manejados por la historiografía y fundamentados en el estilo, por los de transmisión de conocimientos y movilidad de talleres, basados en los caracteres técnicos de las piezas y en las relaciones temporales que presentan, conocidas a partir de la

aplicación de los métodos arqueológicos de la tipología y la estratigrafía.

El objetivo principal es el de definir y caracterizar la producción escultórica asociada a los talleres tardoantiguos y altomedievales hispanos a partir de criterios estratigráficos y tipológicos, o, dicho de otro modo, la creación de una tipología de la escultura hispana de los siglos VI al X, siendo los talleres el eje vertebrador de su ordenación tipológica. La definición de los talleres consiste en la atribución de determinadas piezas o conjuntos de ellas, de características homogéneas (en cuanto a su repertorio, función, técnica, tecnología, etc.), a un contexto productivo concreto, aquel que denominamos ‘taller’. Una vez definida la obra propia de un taller determinado, esta se caracteriza en función de los parámetros señalados. Pretendemos que las tipologías definidas para la escultura, a partir de su contextualización estratigráfica y en el marco de sus talleres responsables, puedan funcionar como elemento de datación fiable para los contextos en los que en un futuro esta sea documentada, es decir, que la escultura funcione como un cronotipo válido o fósil director, del mismo modo que sucede con otros elementos de cultura material como la cerámica o la numismática.

De igual manera se analizarán, siempre que existan suficientes datos para ello (esto es, cuando las piezas se conserven en su posición original) el proceso creativo de la escultura, que abarca desde la adquisición de la materia prima hasta su puesta en obra y su remate, incidiendo en aspectos como los conocimientos técnicos aplicados, la transmisión del conocimiento entre los escultores (sustituyendo así los laxos conceptos de ‘influencia’ y ‘paralelo’ por los de ‘movilidad de talleres’ y ‘transmisión de conocimientos técnicos’, concepto desarrollado en Bianchi, 1996) y la relación existente entre los talleres constructivos y decorativos, entre otros.

En el territorio peninsular abunda el material escultórico disperso, localizado bien en las construcciones para las que fue concebido (una minoría) o fuera de estos contextos primarios (la mayoría). Este vasto conjunto de piezas carece por el momento de un *corpus* que lo recoja, describa y caracterice adecuadamente. Únicamente se dispone de escasos repertorios parciales, que se restringen fundamentalmente a los centros urbanos de Mérida (Cruz, 1985a) y Toledo (Barroso y Morín, 2007a) y al territorio asturiano (García de Castro, 1995a), además de catálogos dedicados a ciertas colecciones (caso del Museo Arqueológico de Córdoba, Sánchez Velasco, 2006). Otros trabajos de naturaleza similar, en gran medida incompletos, permanecen inéditos (como los de Mourgues, 1996 para el conjunto peninsular; de Fresco, 1987 y de Wrench, 2008 para el área portuguesa). Este hecho ha determinado que la bibliografía sobre las piezas se encuentre igualmente dispersa. Si bien no se trata de un objetivo (ya que más bien es una consecuencia de la toma de datos para esta investigación) este trabajo recoge, bien en fichas individualizadas o bien a través breves menciones en

ellas, la mayor parte de las piezas de escultura conocidas en el territorio y cronología señalados, así como toda su bibliografía asociada, y además suma un buen número de elementos inéditos. Por ello, esta obra no debe considerarse un *corpus* universal de la escultura hispana de los siglos VI al X (a pesar de que incorpora un abultado catálogo razonado de tipos escultóricos), pero sí puede servir como punto de partida para la futura elaboración de ese catálogo universal hasta ahora inexistente.

1.3. Metodología

1.3.1. Estado de la cuestión metodológica: los métodos estratigráfico, tipológico y formal

El estudio de la escultura decorativa tardoantigua y altomedieval ha participado durante décadas de una indefinición metodológica, habiendo sido analizada indistintamente bajo los métodos propios de la Historia del Arte y de la Arqueología, pero careciendo de una metodología de análisis propia (cuestión percibida, entre otros, por Sapin, 1989, Coroneo, 2004 y Moreno Martín, 2014).

Los trabajos que tienen como objetivo la definición y la caracterización de los talleres escultóricos para este periodo no aparecen hasta principios del siglo XXI (Caballero y Utrero, 2012 y 2014; Caballero, 2015, entre otros). Hasta ahora, gran parte de los estudios tradicionales agrupaban las piezas a través de ciertas categorías escogidas *a priori* (como ‘escuelas’, o ‘grupos regionales’, etc.), las cuales, como adelantábamos, se definen a partir de marcos geográficos artificiales previamente acotados. El modo de proceder en este trabajo es el inverso: primero, se analizan las piezas individuales y se definen sus tipos, a continuación, se atribuyen a sus talleres responsables y, solo en último lugar, se determina su radio de actuación geográfica.

El estudio de la escultura decorativa tardoantigua y altomedieval hispana ha estado subordinado, durante la mayor parte de su dilatado recorrido historiográfico, a metodologías formalistas y comparativas, y eventualmente de otros tipos (iconográficas, documentales o históricas). Solo recientemente, y en el caso de ciertos edificios, se ha llevado a cabo una aproximación fundamentada en los métodos arqueológicos de la estratigrafía y la tipología, una corriente que ha desembocado en una línea de investigación denominada Arqueología de la Producción Constructiva. Esta investigación parte este concepto, y con ello pretende sentar las bases de una ‘Arqueología de la Producción Escultórica’.

La escultura hispana de los siglos VI al X, al igual que otras manifestaciones de cultura material coetáneas (como la arquitectura, la epigrafía y la cerámica, entre otras), es objeto de una falta de consenso científico en lo referente a su filiación cultural y cronológica. Dos paradigmas, en apariencia antagónicos, defienden la pertenencia de una parte significativa de estos elementos a la Antigüedad

tardía² (siglos VI y VII) o al alto Medievo (siglos VIII al X). En este trabajo, a partir de la definición de los talleres escultóricos y de la revisión de los datos estratigráficos y tipológicos relativos a sus piezas (unos ya conocidos, otros novedosos), se contribuye a la definición de un nuevo modelo explicativo para la escultura hispana, diferente de los dos hasta ahora manejados.

Los métodos formal y comparativo

A través del análisis de la bibliografía (que se presenta de manera individualizada en cada caso) se detecta una primacía y abundancia de trabajos formalistas, donde el objeto de estudio se centra en la decoración de la pieza, dejando en segundo plano u olvidando otros aspectos más prosaicos (pero igualmente definitorios) como son los técnicos y los tecnológicos. Los argumentos manejados en este tipo de estudios parten de paralelos formales más o menos distantes (y, en ocasiones, indiscriminados), de la documentación escrita, de la epigrafía (estos dos parámetros no siempre sometidos a una necesaria revisión crítica, como recuerda Sapin, 1989: 65) y del marco histórico en el que se (pre)supone que fueron realizadas las esculturas.

Este tipo de aproximaciones han cristalizado en un modelo explicativo (el tradicional, denominado ‘visigotista’) que se ha terminado sobreponiendo a los datos analíticos. Esta situación ha derivado en la consideración de gran parte de la escultura decorativa peninsular como fósil director de la arquitectura de culto cristiano en el periodo visigodo. En este marco, y de forma a nuestro entender equivocada, no se ha considerado necesario profundizar en el estudio de la escultura, porque ha sido la propia escultura el elemento que aportaba cronología.

El carácter descontextualizado de la mayor parte de la escultura hispana determinó que desde el comienzo de la investigación especializada (Assas, 1848 y Ríos y Serrano, 1861) y hasta finales del siglo XX predominaran los estudios formalistas. Solo en unos pocos casos se contaba con referencias más o menos directas, tomadas de la documentación escrita y de la epigrafía, o bien la producción escultórica se podía asociar con determinados acontecimientos históricos. A partir de estas escasas menciones en los textos y en los epígrafes se ordenó la producción en amplios compartimentos estilísticos y cronológicos (lo paleocristiano, visigodo, asturiano y mozárabe). Dentro de estos grandes contenedores, la escultura se concentraba, siempre a partir de criterios geográficos, en agrupaciones secundarias que adquirirían

² Distintas corrientes historiográficas que afectan al conjunto de la historia y de la cultura material europeas sitúan el comienzo de la Edad Media en diferentes momentos. En este trabajo adoptamos la división cronológica entre la Antigüedad tardía (en nuestro caso, siglos VI, VII y parte del VIII, entendida en términos de continuidad con respecto al pasado romano) y el alto Medievo (siglos VIII al X, caracterizado por la introducción de novedades ajenas al mundo antiguo) partiendo de la diferenciación entre ambos horizontes efectuada a partir del estudio reciente de la arquitectura y de la escultura peninsulares (Caballero y Utrero, 2014).

distinta denominación (grupos, focos, escuelas, estilos, etc., Camps, 1940: 450). Durante décadas, este método formal y comparativo fue el único capaz de ordenar la vasta producción escultórica peninsular (y así lo expresa Cruz, 1985a: 18 en fecha tan avanzada del siglo XX), siendo adoptado tanto por historiadores del arte como por arqueólogos.

Sin embargo, este marco metodológico acusaba una serie de carencias. Incluso en aquellos pocos casos en los que las piezas se hallaban aún en sus edificios de destino originario, estos presentaban sus propios problemas de filiación cronológica. Tradicionalmente, desde la Historia del Arte se ha descuidado esta problemática, y no se han tenido en cuenta las asociaciones contextuales de las piezas estudiadas (como reconocen Cecchelli, 1954: 182, Sapin, 1989: 65, y Cruz, 2007: 226). Según Cruz (2000: 267-271), otro de los problemas fundamentales del método comparativo consistía en que gran parte de los objetos que sirven de cotejo para las piezas estudiadas presentan frecuentemente sus propios problemas de adscripción cronológica, cultural o estilística, como sucede con multitud de piezas del ámbito europeo y mediterráneo, con las que recurrentemente han sido comparados los relieves hispanos en busca de precedentes y paralelos (también Hoppe, 2000). Y más allá, la propia 'teoría de los estilos' (paleocristiano, visigodo, asturiano o mozárabe, para el periodo que nos ocupa) ha respondido más bien al interés de señalar un marco histórico de referencia que a una caracterización real de los objetos que recoja la complejidad estilística existente en realidad en aquellas épocas (crítica a la teoría de los estilos en Bango, 1996; capacidad de absorción indiscriminada por parte de los grandes marcos de referencia, en Cruz, 2007: 226).

Sin abandonar la metodología formalista, sobre todo a partir de los años setenta del siglo XX se desarrolló una corriente de estudios encaminados al análisis del simbolismo de los motivos decorativos de las piezas, a través del llamado método iconográfico (para el caso hispano, Schlunk, 1970b y 1971b, Hoppe, 1985 y 2004, Barroso y Morín, 1993, Vidal, 2005, entre otros). Si bien este método permite acercarse al significado de los relieves (ya sea de forma aislada o formando parte de programas iconográficos) sus propios estudiosos admiten que no se trata de una estrategia válida para fechar la escultura (o al menos la de este momento), ya que un mismo tipo iconográfico puede aparecer en contextos culturales y cronológicos muy diferentes (Cruz, 2000: 268).

Los métodos arqueológicos: el estratigráfico y el tipológico

De la otra cara de la moneda, durante largo tiempo los trabajos arqueológicos han dependido de las secuencias estilísticas elaboradas por los historiadores del arte, paradójicamente sin base arqueológica (Sapin, 1989: 65-66; numerosos ejemplos en la Península Ibérica, que referiremos en cada caso). Esta práctica, que se dilata hasta la actualidad, ha supuesto un estancamiento notable

en el avance del conocimiento de la escultura decorativa y de su cronología, incurriéndose frecuentemente en argumentaciones circulares y en modelos que se retroalimentan: la fecha de una pieza, obtenida solo por un análisis estilístico, fecha un contexto o estrato determinado, y como consecuencia de ello, la propia pieza se convierte en un falso tipo (o un falso fósil) que viene a reforzar desde la Arqueología los argumentos formalistas.

De forma paralela, desde la Arqueología se ha instado a la definición de series tipológicas de materiales escultóricos, siempre a partir de la aplicación rigurosa de los métodos estratigráfico y tipológico, con el fin de conseguir referentes cronológicos más o menos precisos, pero seguros (sean de valor relativo o absoluto, Caballero y Arce, 1995: 191, Caballero, 2009a; Caballero, 2012b: 127; Chavarría, 2011, misma pretensión para el conjunto de la arquitectura altomedieval).

Lejos de constituir dos metodologías antagónicas, hoy se reclama que la forma y el estilo de las piezas, habitualmente tratados por la Historia del Arte, sean tenidos en cuenta como una variable taxonómica más en la creación de series tipológicas, las cuales siempre deben ser entendidas en el contexto al que pertenecen, y nunca de forma independiente, de tal manera que en ningún caso debe confundirse el estilo con el tipo arqueológico. Frente al estilo, que funciona como categoría autónoma (independientemente de la validez de los resultados obtenidos mediante su aplicación aislada), el verdadero valor de la tipología (entre cuyas variables puede situarse el estilo o la forma) radica precisamente en su necesaria contextualización dentro de una secuencia estratigráfica (Caballero, 2009a, sobre la diferencia entre los conceptos de estilo y de tipo; Moreno Martín, 2014: 13).

La estratigrafía y la tipología constituyen los dos métodos propios de la Arqueología. Los trabajos pioneros de Harris (1991) y Carandini (1997) supusieron un notable avance en el campo de la investigación arqueológica, tanto de subsuelo como la aplicada a los alzados de los edificios. La Arqueología, como ciencia o método, se dedica al estudio de la cultura material (concepto acuñado por Carandini, 1984), es decir, de los restos materiales de la cultura. Según estos autores, cada elemento de cultura material no se encuentra aislado, sino que forma parte de contextos o sistemas, que se encuentran relacionados entre sí y que se ubican en unos mismos horizontes. De tal manera, que lo verdaderamente significativo son las relaciones que presentan entre sí tanto los objetos en su propio contexto, como las que presentan los contextos entre ellos. El arqueólogo debe descifrar y comprender dichas relaciones, objetuales, espaciales y temporales y sus significados sociales, teniendo en cuenta que, si estas relaciones se pierden, los objetos ocultan su significado y se presentan como descontextualizados.

La Arqueología en general (y, como se verá, la Arqueología de la Arquitectura en particular) participa de un conjunto de estrategias mediante las cuales se obtienen indicadores

cronológicos. Los métodos propios de la Arqueología son la estratigrafía, que aporta al edificio, al yacimiento e incluso a la pieza aislada una secuencia histórica relativa, y la tipología, mediante la cual se consiguen cronologías de valor absoluto. Como en un camino de ida y vuelta, la consecución de nuevas secuencias estratigráficas permite aquilatar la fecha de los tipos documentados en cada estrato o contexto, y a la inversa, el hallazgo de nuevos tipos provistos de cronología pretendidamente absoluta permite afinar la cronología de los nuevos contextos o estratos en los que estos aparecen.

El análisis tipológico es indisoluble del estratigráfico. A cada contexto o estrato le corresponden una serie de materiales (fósiles, según el término usado por la Geología, Sánchez Climent, 2019: 83) coetáneos a su momento de formación, y que, por lo tanto, son ajenos a contextos o estratos de otros momentos. La ordenación y correlación de series estratigráficas permite secuenciar los materiales aparecidos en tipologías. Una vez conocida la fecha de los tipos, estos permiten fechar nuevos los estratos en que aparezcan. De tal manera que las estratigrafías aportan únicamente cronologías relativas, mientras que en las tipologías proporcionan fechas absolutas. Entre las tipologías de los edificios históricos se encuentran sus materiales constructivos, aparejos, estructuras, formas constructivas y sus elementos singulares, entre los que se hallan las decoraciones escultóricas (Caballero, 2002).

Además de la estratigrafía y de la tipología, la Arqueología cuenta con métodos auxiliares, como el análisis de las fuentes escritas (método compartido con la Historia del Arte, que puede proporcionar a los contextos y a los tipos nuevos elementos de cronología absoluta o relativa) y la arqueometría o la aplicación de métodos físicos o químicos al estudio de la cultura material, que también funciona como elemento de datación absoluta o relativa. Otras especialidades también manejadas en Arqueología son compartidas por las disciplinas de la Historia del Arte (métodos formal y comparativo), la Historia de la Arquitectura (análisis estructural de los edificios), la Arqueología de la Construcción o la Arqueología de la Producción. Más allá del empleo de una u otra estrategia de análisis, la Arqueología postula que todos los resultados han de estar subordinados a la información aportada por el método estratigráfico. La estratigrafía es siempre básica y debe funcionar como eje vertebrador de los estudios, ya que contextualiza el resto del análisis en la secuencia cronológica obtenida. De tal manera que el verdadero valor de las demás variantes analíticas (fuentes, arqueometría o estilo) responde a su indispensable contextualización estratigráfica.

1.3.2. La Arqueología de la Arquitectura

La Arqueología de la Arquitectura incorpora los métodos estratigráfico y tipológico al estudio de los edificios históricos. El proceso mediante el cual se define la estratigrafía del edificio se suele denominar lectura de paramentos. La disciplina tiene su origen en el ámbito

italiano, donde fue aplicada sobre todo en el campo de la arquitectura medieval (parcela antes privativa de la Historia del Arte, como sucede con el objeto de estudio de este trabajo, Francovich y Parenti, 1988, y más recientemente Brogiolo y Cagnana, 2012). Por primera vez, este tipo de acercamiento prestaba igual atención tanto a los elementos de reconocido valor artístico presentes en los edificios como a los que no. El edificio histórico se presenta ahora como un objeto pluriestratificado (conformado por varios estratos) y pluritipologizado (dada la posibilidad de lograr tipologías con sus elementos), de tal manera que a cada momento de su evolución constructivo/destructiva le corresponde un estrato, o grupo de estratos, y a ellos, unos tipos característicos. De este modo se entiende que el proceso de generación del edificio y de su yacimiento asociado es simultáneo, por lo que el método de análisis de ambos debe ser el mismo y complementarse.

La implantación y generalización de la Arqueología de la Arquitectura en España se produjo a lo largo de la década de los años noventa del siglo XX (Caballero y Escribano, 1996, Caballero y Fernández Mier, 1997), donde de nuevo se aplicó sobre todo en edificios medievales. En el caso hispano, esta circunstancia respondió en parte a la búsqueda de un nuevo modelo de análisis (alternativo al tradicional, formal y comparativo) aplicable a la arquitectura tardoantigua y altomedieval, en el marco de la definición de un nuevo modelo explicativo sobre el arte y la arquitectura de aquellas épocas (Caballero, 1994-95). Una de las primeras ocasiones en las que se pone en práctica la Arqueología de la Arquitectura es precisamente en la basílica de Santa Eulalia de Mérida a principios de los años noventa (a la que nos referiremos recurrentemente, Mateos, 1999). Durante las décadas siguientes, hasta la actualidad, se han realizado lecturas de paramentos en la mayor parte de las iglesias altomedievales que se conservan en alzado en la Península Ibérica, todas o casi todas provistas de un aparato escultórico significativo³ (síntesis parcial en Utrero, 2010, el resto de trabajos, citados a lo largo de esta obra).

Gracias a estos avances, la decoración del edificio ha pasado de ser entendida como una suma de elementos individuales descontextualizados a su comprensión como un sistema decorativo, es decir, ‘un conjunto escultórico que ha sido pensado, ejecutado y puesto en su lugar según un plan determinado’ (Caballero y Arce, 2007: 233, previamente Arce, 2001 y Caballero, 2002). Uno de los principios fundamentales en el análisis de cualquier

³ Edificios decorados de los siglos VIII al X con lecturas de paramentos: en la meseta norte: San Juan de Baños de Cerrato (Palencia), San Pedro de La Nave (Zamora), San Comba de Bande (Orense), San Vicente del Valle (Burgos), San Miguel de Escalada y de Peñalba de Santiago (León), San Cebrián de Mazote y Santa María de Wamba (Valladolid) y San Millán de La Cogolla (La Rioja). En la meseta sur: Cabeza del Griego en Segóbriga (Cuenca). En Portugal: Vera Cruz de Marmelar, São Gião de Nazaré y São Pedro de Lourosa. En Asturias: Santullano de los Prados, San Tirso de Oviedo, Santa María del Naranco, San Miguel de Lillo, Santa Cristina de Lena, San Juan de Santianes de Pravia, San Salvador de Valdediós y San Salvador de Priesca.

sistema decorativo es el de su comprensión en el contexto arquitectónico para el cual fue concebido.

La aplicación de la metodología estratigráfica al análisis de los alzados de los edificios ha permitido la diferenciación de sus sucesivas fases constructivas, y, por lo tanto, de sus distintos sistemas decorativos sucesivos e independientes. De este modo, los resultados del tradicional análisis estilístico (formal y comparativo) han perdido operatividad ante la necesidad de ser sometidos a la secuencia aportada por la estratigrafía. Dicho de otro modo, la aplicación del método estratigráfico al estudio de la escultura decorativa de los edificios permite el acercamiento a las piezas desde la seguridad de que todos los componentes de un sistema decorativo dado (independientemente de si estos están reutilizados o son realizados *ex profeso*) han sido colocados en un mismo momento (Caballero y Arce, 2007: 234), circunstancia que permite su sistematización en tipologías arqueológicas.

De forma paralela a la aplicación del método estratigráfico a los edificios, se plantea su validez para determinar las distintas fases de uso de una pieza de escultura decorativa en particular. En el caso de aquellos elementos individuales decorados que han experimentado más de una fase de uso, el método permite secuenciar cada una de ellas, informando en ocasiones acerca de la naturaleza de su soporte (extraído de cantera o reutilizado, allí donde se conservan evidencias) o de la secuencia relativa de sus distintos momentos de talla (en el caso de aquellas piezas decoradas en más de una ocasión, caso paradigmático previamente estudiado de la pilastra del Salvador de Toledo ([113], Arce, 2001: 207 y Caballero y Arce, 2007).

Ya se han llevado a cabo una serie de estudios arqueológicos sobre la decoración de algunas iglesias altomedievales hispanas, los cuales arrojaron importantes novedades. Entre otros trabajos que se citarán en lo sucesivo, destacan los dedicados a San Pedro de La Nave (Caballero y Arce, 1997 y 2004, unidad cronológica entre sus dos decoradores y la construcción), San Juan de Baños (Caballero y Feijoo, 1998, constatación de tres grupos escultóricos, dos de ellos reutilizados en el edificio), Santa Comba de Bande (Caballero, Arce y Utrero, 2004, unidad entre construcción y decoración), San Miguel de Lillo (Caballero *et alii*, 2008, *Id.* y Murillo, 2010 y Caballero, 2012c, tres grupos decorativos, correspondientes a su construcción y a una reforma de época altomedieval), San Miguel de Escalada (Utrero, 2012, dos obras de distintos talleres secuenciadas por estratigrafía), San Salvador de Valdediós (Utrero, 2016d, caso similar al de Escalada) y Cabeza del Griego (Utrero, 2014, escultura del siglo VII reutilizada en las fases más antiguas de la construcción). Este trabajo es heredero y continuador de todos ellos.

1.3.3. La Arqueología de la Producción Constructiva

La detenida observación que requiere la aplicación del método estratigráfico en las lecturas de paramentos realizadas ha posibilitado la obtención de una notable

cantidad de datos relativos al proceso constructivo de los edificios. Por ello, de forma consecutiva a los análisis estratigráficos ha comenzado a desarrollarse una línea de investigación que abunda ya no en el 'cuándo', sino en el 'cómo' fueron construidas y decoradas estas iglesias, que ha venido a denominarse Arqueología de la Producción Constructiva.

Por Arqueología de la Producción se entiende el conjunto de operaciones que se precisan para transformar un producto en otro diferente (Mannoni y Giannicheda, 2003: 3). Esta corriente parte de modelos aplicables al conjunto de la cultura material, y ha sido desarrollada fundamentalmente por parte de la historiografía italiana (Mannoni y Giannicheda, 2003, sobre la cultura material en general; Bianchi, 1996; Mannoni, 2005, centrado en las técnicas constructivas, y 2007). A partir de dichos planteamientos, que fueron aplicados y desarrollados en la Península Ibérica para el objeto que nos ocupa por Caballero y Utrero (2012 y 2014, Utrero, 2012 y 2016a y c, Caballero, 2013 y 2015, Quirós y Fernández Mier, 2012 para el ámbito asturiano), se analiza el proceso llevado a cabo por constructores y decoradores, desde la fase proyectual hasta el acabado final del producto (la llamada cadena técnica operativa). Como consecuencia de ello, la producción arquitectónica y escultórica se estructura ahora (yendo de lo general a lo particular) en ambientes, talleres y obras. Esta línea de investigación será la que sigamos en este trabajo.

1.4. Obras, talleres y ambientes. Principios fundamentales

Partimos de la siguiente hipótesis: cada obra escultórica está realizada por un taller determinado, el cual puede pertenecer a un grupo mayor de talleres semejantes, que se imbrican en un marco productivo más amplio, denominado ambiente técnico, el cual es a su vez propio de un momento histórico determinado.

El concepto de 'taller' aplicado al estudio de la decoración escultórica altomedieval cuenta con una escasa trayectoria en el marco de la investigación especializada.⁴ Los trabajos más antiguos corresponden al ámbito italiano y centroeuropeo. La constatación de la existencia de piezas escultóricas idénticas, localizadas en lugares en ocasiones alejados cientos de kilómetros, condujo a plantear que su factura debió corresponder a unos mismos artesanos (Hubert, Porcher y Volvach, 1968, quienes ya plantean el problema de los talleres itinerantes). Más recientemente, los estudios focalizan su atención en el análisis de ciertos talleres en particular, ya sea de un edificio concreto, de un grupo de ellos o de un territorio reducido. En paralelo a la definición de los talleres a través de la atribución de las obras que les pertenecen, estos son caracterizados a partir de sus parámetros formales, técnicos y tecnológicos

⁴El funcionamiento de los talleres constructivos y decorativos se encuentra más ampliamente estudiado para las épocas pleno y bajomedieval. Un acercamiento clásico y sintético a esta cuestión se recoge en el trabajo de Coldstream (1991).

(Macchiarella, 1976a y b sobre los talleres romanos de los siglos VIII y IX; Lusuardi, 1989 sobre la escultura del lago Garda; Uggé, 2004 sobre el carácter itinerante de los talleres italianos; Jurković, 2000 y 2012 sobre el ámbito de Istria; Beghelli, 2013: 221 y ss. sobre Santa María Maggiore y San Vigilio de Trento, por solo citar algunos ejemplos).

En el ámbito hispano el empleo del término ‘taller’ ha sido aplicado hasta fechas recientes de forma más bien intuitiva, asistemática, y se ha utilizado para explicar la existencia de piezas escultóricas que responden a unos mismos parámetros formales (Gómez-Moreno, 1919: 156, unidad de taller para la escultura de San Miguel de Escalada; Schlunk, 1947: 254, identidad entre piezas de Mérida y Tortosa; *Id.*, 1965 y Gómez-Moreno, 1951: 373, talleres mozárabes leoneses de capiteles; Jorge, 1957a, identidad entre ciertas piezas asturianas; Sánchez-Real, 1962-63, escultura de Tarragona y análisis de sus huellas de talla; Mourgues, 1999, somera caracterización del conjunto escultórico peninsular, entre otros trabajos que citaremos en lo sucesivo). El término también se ha utilizado con un sentido amplio en alusión a los grandes centros productivos meridionales (el taller de Mérida o el taller Toledo, Cruz, 1985a).

Solo recientemente el ‘taller’ se entiende en términos de unidad de su producción asociada, y a su vez esta se analiza a partir de los datos proporcionados por los métodos arqueológicos (estratigrafía y tipología), y en el marco de la Arqueología de la Producción (Gutiérrez Lloret, y Sarabia, 2007 para los llamados *talleres del Sureste*; Caballero, *et alii* 2008, Caballero y Utrero, 2012 y 2014, Caballero, 2013 y 2015, para el conjunto de edificios decorados altomedievales peninsulares; Villa, 2016 y 2017, para los ámbitos asturiano y leonés de los siglos IX y X).

Los estudios de Arqueología de la Producción llevados a cabo sobre la arquitectura y la decoración peninsulares de los siglos VI al X parten de una serie de principios fundamentales: unidad del sistema decorativo, unidad del taller y unidad del ambiente técnico. Estos principios aseguran que objetos que presentan unos mismos parámetros tipológicos (formales y tecnológicos) pertenecen a unos mismos sistemas decorativos, talleres o ambientes, y se fechan en un mismo momento. La definición de los tres principios se deriva en parte de la experiencia acumulada en este trabajo.

1.4.1. Unidad del sistema decorativo

Mediante la aplicación del método estratigráfico en un edificio decorado es posible determinar la pertenencia de su sistema o sistemas decorativos a cada una de las etapas constructivas documentadas, pudiendo así aislar con seguridad la producción escultórica de un taller determinado, la cual cuenta además con unas características formales y técnicas homogéneas. En su origen, todas las piezas escultóricas pertenecieron a

algún sistema decorativo, si bien debido a su desmonte y dispersión hoy este principio es solo constatable en el caso de los elementos que aún se encuentran ubicados en su lugar originario.

1.4.2. Unidad de la producción del taller

Las esculturas que presentan características tipológicas idénticas o muy semejantes, y que se encuentran además localizadas en un área geográfica concreta (una ciudad o una región), se considera que pertenecen a un mismo taller, y, por lo tanto, a un mismo momento. Varios talleres pueden participar de unos presupuestos formales y técnicos similares, dando lugar a lo que se denomina como grupos de talleres. Cuando el sistema decorativo al que pertenecían las piezas se ha dispersado (como sucede en la mayoría de los casos), la siguiente categoría en la que estas permiten ser agrupadas son los talleres.

Caballero y Utrero (2012: 428) definen el taller como un centro donde se lleva a cabo una producción homogénea y se transmiten los conocimientos técnicos ligados a ella (también Bianchi, 1996). Estos conocimientos son aprendidos por la práctica, de modo que resulta difícil y arriesgado introducir novedades de ningún tipo (formales, funcionales, técnicas o tecnológicas). Teniendo en cuenta esta definición, en este trabajo se define el taller como la entidad productiva responsable de un conjunto de obras caracterizadas por la repetición de unas mismas variables tipológicas, una homogeneidad que permite, a su vez, la atribución *a posteriori* a de otras piezas homólogas. Por lo tanto, no se concibe el taller como una categoría cerrada, sino abierta.

A partir de lo observado en la Península Ibérica para los siglos VI al X, se distinguen varios modelos de taller escultórico. Un primer modelo es el taller estable, en el que siempre colabora una misma mano de obra y que se encuentra establecido en un centro productivo (donde puede coexistir con otros talleres), desde donde distribuye sus productos a las distintas obras que requieren sus servicios.

Sin embargo, un taller estable, formado por unos mismos escultores, puede ser también itinerante, moviéndose a demanda por un territorio determinado, trabajando normalmente a pie de obra, o *in situ*, sobre el edificio terminado. La producción de ambos modelos de taller es siempre homogénea, dando lugar en todas sus obras atribuidas a productos muy similares.

Por el contrario, el tercer modelo de taller no es estable, sino que implica la asociación puntual de dos o más talleres (o de escultores individuales) con motivo de la puesta en marcha de una obra arquitectónica en particular, disolviéndose esta asociación una vez que finaliza el encargo. En este caso, es difícil encontrar un gran número de piezas o de obras semejantes, (como sucede con la producción de los talleres estables), debido a que cada escultor o taller implicado aporta sus propios conocimientos, pero también

por la su necesaria adecuación a un proyecto individual y a las demandas específicas de sus promotores (Caballero y Utrero, 2014 y Caballero, 2015).

Se desconoce el número de escultores que formaban cada uno de los talleres. En ellos debían estar presentes al menos un maestro o director, capaz de organizar la producción y de formar a nuevos escultores (oficiales), además de los propios aprendices. Dependiendo del tamaño y de la complejidad del taller, es posible que cada uno de sus operarios desarrollara una labor especializada (como son el acopio de la materia prima, el corte de la piedra, su desbaste, el replanteamiento de los motivos decorativos, su talla y su acabado). Por otro lado, es probable que en el caso de aquellos talleres que operan a pequeña escala, o de los que se conocen escasas obras atribuidas, estuvieran formados por un personal más reducido, quizá por un maestro o un oficial con la ayuda de escasos auxiliares, o de los mismos canteros de obra. En estos casos, difíciles de diferenciar del resto en el estado actual de los conocimientos, se debe contemplar la posibilidad de que taller equivalga a maestro o escultor único, quien realizaría varias de las tareas necesarias para la realización de la obra escultórica.

La Arqueología de la Producción explica la transmisión de los conocimientos técnicos (en nuestro caso, en materia de producción escultórica) a través de su enseñanza y puesta en práctica en el marco del taller, y siempre de maestro a discípulo. En contra de esta concepción genealógica de la transmisión del conocimiento en el taller se sitúa la explicación tradicionalmente manejada para la escultura tardoantigua y altomedieval peninsular. Esta defiende que el conocimiento técnico se adquiere mediante la observación de obras antiguas. Así se ha explicado la pretendida continuidad (estética, técnica y tecnológica) entre el arte tardoantiguo y el altomedieval hispano, así como la identidad entre producciones escultóricas virtualmente idénticas cuya factura se supone alejada cientos de años (Noack-Haley, 1992: 174, imitación de obras romanas y visigodas por parte de los escultores asturianos en piezas de Santullano o Lillo; Bango, 2001: 8, para el conjunto de la escultura y la arquitectura septentrionales de los siglos IX y X, conocimientos técnicos supuestamente adquiridos a través de la observación de obras antiguas en un supuesto ‘paisaje monumental recuperado’ de época visigoda precedente).

Esta explicación tradicional es incompatible con la que se postula desde la Arqueología de la Producción, ya que incumple los principios fundamentales de la unidad del taller y del ambiente técnico. Solo en casos muy concretos se puede defender la transmisión del conocimiento a través de la observación, concretamente en la adopción de ciertos motivos decorativos (por ejemplo, caso de las jambas de San Miguel de Lillo [630] con respecto a los dípticos consulares tardoantiguos o carolingios). Sin embargo, en aquellos (pocos) casos en los que se documenta este hecho, la obra antigua es siempre recreada, ante la imposibilidad de su observador de reproducir con exactitud sus caracteres

técnicos y formales. La observación no funciona como un método de aprendizaje, y los modelos únicamente se recrean siempre a partir de los conocimientos técnicos previamente adquiridos por el escultor en el marco del taller al que pertenece.

1.4.3. Unidad del ambiente técnico

Los talleres constructivos y decorativos se insertan en amplios horizontes denominados ambientes técnicos. El ambiente técnico constituye un marco de producción más amplio que el taller tanto en lo referente a las analogías existentes entre las piezas que le pertenecen como en el plano temporal. El ambiente técnico posee unas características productivas propias y homogéneas y su vigencia tiene lugar en un momento histórico determinado. Por lo tanto, a cada horizonte temporal le corresponde un ambiente técnico concreto. En un mismo ambiente técnico coexiste la producción de distintos talleres, y de agrupaciones de ellos, provistos de unas características tipológicas semejantes, cuya actividad se perpetúa durante un lapso temporal que termina con la sustitución de dicho ambiente por otro de diferentes características. De modo que la producción técnica efectuada en un ambiente no puede confundirse o atribuirse a la de otro horizonte cronológico, al que ya corresponde un ambiente técnico distinto. La implantación de un nuevo ambiente técnico viene determinada por cambios significativos en el contexto social al que pertenece, y solo la llegada al territorio de nuevos expertos, provistos de su propio bagaje y modos productivos, herramientas o repertorios, posibilita la sustitución de un ambiente determinado por otro distinto (Caballero y Utrero, 2014 para el caso altomedieval hispano; sobre el concepto de ambiente técnico aplicado al conjunto de la cultura material, Bianchi, 1996).

1.5. Procesos de análisis y criterios de datación

Los amplios marcos geográfico y cronológico adoptados, necesarios para abordar con garantías el problema planteado, acogen un número extraordinariamente elevado de objetos a analizar, que alcanza los varios miles de piezas escultóricas. Frente a lo que hubiera sido deseable desde el punto de vista metodológico, la gran mayoría de ellas se encuentran desplazadas de su lugar originario, ya sea reutilizadas en construcciones posteriores o custodiadas en colecciones, por lo que la aplicación estricta del método estratigráfico es solo posible en unos pocos casos. Tanto el número de piezas analizadas como su mayoritaria condición de elementos descontextualizados obligaron a elaborar un procedimiento adaptado a estas circunstancias.

Partimos en nuestro estudio de los tres principios mencionados que ordenan la producción escultórica. El primero, el de la contextualización estratigráfica de la escultura, a través de la cual reconocemos los distintos sistemas decorativos concebidos para cada una de las fases constructivas presentes en la evolución del edificio. El

segundo y el tercero, los de la homogeneidad tipológica, formal y técnica que caracteriza la producción salida de las manos de un mismo taller (o perteneciente a un mismo ambiente, en un plano más amplio) como fruto de la aplicación de un mismo abanico de conocimientos.

La recopilación de los datos estratigráficos y tipológicos necesarios se fundamenta en el análisis directo de la propia materialidad del edificio y de sus piezas decorativas, el cual sustituye como fuente de conocimiento a una inexistente documentación escrita que relate el funcionamiento de los talleres escultóricos en el territorio estudiado. Partimos en primera instancia del estudio de los sistemas decorativos que aún se sitúan en los edificios para los que fueron tallados, puesto que la información contextual es mucho más abundante en estos casos que en las piezas descontextualizadas. En el caso de estas últimas, a pesar de no contar con las garantías estratigráficas que presentan los primeros, sus caracteres tipológicos permiten su adscripción a un taller, grupo de ellos o ambiente determinados.

1.5.1. Selección piezas y tipos

Los medios materiales y temporales establecidos para esta investigación no permitieron la descripción sistemática de cada una de las piezas escultóricas conocidas. Además, la recopilación de aquel ingente *corpus* de datos hubiera rebasado ampliamente la extensión lógica de una monografía. Por ello, se optó por focalizar el análisis en aquellas piezas que fueran verdaderamente significativas e imprescindibles para la construcción de su clasificación tipológica, y que a su vez fueran representativas de otras similares. Estas piezas son las que constituyen cada uno de los 774 tipos del catálogo.

La clasificación, como concepto, constituye un proceso fundamental a la hora de enfrentarse al estudio de la cultura material. Los objetivos básicos de toda clasificación son los siguientes: organización de grandes cantidades de elementos en unidades de análisis más pequeñas y manejables; su organización y agrupación a partir de una serie de características que tienen en común; su descripción; y finalmente su ordenación en tipos, los cuales han de presentar relaciones entre ellos (Sharer y Ashmore, 1979: 277-281). Estos son precisamente los objetivos que se han perseguido a la hora de acometer en este trabajo la clasificación tipológica de la escultura hispana.

Sánchez Climent (2019: 81) define el tipo como la unidad básica de cualquier clasificación tipológica, es decir, ‘una unidad de descripción referida a la combinación de atributos que permite identificar un conjunto y distinguirlo de otro’. A su vez, la clasificación tipológica debe cumplir las siguientes condiciones: 1. los objetos de un mismo tipo deben ser similares; 2. y, por lo tanto, los objetos de tipos distintos no han de ser similares; 3. los tipos se deben definir con precisión; y 4., la clasificación debe permitir la atribución de nuevos elementos a los tipos definidos, así como la creación de nuevos tipos si

fuera necesario (*Id.*). La clasificación tipológica que se presenta aquí cumple todas estas condiciones.

Cada uno de los tipos de los que se compone esta clasificación tipológica cuenta con un número variable de piezas idénticas, semejantes o similares. Se trata de subtipos, es decir, piezas cuyas características son compatibles con las del tipo al que pertenecen, a pesar de que en raras ocasiones presentan una identidad absoluta. En este trabajo nos referimos a ellas como ‘piezas análogas’. La clasificación de la escultura en tipos y subtipos permitió alcanzar un número de elementos cuantitativamente manejable, y adecuado a los condicionantes de la presente investigación, frente a los miles de piezas desordenadas a las que nos enfrentamos al comenzar el análisis.

Si bien en este trabajo la información se presenta ya sintetizada, en realidad la definición de los tipos ha requerido de un conocimiento y documentación previos de la totalidad de los ejemplares escultóricos que se mencionan en el texto y en las fichas del catálogo. Solo así ha sido posible, por un lado, la definición de los propios tipos (contando con un muestreo lo suficientemente significativo de cada uno) y la atribución de cada una de sus respectivas piezas análogas, y, por otro, la constatación de que ninguno de los subtipos de cada tipo contradecía los rasgos estratigráficos o tipológicos que se establecen como definitorios.

A pesar de su reducción a tipos, representativos de una serie de piezas análogas o subtipos, hay que tener en cuenta que, en realidad, cada pieza escultórica es única. Su proceso de elaboración artesanal y su adecuación en cada caso a unas circunstancias determinadas (por la materia prima, por el proyecto arquitectónico o por sus promotores) dan como resultado que no existan dos piezas idénticas. Por lo tanto, las mencionadas piezas análogas son siempre semejantes, y su identidad con respecto al tipo casi nunca es absoluta.

Los criterios de selección de las piezas tipo son variados, y se ajustan a la también variada casuística documentada. Se ha pretendido escoger como tipos aquellas piezas que presentaban una mayor carga informativa, atendiendo a criterios tanto tipológicos como estratigráficos. Se han priorizado sobre las piezas descontextualizadas aquellas que se han recuperado o que aún permanecen en contextos arqueológicos significativos, es decir, en los yacimientos o en los edificios; también las que presentan más de una fase de uso aún de épocas tardoantigua o altomedieval, y que aportan, por lo tanto, una secuencia relativa. Ante dos o más piezas que presentaran una carga informativa similar, se han escogido aquellas mejor conservadas. Por el contrario, si dos o más piezas pertenecientes a un mismo tipo aportaban cada una datos tipológicos o estratigráficos de interés, se han incorporado todas ellas como tipos equivalentes.

No obstante, los tipos no se presentan aislados o independientes, sino que se agrupan en grupos tipológicos.

Un grupo tipológico se define como la agrupación de varios tipos que presentan características tipológicas similares (tecnológicas y morfológicas). En este caso, el eje vertebrador de la ordenación tipológica son las unidades productivas denominadas talleres (que constituyen aquí los grupos tipológicos), a los que pertenece un número determinado de tipos y subtipos escultóricos. A su vez, la suma de varios grupos tipológicos o talleres ofrece una tipología compuesta más generalista, a nivel de ambiente. A esta clasificación en talleres se suman conjuntos y piezas aisladas, que no permiten su agrupación en talleres, pero cuyos tipos se enmarcan directamente en las tipologías generales o compuestas de los ambientes.

1.5.2. Análisis de las obras conservadas *in situ*

Las piezas conservadas en el lugar para el que fueron concebidas, es decir, aquellas que se han conservado en un contexto primario o *in situ*, constituyen una minoría con respecto al total del material analizado, que en su mayor parte carece de contextos de procedencia significativos o se encuentra descontextualizado. Sin embargo, estos casos, que se concentran sobre todo en los siglos IX y X y en el cuadrante noroccidental peninsular, son los que aportan una mayor cantidad de información (tanto estratigráfica como tipológica) y de mejor calidad. Las piezas conservadas *in situ* funcionan como referentes para otras que se hallan descontextualizadas y que se deben a sus mismos talleres o pertenecen a su mismo ambiente. Para acometer su análisis seguimos los siguientes pasos:

1. Individualización de los sistemas decorativos de los edificios. Mediante la aplicación del método estratigráfico se pueden constatar una o más fases constructivas a lo largo de la historia de un edificio, y cada una de estas fases puede contener un sistema decorativo propio. Una vez conocida la secuencia del edificio por la Arqueología, el análisis de dichos sistemas decorativos se acomete con garantías estratigráficas y se asegura que en cada caso la factura de cada una de sus piezas integrantes pertenece a un mismo momento. Dado que la mayor parte de las iglesias tardoantiguas y altomedievales hispanas decoradas ya han sido objeto de lecturas de paramentos previas, aquí se parte de sus resultados, sin que haya sido necesaria la puesta en práctica de nuevas lecturas de paramentos. No obstante, gracias a los nuevos datos que aportad el presente análisis de conjunto, se someten a crítica los resultados de los análisis previos de los edificios, se detectan posibles contradicciones y se ofrecen modelos explicativos alternativos, coherentes y argumentados.

2. Una vez definido el sistema decorativo tallado *ex profeso* para el edificio (o sea, tallado a propósito para él), es posible discriminar las piezas reutilizadas en el mismo. La reutilización de piezas escultóricas es un rasgo definitorio de la arquitectura tardoantigua y altomedieval hispana. Frente a las piezas talladas *ex profeso*, las reutilizadas se caracterizan por apartarse de la homogeneidad tipológica que caracteriza al resto de la decoración, y además suelen presentar huellas evidentes de su adaptación al nuevo

destino.⁵ Dada la naturaleza arqueológica de este trabajo, centrado en los aspectos productivos, no se profundizará en las motivaciones de ideológicas o simbólicas que pudieran justificar la elección y disposición de estos elementos expoliados y reutilizados.

La constatación de la existencia de material reutilizado en un edificio informa *a priori* acerca de su precedencia cronológica con respecto a la construcción, y por lo tanto de que su factura corresponde a un taller distinto y más antiguo. Sin embargo, se documentan excepciones a este supuesto. Como se verá, en ciertos casos se documentan piezas que desde un punto de vista estratigráfico se encuentran reutilizadas, pero que en realidad su factura corresponde al mismo taller que decora *ex profeso* el resto del edificio. En tal caso nos hallamos ante lo que se denomina ‘reutilización de taller’, esto es, que parte de las piezas elaboradas por el taller para la obra arquitectónica son adaptadas a un nuevo uso, distinto de aquel para el que fueron concebidas, experimentando cortes y ajustes en el momento de su puesta en obra. Frente a la reutilización estricta, que sí comporta una diacronía, la reutilización de taller se lleva a cabo en el mismo marco temporal en el que se construye el edificio.

3. Caracterización tipológica de las piezas talladas *ex profeso* para el edificio, atendiendo a diferentes parámetros: el repertorio decorativo, las tipologías funcionales, las técnicas de talla, las herramientas empleadas y la naturaleza del soporte o soportes (reutilizado o de cantera, local o importado), etc. Estos parámetros constituyen las variables escogidas para el análisis y ordenación tipológica y, por lo tanto, para la definición de los talleres (vid. *infra*).

4. Análisis de la relación existente entre los talleres constructivos y decorativos. El modo en el que se relacionan los talleres constructivos y decorativos aporta valiosos datos a la caracterización de los segundos. Este hecho trasciende a la ordenación tipológica de las piezas y se enmarca en la disciplina de la Arqueología de la Producción.

A partir de la amplia casuística observada, se constatan tres patrones de actuación. Primero, el encargo de determinadas piezas a un taller independiente, alejado del edificio y establecido en un centro productor. Este no tiene conocimiento del lugar concreto que van a ocupar estos elementos en el edificio, o este conocimiento es solo aproximado. En su caso, las piezas presentan evidentes signos de ajuste realizados en el proceso de su puesta en obra, como son los retalles o el ocultamiento de parte de su decoración. También, por lo general, su soporte suele ser especializado y diferente al del resto de la fábrica del

⁵ Según García de Castro (2007: 111), otros criterios para la identificación de material reutilizado serían los siguientes: 1. La materia prima es foránea respecto a la comarca donde se ubica el monumento. 2. Excepcionalidad tipológica de la pieza con respecto a las series locales. 3. El parentesco morfológico o estilístico con piezas foráneas, lo que permite deducir que procede del taller donde éstas se labraron. 4. Incoherencia morfológico/estilística con la escultura del mismo inmueble. 5. Huellas de adaptación volumétrica al nuevo espacio.

edificio. Los ajustes en obra de las piezas encargadas a talleres externos no deben en ningún caso interpretarse en clave de reutilización, ya que la escultura ha sido encargada y tallada *ex profeso* para el edificio en cuestión.

Frente a lo que sucede con el primer supuesto, el segundo y el tercer patrón, la talla a pie de obra y la talla *in situ* de los relieves, implican el desplazamiento del taller al lugar donde se desarrolla el proyecto arquitectónico, así como la necesaria coordinación entre constructores y decoradores. Los tallistas pueden trabajar a pie de obra, en su mismo lugar o en sus inmediaciones, recibiendo instrucciones concretas por parte del coordinador de la misma, acerca de parámetros como son las medidas o la posición que van a ocupar las piezas solicitadas. Los elementos tallados de este modo ocuparán así un lugar concreto y no permutable en el edificio, y su puesta en obra no implicará prácticamente ajustes posteriores. El tercer y último caso implican al taller trabajando *in situ* sobre el soporte, una vez que este ha sido ya puesto en obra. Más allá de las particularidades que presenta cada caso, este procedimiento es fácilmente constatable cuando los motivos y las huellas de talla son pasantes entre los distintos bloques que componen el elemento (caso de un friso corrido), o si se trata de un relieve tallado sobre mortero, como sucede con el estuco.

1.5.3. Análisis de las obras no conservadas *in situ*

Atendiendo a la posición estratigráfica que presentan en la actualidad las piezas escultóricas hispanas, se distinguen tres tipos de contextos. Ordenados de mayor a menor carga informativa, son los siguientes: piezas en contexto primario (creadas *ex novo* para edificios, ya comentado), piezas en contexto secundario (bien reutilizadas en edificios tardoantiguos y altomedievales, o bien halladas en excavaciones arqueológicas practicadas en los yacimientos de las mismas épocas) y piezas en otros contextos, entre los que se cuentan piezas reutilizadas a partir de la plena Edad Media y otras descontextualizadas, de cuyo contexto de origen no se tienen datos.

En realidad, todas las piezas que se encuentran en un contexto arquitectónico o arqueológico son susceptibles de ser estudiadas desde la aplicación de la estratigrafía. Sin embargo, atendiendo a su información estratigráfica, solo aportan datos significativos para nuestros intereses aquellos elementos situados en contextos primarios y secundarios, por ser las que poseen una mayor potencialidad informativa tanto a nivel estratigráfico como tipológico. Lamentablemente, las piezas que han llegado a la actualidad en estas condiciones representan un número muy reducido en relación con el total. Para el resto de ellas, conservadas en contextos secundarios o en otros contextos, se aplicó la siguiente estrategia:

1. Caracterización tipológica de las piezas recuperadas en yacimientos de cronología tardoantigua o altomedieval. Aunque en escaso número, contamos con piezas procedentes de yacimientos excavados con rigor y que cuentan con una propuesta argumentada de cronología. Tras la definición

de los tipos que nos aporta el yacimiento, a ellos se le asocian, por el principio de unidad de la producción del taller, otras piezas similares características aparecidas en contextos menos significativos. En estos casos, la obra de un taller determinado que decoró un edificio desmontado, pero que hoy ha sido excavado y cuenta con una secuencia razonada, constituye, junto a las obras conservadas *in situ*, un nuevo referente cronológico seguro (o al menos argumentado a partir de datos estratigráficos y tipológicos) que permite fechar con mayores garantías otras de sus piezas atribuidas y descontextualizadas.

En realidad, este análisis es equivalente al de las piezas documentadas en posición primaria, si bien en el caso de los yacimientos excavados, donde los elementos aparecen frecuentemente desplazados de su lugar, la información contextual es menos explícita y necesita de una mayor carga interpretativa. Al igual que sucede en el caso de las lecturas de paramentos en edificios, se someten a crítica los resultados de las excavaciones arqueológicas, y en caso de hallar contradicciones con el modelo propuesto, se hacen constar y son objeto de discusión razonada.

2. Caracterización tipológica de talleres que no cuentan con piezas recuperadas en edificios ni en yacimientos de cronología tardoantigua o altomedieval. Se da la circunstancia de que existen talleres cuya producción atribuida ha sido hallada en su totalidad en contextos escasamente significativos, o descontextualizada. En este caso, las estrategias empleadas para su ordenación tipológica son variadas, y dependen de la casuística individual.

Para fechar la producción de los talleres que no cuentan con piezas en posición primaria o secundaria, por hallarse sus piezas descontextualizadas, se emplean otras estrategias. Aunque escasas, aquellas piezas que presentan más de una fase de uso entre la Antigüedad tardía y el alto Medievo permiten, mediante su análisis estratigráfico individual, establecer una secuencia cronológica relativa, que proporciona interesantes jalones cronológicos *ante* y *post quem*. Los distintos usos que experimenta una pieza son, fundamentalmente, decorativos (las piezas escultóricas más modernas reutilizan piezas escultóricas más antiguas) o epigráficas (las piezas escultóricas reutilizan epígrafes de cronología más antigua o viceversa). Si bien esta estrategia no proporciona fechas absolutas, permite acotar considerablemente el momento de probable factura de determinada pieza, y por extensión, el del resto de la producción de su taller responsable. El método estratigráfico no había sido hasta ahora aplicado a gran escala en este tipo de objetos, en parte porque esta información se desconocía. Solo gracias al análisis directo de las piezas en el lugar en el que se encontraban depositadas fue posible documentar cómo algunas de ellas contaban con más de una fase de uso. Los resultados aportados por esta estrategia han proporcionado interesantes datos que han contribuido a ajustar la ordenación tipológica (y cronológica) de las piezas y talleres analizados en este trabajo.

También son escasas aquellas piezas que presentan epigrafía asociada, y menos numerosas aun aquellas cuyos epígrafes informan acerca de la fecha de su factura. Aun en el caso de estas últimas, la fecha proporcionada por el texto no es definitiva, y presenta sus propios problemas de interpretación, siendo este dato en ocasiones incoherente con otros de naturaleza estratigráfica o tipológica. Por este motivo, la datación de las piezas se debe argumentar en cada caso dentro del contexto más amplio que representa su taller, y el cual proporciona una mayor cantidad de datos.

También puede suceder a la inversa, que existan conjuntos de piezas en contextos primarios y secundarios, pero que estos no presenten argumentos definitivos para su datación. En estos casos, el hallazgo de las mencionadas piezas singulares pluriestratificadas o con epigrafía asociada es lo que permite elaborar propuestas argumentadas de cronología.

Existen, no obstante, algunos talleres cuyas piezas no se hallan en ningún caso *in situ* en los edificios, ni han sido recuperadas en yacimientos arqueológicos, ni presentan más de una fase de uso, ni incorporan epigrafía que pueda aportar una fecha precisa, o siquiera aproximada. En tal caso, es la correcta caracterización tipológica de estas piezas y de sus talleres (sus rasgos formales, técnicos y tecnológicos) la que permite, ante la ausencia de información estratigráfica y de marcadores cronológicos absolutos, su correcto encuadre en la época a la que pertenece. Como se ha adelantado, a cada taller y a cada ambiente le corresponden unos modos de hacer determinados, que son propios de su momento histórico, y no de otros.

1.5.4. Variables consideradas para la definición de tipologías y talleres

La clasificación tipológica de las piezas de escultura decorativa es fundamental tanto para la definición y caracterización de sus talleres responsables como para su propia ordenación cronológica. En este trabajo se han escogido una serie de caracteres tipológicos fundamentales o variables cuya presencia o ausencia determina la atribución de las piezas a un taller, un ambiente y una cronología determinados. Cada una de las siguientes variables, escogida por separado, no garantiza la atribución de las piezas a ninguno de estos horizontes en particular. Es la suma de todas o de gran parte de ellas la que permite adscribir con más o menos garantías los elementos analizados a un contexto productivo en particular. Como es lógico, cuantas más variables tipológicas se repitan, mayor será la cercanía productiva entre las piezas. Las variables manejadas son las siguientes:

El repertorio decorativo. Consiste en los temas o diseños que incorporan las piezas decoradas. El repertorio decorativo es propio del taller, y todo taller cuenta con un repertorio de temas característico. A la vez, existen temas comunes a varios talleres, ya sea por su carácter universal o por la sencillez de su traza (como sucede con algunos

patrones geométricos, por ejemplo). Por su naturaleza transversal, estos temas escasamente definitivos, no han de ser considerados como de valor diagnóstico para la correcta atribución de las piezas.

La repetición de determinados motivos en la obra de unos mismos talleres ha conducido a plantear la existencia de plantillas de motivos individuales, las cuales se acomodarían a las distintas composiciones desarrolladas para cada pieza (para el ámbito italiano, Macchiarella, 1976a, Pistudi, 2004, Ruggieri, 2009b). Los escultores debían crear composiciones adecuadas a la forma de cada uno de los tipos funcionales que se les demandan (cimacios, frisos, impostas, tableros, largueros, etc.) y que vienen determinados por el proyecto arquitectónico en el que colaboran y por sus promotores. Los propios promotores también podrían escoger entre ciertos motivos del repertorio frente a otros, o demandar nuevos temas singulares, por ejemplo, ante su preferencia por un determinado programa iconográfico.

La tipología funcional. Se trata de la función que desempeñan las piezas decoradas en su edificio de destino. La tipología funcional de los elementos viene determinada por el proyecto arquitectónico al que sirven y, por lo tanto, por las demandas del proyectista o de su promotor. No obstante, existen talleres que, a tenor de las piezas que hemos conservado, parecen especializados en ciertas tipologías funcionales, ya sean de escultura arquitectónica (talleres especializados en pilastras, en frisos o en impostas) o de mobiliario litúrgico (especializados en tableros y en largueros de cancel). Asimismo, existen tipos funcionales que dominan en determinados ambientes productivos o regiones, como son por ejemplo las pilastras de gran formato en la Mérida de los siglos VI al IX o las impostas decoradas, exclusivas de época altomedieval.

Las técnicas de talla. Se trata del modo mediante el cual el escultor lleva a cabo la decoración de las piezas. Al igual que sucede con el repertorio decorativo, las técnicas de talla son propias de cada taller, y su dominio se transmite de maestro a discípulo. Este parámetro resulta rara vez diagnóstico para la identificación de las piezas de un taller en particular, dado el escaso abanico de tipos de talla documentados. Dicho de otro modo, un taller emplea siempre unas mismas técnicas, pero esas mismas técnicas son empleadas a su vez por varios talleres.

Tras el fin de la producción escultórica romana y el abandono del altorrelieve, las técnicas escultóricas se redujeron notablemente (Ward-Perkins, 1971: 534, Macchiarella, 1976a, Rockwell, 1992: 210, Uggé, 2004). Estas se limitaron, de forma general, a las siguientes: la talla a bisel, caracterizada por la obtención de planos inclinados, sin fondo diferenciado ni elementos destacados en relieve; la talla a dos planos, de fondo diferenciado y elementos destacados en relieve; y la talla en reserva, que consiste en el vaciado de los campos interiores, dejando en un plano superior los contornos y dintornos de las figuras. De los tres, el tipo más común entre la Antigüedad tardía y

el alto Medievo hispano consiste en la combinación de la talla a bisel con la talla a dos planos, por lo que, al menos en nuestro nivel de análisis, ninguna puede utilizarse como discriminante. Por su parte, la talla en reserva se restringe exclusivamente al ambiente altomedieval (siglos VIII al X), por lo que sí es posible utilizarla como indicador cronológico.

Las herramientas de talla. Son los instrumentos de los que se sirve el escultor para llevar a cabo los relieves. No se conocen restos materiales de las herramientas de los escultores tardoantiguos y altomedievales hispanos. Estas solo se conocen a través de las huellas que dejaron en las esculturas. Sin embargo, estas huellas no son siempre lo suficientemente explícitas como para permitir determinar el tipo de herramienta empleada, a causa de factores como el pulimentado final de algunas piezas, o de su erosión.

Al igual que sucede con las técnicas de talla, las herramientas de talla se reducen notablemente a partir del final de la producción escultórica romana (Ward-Perkins, 1971: 534, Bessac, 1982 y 1986, Cramp, 1991: xxiii, Rockwell, 1992: 210, Uggé, 2004, Ruggieri, 2009a). De forma general, para el planteamiento de los motivos decorativos se empleaba un objeto punzante, acaso un punzón; para el vaciado se empleaba una herramienta de punta plana y de percusión, seguramente un cincel de punta plana. Ambas herramientas son las únicas documentadas con seguridad en la Península entre los siglos VI y VII. En los siglos posteriores (VIII al X) se introdujeron herramientas nuevas: una de ellas es un instrumento afilado de percusión, acaso un pico, que se emplea en el vaciado de las decoraciones talladas en reserva; otra, sin duda introducida a partir del siglo VIII, es el trépano, cuya huella es evidente debido a los agujeros que, más o menos profundos, se consiguen por su rozamiento sobre la piedra.

La naturaleza del soporte. El soporte es la materia sobre la que se aplica la decoración. Casi siempre el soporte es la piedra de distintos tipos, si bien existen excepciones escasamente numerosas en estuco y madera. El soporte puede ser reutilizado (es decir, tomado de construcciones anteriores y transformado) o extraído a propósito de una cantera. El material reutilizado puede serlo de distintas maneras y con muy distintos propósitos. Stocker y Everson (1990: 84 y ss.), a partir del análisis de una serie de casos en Lincolnshire (Reino Unido) distinguen tres formas de reutilizar el material: un aprovechamiento de tipo casual, que conlleva la pérdida de la función original de las piezas, entre otras circunstancias, por su retalle para labrar otras nuevas; de tipo funcional, cuando las piezas reutilizadas conservan la misma función para la que fueron creadas; y de tipo icónico, cuando conservan no solo su función sino también su significado, atendiendo frecuentemente a fines simbólicos (otros trabajos clásicos sobre reutilización en Ward-Perkins, 1984, Rockwell, 1992 o Alchermes, 1994, entre otros). Dentro de la clasificación de Stocker y Everson, los talleres escultóricos participan sistemáticamente de la reutilización de tipo casual es el

que denominan casual,⁶ tratándose más bien de un proceso de reciclaje en el cual el elemento reutilizado se aprovecha como simple soporte para la talla de nuevos relieves. El soporte reutilizado puede ser identificado mediante la constatación en su superficie de evidencias de usos previos, si bien en ocasiones el retalle de las piezas llega a eliminar cualquier rastro de aquellos.

Los talleres también emplean soportes nuevos, extraídos de la cantera. Las grandes explotaciones de canteras y la comercialización de los soportes extraídos de ellas finalizaron al parecer en torno a los siglos IV y V (Rockwell, 1992: 207), primando por ello durante la antigüedad tardía y la alta edad media el empleo de materiales reutilizados, pero también las pequeñas explotaciones a escala local o regional (Ward-Perkins, 1971: 534-538; Bessac, 1996 para la Galia merovingia; Cagnana, 2008: 40 para la alta edad media en su conjunto), siendo más frecuente en la Península, salvo excepciones, la reutilización entre los siglos VI y VII y la extracción de piedra nueva entre los siglos VIII y X (Sánchez Zufiure, 2009).

Como se verá en cada caso, cada taller de los documentados emplea soportes reutilizados, los manda extraer directamente de la cantera, o bien combina de ambas modalidades. El origen de los tipos geológicos empleados (bien se trate de material reutilizado o nuevo), se puede determinar con relativa exactitud a partir de análisis arqueométricos especializados. Para el conjunto de piezas hispanas de los siglos VI al X apenas existe tradición en el estudio de sus soportes pétreos (Cruz, 1982 y 2015 para Mérida; Esbert *et alii*, 1992 y Álvarez Martínez *et alii*, 2005 para el conjunto arquitectónico altomedieval asturiano). Solo recientemente se están llevando a cabo análisis encaminados a la caracterización de la piedra empleada en edificios altomedievales hispanos y a la localización de sus posibles puntos de extracción, siempre en el marco del estudio estratigráfico de sus fábricas (Utrero *et alii*, 2015 para la iglesia de San Pedro de La Mata, Toledo; Álvarez, Utrero y Baltuille, 2017; Álvarez y Baltuille, 2017 para las iglesias de San Cebrián de Mazote y San Miguel de Escalada, en Valladolid y León respectivamente).

El modo de talla. El modo de talla adoptado por los talleres tiene que ver con su relación colaborativa con el proyecto constructivo. Como ya hemos desarrollado, se documentan tres modos de talla: manufactura en un taller independiente establecido en un centro productor (que puede estar más o menos alejado del lugar de la obra) y posterior traslado de las piezas para su acople en el edificio; desplazamiento del taller al edificio y talla de las piezas a pie de obra, siguiendo las instrucciones del proyecto arquitectónico; y talla *in situ* ya sobre el edificio construido. Cada uno de los modos de talla documentados es propio de unos talleres y de unos ambientes determinados. Salvo excepciones,

⁶ Hecho independiente de que los promotores o proyectistas del edificio utilicen otros *spolia* de modo funcional o icónico, práctica por otra parte frecuentemente documentada en la Antigüedad tardía y la alta edad media hispanas, como se percibe en gran parte de los ejemplos descritos en este trabajo.

mientras que el modelo de producción centralizada se da sobre todo en el sur peninsular entre los siglos VI al IX (asociado a talleres estables y afincados en un centro productivo, Caballero, 2013), los otros dos (la talla a pie de obra y la talla *in situ*) se documentan sobre todo en el norte entre los siglos IX y X (asociado a talleres también estables, en este caso itinerantes, o a escultores itinerantes que ocasionalmente se asocian conformando nuevos talleres distintos, Caballero y Utrero, 2012 y 2014 y Caballero, 2015).

El lugar de hallazgo de las piezas. La topografía de los elementos decorados, bien estos se encuentren *in situ*, reutilizados o descontextualizados, es también una variable de análisis significativa. Este hecho nos aporta información acerca del impacto del taller sobre un determinado territorio, ya sea por traslado de sus piezas o por su propio desplazamiento. No siempre el lugar de hallazgo de las piezas coincide con su lugar de producción, ni siquiera con el de su primer destino. En ocasiones, un taller afincado en un centro productivo determinado sirve sus piezas a edificios, salvo excepciones, situados en un entorno más o menos cercano.

En otras ocasiones, y no pocas en número, se constata que las piezas han sido trasladadas en época muy posterior a su factura, y ya en calidad de material de expolio. Este hecho, hasta ahora no reconocido para el conjunto de la escultura tardoantigua y altomedieval hispana, responde a la apropiación y traslado de los elementos escultóricos una vez que han sido amortizados y desmontados en sus edificios y lugares de origen. Se constata esta práctica sobre todo en la ciudad de Mérida y sus alrededores, desde donde a partir de finales del siglo VIII una parte importante de sus esculturas se trasladaron a lugares alejados como Badajoz, Córdoba, Toledo o incluso la Meseta Norte. La aparición de este tipo de piezas en determinados lugares, cuyo movimiento se ha producido en época ya posterior a su factura, no tiene que ver con la actuación de su taller escultórico responsable, sino que se debe a factores externos al mismo. Por lo tanto, en cada caso se debe diferenciar y justificar si nos encontramos ante piezas trasladadas por el propio taller escultórico o si este movimiento corresponde a época posterior (ver capítulo ocho).

1.6. Las fuentes del estudio

1.6.1. Fuentes primarias

No se conocen fuentes textuales que traten directamente la cuestión de la producción escultórica hispana de los siglos VI al X. Por lo tanto, la fuente primaria fundamental la constituye la propia obra escultórica. Esta, en ocasiones, se encuentra en el edificio para el que fue concebida, pero en la mayoría de los casos se localiza desplazada. Para su estudio y correcta documentación se ha llevado a cabo una extensa labor de campo, que se ha extendido por la Península Ibérica en su conjunto (actuales territorios de España y Portugal). El trabajo de campo ha consistido en la documentación de las piezas en aquellos lugares

donde estas se conservan, bien aún *in situ* (las iglesias tardoantiguas y altomedievales), bien ya reutilizadas (edificios y estructuras de diversa naturaleza y cronología) o bien custodiadas en colecciones (museos y en posesión de particulares). En cada caso se ha procedido, a través del empleo de fichas individualizadas, a la descripción de cada uno de los elementos analizados teniendo en cuenta los parámetros o variables contemplados para su estudio. También se ha tomado material gráfico actualizado de gran parte de todos ellos, que es el que se presenta en este trabajo. Dado lo variado de la casuística en lo relativo a la accesibilidad de las piezas, no siempre ha sido posible realizar análisis *in situ*. Para aquellas escasas piezas que no han podido ser analizadas directamente (en cuyo caso siempre se indica tal circunstancia) se parte de su descripción y reproducción en trabajos previos.

Aparte de las propias piezas, se han tenido en cuenta las escasas fuentes escritas y epigráficas, si bien estas solo atañen a la escultura de forma indirecta, y su análisis se ha de afrontar con cautela. Las fuentes escritas solo refieren, casi siempre de forma ambigua y confusa (y frecuentemente contradictoria en relación con los datos arqueológicos), el momento de construcción o el patrocinio de ciertos edificios hoy conocidos y que cuentan con escultura decorativa. Es el caso de las *Vitae Patrum Sanctorum Emeritensium* para la Mérida del siglo VI, o de las llamadas *Crónicas Asturianas* de época de Alfonso III para el territorio asturiano del siglo IX. Frecuentemente, las descripciones que contienen este tipo de obras se caracterizan por una importante carga retórica, y en la mayor parte de los casos aluden a construcciones hoy desconocidas. Otras fuentes documentales empleadas atañen a un único edificio, o a cuestiones individuales o accesorias, como sucede con los textos cristianos e islámicos que refieren el traslado de piezas a modo de *spolia* en la alta edad media (ver capítulo ocho). Tampoco la información que aportan las escasas fuentes epigráficas manejadas (caso significativo de la iglesia de San Juan en Baños de Cerrato) resulta determinante para establecer conclusiones inequívocas, a pesar de su uso recurrente como marcadores cronológicos. Por ello, tanto las fuentes escritas documentales como las epigráficas se someten a un análisis crítico, cotejando los datos que aportan con aquellos que ofrece el análisis estratigráfico y tipológico de la escultura, y señalando las contradicciones percibidas en cada caso.

1.6.2. Fuentes secundarias

Son aquellas que aportan información objetiva, o sea, no sometida a interpretación, sobre datos como la descripción de las piezas, su lugar de hallazgo y su posición (contexto). Se trata de las memorias de excavación, los informes de lectura de paramentos, además de otro tipo de documentación gráfica y escrita, como son los registros de los museos o el material gráfico antiguo. En gran parte de los casos, este tipo de documentación se encuentra inédita y depositada en los archivos, y para su consulta ha sido preciso el desplazamiento a aquellas instituciones donde se custodia.

1.6.3. Fuentes terciarias

Las fuentes terciarias o terceras fuentes son aquellos trabajos en los que los elementos analizados (la escultura arquitectónica y litúrgica en este caso) se presentan ya interpretados por los investigadores. A esta categoría pertenecen la mayor parte de las publicaciones especializadas (catálogos, síntesis, artículos científicos). A partir de las terceras fuentes ha sido posible conocer y seleccionar el objeto de estudio. El conocimiento del material escultórico publicado, como paso previo a su análisis, ha sido fundamental. La ausencia de un *corpus* totalizador de escultura decorativa peninsular, unido a la dispersión de la bibliografía y de las piezas, ha obligado a realizar una revisión sistemática de las publicaciones especializadas.

1.7. Presentación de resultados: estructura de la obra

El trabajo consta de dos partes diferenciadas: la primera, que comprende los capítulos uno al doce, se dedica al análisis de la escultura hispana de los siglos VI al X; mientras que en la segunda se aporta el catálogo de tipos y piezas escultóricas, entre otros materiales complementarios.

Tras el capítulo uno introductorio, los restantes comprenden el análisis de las piezas, obras, talleres y ambientes escultóricos. Frente a su tradicional ordenación por territorios, en este trabajo el discurso sobre la escultura adopta una estructura cronológica lineal, del siguiente modo: siglo VI (capítulo dos), siglo VII (capítulos tres a seis), siglos VIII y IX en al-Andalus (capítulo siete), siglos IX y X en Asturias (capítulo nueve) y siglos IX y X en León y Castilla (capítulos diez y once). El capítulo ocho es singular, y se dedica a una cuestión que resulta fundamental para la comprensión de la escultura de este periodo: el traslado de piezas como material de acarreo en la alta edad media hispana. Finalmente, el capítulo doce, en el que se presentan las conclusiones y otras reflexiones de carácter metodológico transversales al conjunto del trabajo, sirve a su vez de resumen del contenido de la obra.

Después de esta primera parte analítica, se incluye el catálogo de tipos y piezas escultóricas, que consta de 774 fichas. Cada una de ellas cuenta con los siguientes campos: número de identificación de la pieza, colocado siempre entre corchetes '[]', lugares de procedencia y depósito, tipo (descripción de su morfología y decoración), soporte (tipo de piedra), dimensiones (siempre en orden de altura, anchura y profundidad; entre paréntesis aquellas medidas correspondientes a las partes incompletas), adscripción (el taller al que se atribuye su factura o, en caso de que este sea desconocido, el ambiente al que pertenece), cronología propuesta (razonada en el texto analítico del trabajo), piezas análogas (u otras piezas pertenecientes a su tipo o relacionadas con él), bibliografía y comentarios (varia, en función de las características y problemas particulares de cada pieza). Las fichas de catálogo se acompañan de ilustraciones de cada uno de los tipos escultóricos. Se presentan tanto fichas individuales como fichas múltiples,

en las cuales, con el propósito de evitar redundancias, se presentan varios tipos escultóricos que comparten procedencia y bibliografía.

El trabajo se completa con material de apoyo, como son las láminas (tablas, diagramas y mapas de los talleres y ambientes, además de una fotogrametría de la escultura de la iglesia de San Pedro de La Nave, necesaria para la explicación de sus talleres escultóricos) y el índice toponímico, situado tras la bibliografía.