

ArcheoArte

2



Damiano Anedda

La scultura decorativa di San Miguel de Escalada:
plutei, fregi e stucchi

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
Registrazione Tribunale di Cagliari n. 7 del 28.4.2010
ISSN 2039-4543. <http://archeoarte.unica.it/>

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
(ISSN 2039-4543)
N. 2 (2013)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella; Pierluigi Leone De Castris; Attilio Mastino; Giulia Orofino; Philippe Pergola; Michel-Yves Perrin;
Maria Grazia Scano; Antonella Sbrilli; Giuseppa Tanda; Mario Torelli

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman,
Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Andrea Pala, Alessandra Pasolini, Fabio Pinna

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Segreteria di Redazione

Daniele Corda, Marco Muresu

Copy-editor sezioni "Notizie" e "Recensioni"

Maria Adele Ibba

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

in copertina:

Pinuccio Sciola, *Monumento a Giovanni Lilliu*. Cagliari, Cittadella dei Musei. Foto: Marco Demuru

La scultura decorativa di San Miguel de Escalada: plutei, fregi e stucchi*

Damiano Anedda

Cagliari

damianoanedda@gmail.com

Riassunto: La chiesa di San Miguel de Escalada (León) è uno degli edifici più significativi del panorama altomedievale iberico. Tale interesse risiede nelle innovazioni architettoniche relative alla zona orientale dell'edificio, nella scultura decorativa distribuita tra plutei, fregi, capitelli e mensole, nella scomparsa iscrizione di consacrazione. Ripercorrendo il panorama storiografico, nel presente studio si analizza la decorazione di plutei e fregi e il repertorio figurativo da cui probabilmente derivano. Si analizza inoltre la posizione dei plutei in relazione alla liturgia ispanica.

Parole chiave: Scultura decorativa, Alto Medioevo, Mozarabi, Liturgia ispanica, Plutei

Abstract: The church of San Miguel de Escalada (León) is considered a very important historical building of Iberia's early Middle Ages and the most ancient surviving mozarab church. Such an interest is due to the missing consecration inscription, to the architectural innovations on its eastern part and to the decorative sculpture. After analyzing the historiographical background of this church, this article explores the decoration of friezes and chancel barriers and their likely origin. The position of the chancel barriers in relation to the hispanic rite has been analyzed as well.

Keywords: Decorative sculpture, Early Middle Ages, Mozarabs, Hispanic rite, Chancel barriers

“En Escalada la decoración merece un estudio especial. No hay otra tan rica en iglesias del siglo X, y ella cierra casi nuestro ciclo ornamental cristiano de la Edad Media remota”.

(Gómez Moreno-Martínez, 1919 p. 155)

La chiesa di San Miguel de Escalada si trova nella valle del rio Elsa, a circa 30 chilometri a sud della città di León, capitale dell'omonima provincia della comunità autonoma di Castilla y León. Si tratta di un edificio a tre navate divise da archi a ferro di cavallo poggianti su colonne di reimpiego e capitelli riutilizzati o eseguiti *ad hoc*¹. Vi si accede dal lato meridio-

nale, attraverso un portico sorretto da archi *en herradura* delimitati da un *alfiz*². Una struttura costituita da tre arcate su colonne separa la zona riservata alla comunità monastica dal *quadratum populi*. Lo spazio sacro ha base quadrata e risulta delimitato da un *cancel* alto³, dall'arco absidale e dai due archi di accesso

Domingo Magaña, 2009; 2011 pp. 97-99.

² Per la sequenza costruttiva, l'organizzazione del cantiere e le tecniche impiegate nella costruzione della chiesa cfr. Utrero Agudo, 2012 pp. 131-134.

³ Questo elemento è costituito da una barriera architettonica a forma di trifora. È preferibile la definizione di *cancel* alto a quelle comunemente usate di iconostasi o recinto presbiteriale. La voce *presbyterium* è adatta a indicare le strutture che circondano il *synthronon*, trono episcopale presente nell'abside, o anche i banchi rettilinei situati ai lati dell'altare delle chiese dell'*Illyricum* (Godoy Fernández, 1995 p. 55). *Presbyterium* è inoltre un termine limitato ai presbiteri, categoria ecclesiastica dedita esclusivamente ad assistere il vescovo, uno spazio dunque

* Studio elaborato nell'ambito dell'assegno di ricerca post dottorato sulla scultura altomedievale nella Penisola Iberica, finanziato dalla Regione Autonoma della Sardegna tramite il programma Master & Back.

¹ Per l'analisi dei capitelli di San Miguel de Escalada cfr.

alle campate orientali delle navatelle. Si tratta dunque di un edificio coerente con il IV concilio di Toledo, celebrato nell'anno 633 e presieduto da Isidoro di Siviglia (Vives, 1963 pp. 186-225), in quanto prevede lo schema tripartito ispanico (Arbeiter, 2003 p. 188), ovvero spazio architettonico occupato dall'altare nella zona orientale, riservato a celebrante e levita, coro⁴ in posizione intermedia riservato al resto del clero, navata a occidente riservata ai fedeli laici.

Un elemento architettonico simile al *cancel* alto di Escalada era probabilmente presente in origine nel primitivo edificio asturiano di Santianes de Pravia. Luis Caballero Zoreda, riferendosi a un documento risalente al 1638 (Cadiñanos Bardeci, 2006 p. 83) in cui si fa riferimento alle opere di "ristrutturazione" intraprese dal vescovo, ipotizza che i tre piccoli archi, demoliti per poi essere sostituiti da un unico arco di grandi dimensioni al centro, costituissero un *cancel* alto di tre arcate che separava il transetto dalla navata centrale (Caballero Zoreda et al., 2010 p. 25). Se così fosse, il transetto di Santianes de Pravia sarebbe stato simile a quello attuale di San Miguel de Escalada. Altri edifici altomedievali nei quali si riscontrano *canceles* alti sono Santa Cristina de Lena (Arias Páramo, 2008 p. 246), Saô Gião de Nazaré (Caballero Zoreda et al., 2003) e São Pedro de Lourosa (Almeida Fernandes, 2008 p. 23).

María de los Ángeles Utrero Agudo (2012 p. 132) ha evidenziato che alla decorazione della chiesa di Escalada parteciparono due gruppi di esperti: uno formato da scultori che realizzarono modiglioni, capitelli, plutei, mense d'altare e parte dei fregi; un altro da stuccatori, artefici dei fregi.

All'interno della chiesa si conservano otto plutei in pietra calcarea. Un altro è stato riutilizzato come lunetta nel portale aperto all'estremità orientale del portico, durante l'ampliamento della chiesa realizzato alla fine dell'XI secolo. Questo pluteo è sistemato in maniera errata rispetto alle rappresentazioni fito-

esclusivamente cattedralizio. Per di più il termine è del tutto assente nelle fonti tardoantiche e altomedievali, in cui appare il termine *chorus*. Nelle chiese monastiche invece, come nel caso di San Miguel de Escalada, alle funzioni liturgiche partecipavano sia il presbitero sia i cenobiti. Il *cancel* alto e l'accesso diretto dall'esterno dell'edificio alla zona del *chorus* sono elementi che alcuni studiosi (Schlunk 1971; Caballero Zoreda 1988) hanno messo in relazione con le chiese monastiche altomedievali della Penisola Iberica. Per una puntuale analisi storiografica sulla questione cfr. Moreno Martín 2011, pp. 395-399. Per quanto riguarda il pluteo la definizione più appropriata sembra quella di *cancel bajo*.

⁴ Per il dibattito storiografico intorno al termine *chorus* cfr. Puertas Tricas, 1975 pp. 100-102; Godoy Fernández, 1995 pp. 55-65.

morfe e zoomorfe. Fregi in pietra sono stati collocati lungo l'imposta della calotta dell'abside centrale (Utrero Agudo, 2012 p. 132). Lungo la sommità delle arcate divisorie, orizzontalmente sopra l'arco absidale e sopra i due archi attraverso cui dalle navatelle si accede al transetto sono presenti fregi in stucco.

Secondo la nota iscrizione scomparsa⁵ l'attuale edificio sarebbe stato consacrato il 20 novembre dell'anno 913. Dal testo dell'epigrafe si evince che un gruppo di monaci provenienti da Cordova giunsero nel luogo in cui sorge l'attuale chiesa e trovarono una piccola cappella dedicata a San Miguel, abbandonata e semidistrutta. La restaurarono e fondarono intorno ad essa un monastero. In seguito avrebbero costruito l'attuale edificio *a fundamine* in un solo anno, poiché l'ipotetica chiesa precedente si rivelò poco adatta ad ospitare l'accresciuta comunità monastica. Grazie a questa iscrizione, l'edificio è stato ritenuto fin dal principio del XX secolo un monumento cardine per la teorizzazione storiografica dell'arte mozarabica da parte di Manuel Gómez-Moreno Martínez e la scultura decorativa, in esso contenuta, un elemento comparativo fondamentale per la datazione di altri edifici considerati risalenti al X secolo. Tale proposta è stata chiarita in particolare nell'introduzione di *Iglesias mozárabes* (Gómez-Moreno Martínez, 1919 pp. IX-XXIV). La scomparsa iscrizione del 913 e la scultura decorativa della chiesa di San Miguel de Escalada sono annoverate tra i cardini della storia dell'arte del X secolo nella Penisola Iberica (Anedda, 2004 p. 385). Gli scavi archeologici realizzati negli anni Ottanta del secolo scorso all'interno dell'edificio da Hortensia Larrén Izquierdo e Luis Caballero Zoreda, hanno messo in luce tracce di edifici risalenti ai secoli IV-V. Questi resti però non sono stati considerati dai due studiosi parte della piccola chiesa "restaurata" dai monaci, menzionata nell'iscrizione scomparsa di Escalada. Infatti Larrén Izquierdo conclude che "*no estamos en condiciones de identificar los restos hallados con el primitivo templo o monasterio*" (Larrén Izquierdo, 1986a p. 507).

Plutei e stucchi nella storia degli studi: ¿bizantinos, visigodos, asturianos o mozárabes?

Il dibattito storiografico relativo alla produzione artistica cosiddetta "mozarabica" è caratterizzato da due

⁵ Per la problematica relativa all'iscrizione di San Miguel de Escalada cfr. Fita, 1897; García Lobo, 1982a; Anedda, 2004; Martínez Tejera, 2004; Martínez Tejera, 2005a pp. 17-25; Mínguez Fernández, 2007; Bango Torviso, 2008; Rodríguez Suárez, 2008.

correnti principali. Da una parte coloro che considerano tali testimonianze derivanti dalla tradizione autoctona, romano-bizantino-visigotica. Dall'altra coloro che ascrivono questa produzione alla tradizione omayyade orientale, trasmessa in Spagna in seguito all'arrivo degli Arabi. Vi sono anche coloro che fanno derivare la produzione artistica altomedievale castigliano-leonese dal cosiddetto *prerrománico asturiano*. Il congresso *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la antigüedad tardía y la alta edad media*, tenutosi a Mérida nel 1999, è stato fondamentale per fare il punto sulla questione storiografica relativa alla produzione architettonica e scultorea altomedievale nella Penisola Iberica⁶ (Caballero Zoreda & Mateos Cruz eds., 2000). Tale dibattito è evidente anche in relazione alla scultura decorativa di Escalada.

Già Ambrosio de Morales nel *Viage por orden del Rey D. Phelippe II a los Reynos de León, y Galicia y Principado de Asturias*, intrapreso nella seconda metà del XVI secolo, pur dichiarando di non aver visitato il monumento ma di aver ricevuto una relazione dello stesso, cita la chiesa di San Miguel de Escalada, senza però far riferimento alla scultura (Morales, 1765 p. 59). Risco nel volume XXXV di *España Sagrada* fa riferimento al monastero di San Miguel de Escalada, riportando l'iscrizione di fondazione, senza tuttavia soffermarsi sull'analisi dell'edificio né su quella della decorazione (Risco, 1786 p. 311).

La corrente “romano-bizantino-visigotica” e “asturiana” nella storia degli studi

Fra i portavoce della tradizione autoctona spicca il nome di Vicente Lampérez y Romea, autore della *Historia de la arquitectura cristiana en la edad media según el estudio de los elementos y los monumentos*, la cui prima edizione fu pubblicata in due volumi negli anni 1908-1909 e la seconda in tre tomi nel 1930. L'autore considera lo stile generale di plutei, fregi e stucchi di Escalada analogo a quello dei frammenti visigotici di Mérida e Cordova (Lampérez y Romea, 1930 p. 239). Dalle pagine del noto architetto restauratore si evince come egli considerasse non solo la scultura decorativa, ma l'edificio stesso di origine visigotica. La parte principale della chiesa visigotica si sarebbe conservata e non sarebbe nient'altro che quella esistente tutt'oggi. I monaci cordovesi non

dovettero far altro che restaurarla, dotandola di copertura e altre opere marginali (Lampérez y Romea, 1930 pp. 257-258). La stessa proposta sull'origine visigotica dell'attuale edificio di Escalada è stata recentemente esplicitata da Isidro Bango Torviso (2008). Anche José María Balcells nel 1935 metteva in relazione la decorazione dei plutei di Escalada con la scultura visigotica, “*atestiguando con ello su progenie*” (Balcells, 1935 p. 534). José Pijoán (1942 pp. 399-401) e José Fernández Arenas (1972 p. 198) seguono la stessa corrente storiografica.

José Camón Aznar apporta una novità nel panorama storiografico relativo alla produzione artistica del X secolo in Castilla y León⁷, considerando questa come diretta evoluzione dell'arte asturiana. In riferimento alle lastre di San Miguel de Escalada, afferma che “*tienen una ornamentación que, estilísticamente, continúa la asturiana, con fuertes semejanzas con decoraciones italianas del siglo anterior*” (Camón Aznar, 1963 p. 211). D'accordo con Camón Aznar, Vicente García Lobo, in uno studio del 1982 dedicato alle iscrizioni del monastero di San Miguel de Escalada, riferendosi al testo della scomparsa epigrafe di fondazione sostiene che la parte della stessa iscrizione che recita “*sub valente sereno Adelfonso Principe*” sia da interpretare non solo come un contributo da parte del monarca asturiano nel donare ai monaci cordovesi alcune terre spopolate da colonizzare, ma anche “*en la cesión de uno de sus maestros de obra para que dirigiese los trabajos a la hora de levantar aquellas ruinas*” (García Lobo, 1982 p. 144). In particolare García Lobo, riferendosi ai paralleli messi in evidenza da Manuel Gómez-Moreno (1919 pp. 155-157; 1925 p. 102), rimarca il fatto che diversi motivi decorativi presenti in capitelli e plutei di San Miguel de Escalada avrebbero evidenti riscontri nella scultura asturiana. Le sculture di Escalada, recanti motivi decorativi vicini a quelli delle chiese di Santa Cristina de Lena e San Miguel de Lillo, a suo avviso non possono essere state realizzate dai monaci cordovesi citati nell'iscrizione, “*no familiarizados con los usos arquitectónicos y decorativos imperantes entonces en el reino asturiano*” (García Lobo, 1982b p. 144). A conclusioni simili è giunto anche César García de Castro Valdés, il quale sottolinea che, mentre

⁶ Successivamente sono stati realizzati vari congressi dedicati a *Visigodos y Omeyas*, fra i quali si segnala quello relativo alla scultura decorativa altomedievale nella Penisola Iberica (Caballero Zoreda & Mateos Cruz eds., 2007).

⁷ Durante il XVI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte tenutosi a Lisbona nel 1949, José Camón Aznar presentò una nuova lettura dell'arte definita “mozarabica”, sia dal punto di vista della nomenclatura, sia da quello teorico. Tale discorso è presente negli atti del XVI Congrès International d'Histoire de l'Art, Lisboa-Oporto 1949, pp. 106-123. È stato in seguito ripubblicato con alcune aggiunte (Camón Aznar, 1963).

il nucleo preromanico asturiano si caratterizza per omogeneità architettonica ed eterogeneità scultorea, l'architettura altomedievale leonese è eterogenea e la scultura decorativa omogenea. Poiché buona parte di questa produzione artistica risulta vincolata alla corte di Alfonso III e dei suoi figli, specialmente Ordoño II, l'omogeneità della scultura mozarabica del X secolo, secondo García de Castro Valdés, sarebbe diretta conseguenza della diffusione di modelli e tecniche "divulgati" dalla corte ovetense, nel suo tentativo di riordino territoriale dell'altopiano leonese e della conca del Bierzo. Si potrebbe dunque parlare di una scultura asturiana nella valle del Duero, sviluppatasi tra 890-930, con prolungamenti nei decenni successivi del X secolo (García de Castro Valdés, 2007 pp. 123-124).

José Manuel Pita Andrade (1975 p. 114) considera invece la decorazione scultorea di Escalada l'anello di congiunzione tra le forme visigotico-asturiane, secciate da influenze califfali, e il romanico.

Isidro Gonzalo Bango Torviso già dal 1974, seguendo il cammino intrapreso da Camón Aznar, mise in luce l'errore della tradizione storiografica in merito alla denominazione di arte "mozarabica"⁸, partendo dalla constatazione che quasi tutti i monumenti visigotici nel X secolo sarebbero stati ancora in buono stato e che le popolazioni richiamate dai monarchi asturiani a ripopolare il "*desierto estratégico*" (Bango Torviso, 2008 p. 10) nella maggior parte dei casi si sarebbero limitati a restaurare tali edifici, senza necessariamente costruirne dei nuovi. Un caso emblematico di questa teoria sarebbe costituito proprio dalla chiesa di San Miguel de Escalada.

Recentemente Bango Torviso ha nuovamente analizzato l'edificio. Poiché le indagini archeologiche fin qui realizzate non hanno messo in luce la cappella di piccole dimensioni menzionata nell'iscrizione, conclude che sarebbe logico pensare che, a eccezione del portico, "*el edificio debería responder en esencia al mismo tipo planimétrico que todavía pervive, con introducción de ciertos replanteos en la zona del crucero y ábsides*" (Bango Torviso, 2008 p. 39). In sostanza l'abate Alfonso, una volta giunto da Cordova, avrebbe trovato lo stesso edificio trinarvato che possiamo ammirare oggi, e si sarebbe limitato a riordinare la chiesa e a collocare un altare per la celebrazione delle funzioni liturgiche. Successivamente sarebbe stato necessario ampliare lo spazio riservato ai monaci. Le opere di "restauro" menzionate nell'epigrafe dunque

⁸ Isidro Gonzalo Bango Torviso ha scritto un numero considerevole di saggi riguardo alla "questione mozarabica" (Bango Torviso, 2007).

si riferirebbero alla costruzione del *cancel* alto, al rifacimento della zona orientale e del coro. Altra aggiunta che fu realizzata nel X secolo fu quella relativa alla decorazione scultorea di capitelli eseguiti *ad hoc*, plutei e fregi. Bango Torviso segnala che i modelli iconografici vegetali stilizzati arabo-andalusi, con cui una parte della tradizione storiografica mette in stretta relazione l'apparato decorativo di Escalada, non sarebbero in realtà quelli da cui derivano i temi della scultura *de repoblación*, ma "*salta a la vista que lo más próximo son obras leonesas datadas en el siglo X que siguen exactamente modelos romanos de la misma zona*" (Bango Torviso, 2008 p. 39). In particolare i motivi decorativi e la realizzazione dei plutei corrispondono alla plastica tardoromana "*que tuvo en tierras leonesas muestras tan expresivas que no dejan lugar a la duda del modelo*" (Bango Torviso, 2008 p. 40).

D'accordo con Bango Torviso, Jerrilynn Denise Dodds considera la produzione cosiddetta "mozarabica" la diretta continuazione delle tradizioni visigotica e asturiana, ritenendo che la decorazione dei plutei "*is extremely close*" (Dodds, 1990 p. 53) ai rilievi di epoca visigotica.

Ramón Corzo Sánchez considera i plutei di San Miguel appartenenti al "*taller bizantino leonés*" (Corzo Sánchez, 1989 p. 149), la cui scultura sarebbe stata realizzata tenendo conto di uno schema geometrico classico⁹, distinto dalla "*lacería islámica*" (Corzo Sánchez, 1989 p. 149), ma con un repertorio iconografico molto vicino a quello delle chiese visigotiche di San Pedro de la Nave e di Santa María a Quintanilla de las Viñas (Corzo Sánchez, 1989 p. 90).

Artemio Manuel Martínez Tejera ha pubblicato nel 2005 una corposa monografia dedicata interamente al *templo* del monastero di Escalada. Per quanto

⁹ Durante il congresso "*711: El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus*", celebratosi a Madrid tra il 16 e il 18 novembre del 2011, Iván Pablo López Pérez ha proposto un intervento sulla questione delle "influenze bizantine" nella produzione scultorea altomedievale ispanica tardoantica e altomedievale. Lo studioso ha evidenziato che nel momento in cui i ricercatori ottocenteschi prendevano in esame manufatti di alta qualità esecutiva relativi al periodo in esame, questi venivano immediatamente associati a una "influenza bizantina" o "orientale". Per quanto concerne la scultura decorativa ispanica nello specifico, se ritenuta di fattura pregevole essa veniva ascritta allo "stile bizantino". López Pérez (2012) ha inoltre ripercorso la lunga tradizione storiografica iberica relativa "influenze bizantine", evidenziando le differenze esistenti fra le proposte che si possono ritenere della stessa corrente storiografica, tra cui quelle di Schlunk, Palol e Fontaine. Ringrazio Iván López per avermi fornito il testo della sua relazione, non ancora pubblicato negli atti del congresso, e per avermi consentito di leggere parte della sua tesi di dottorato ancora inedita.

riguarda la decorazione vegetale dei plutei, a parte i paralleli con la lastra proveniente da San Adrián de Boñar già evidenziati da diversi studiosi, custodita presso il Museo de León e considerata eseguita dalla stessa mano “*que trabajó en Escalada*” (Martínez Tejera, 2005a p. 194), individua paralleli sia con gli stucchi della residenza dei califfi abbasidi di Samarra (Iraq)¹⁰ sia con frammenti scultorei relativi ad alcuni edifici asturiani¹¹. Pur segnalando che alcuni studiosi avrebbero individuato nei motivi dei plutei di San Miguel “*una cierta relación con lo omeya*” (Martínez Tejera, 2005a p. 194) e in particolare con le palmette di Khirbat al-Mafjar, l'autore indica che non necessariamente gli esemplari di Escalada debbano derivare da quelli orientali e che il loro canale di trasmissione potrebbe non essere quello omayyade. Individua infatti paralleli, a suo avviso a tratti identici (Martínez Tejera, 2005° p. 195), con alcuni frammenti epigrafici longobardi datati agli anni 760-780. Uno di questi è custodito a Modena presso il Museo Lapidario del Duomo e un altro a Pavia (Romanini, 1992 figg. 2-8). Riguardo al repertorio faunistico, Martínez Tejera indica il parallelo più prossimo dei volatili dei plutei di Escalada in quelli scolpiti all'interno del reticolo destro di una lastra emeritense, pur sottolineando che si tratta di un motivo iconografico risalente alle prime manifestazioni dell'arte cristiana. Gli stessi volatili separati da una palma scolpiti a Escalada e nel pluteo proveniente da Boñar, a suo avviso, deriverebbero da modelli emeritensi e da quelli di San Pedro de La Nave. Per quanto riguarda i singoli elementi decorativi che compongono i fregi in pietra e stucco, lo stesso Martínez Tejera individua paralleli con motivi presenti nella metallistica e negli stucchi di tradizione sasanide e islamica, che “*bien pudieron llegar a la península a través de comerciantes, en telas litúrgicas o cartones para ser adoptados [...] y reinterpretados en nuestros edificios a finales del siglo VII, principio del VIII*” (Martínez Tejera, 2005a p. 187); tuttavia sembra più propenso a individuare la matrice di questi elementi nella Penisola Iberica, in particolare nei fregi emeritensi e nelle decorazioni scultoree di San Pedro de la Nave, Quintanilla de las Viñas, San Pedro de la Mata, Idanha-a-Velha, tutti edifici che la storiografia tradizionale considera di epoca visigotica.

¹⁰ Nei paralleli con gli stucchi di Samarra, l'autore non specifica a quale dei tre stili si riferisca, probabilmente al cosiddetto “Stile A” (Ettinghausen & Grabar, 1997 pp. 111-114).

¹¹ Santianes de Pravia, Santa María de Bendones, San Miguel de Lillo, San Salvador de Deva e San Martín de Salas.

La corrente “mozárabe” nella storia degli studi

Il termine “*mozárabe*” deriva dall'arabo *mustá rib*, che significa “arabizzato”¹². Come sottolinea Francisco Javier Simonet nel prologo della *Historia de los mozárabes de España*, gli scrittori arabi non avrebbero mai utilizzato questo termine per indicare i cristiani-*dimmiés*. Tale denominazione invece è stata utilizzata dagli scrittori ispanici medievali. “*Nosotros creemos que el nombre que nos ocupa nació en Toledo, y que los moros toledanos lo dieron al mucho pueblo cristiano que entre ellos habitaba, y que, si bien conservando su fe católica, admitió el idioma y muchos usos de sus dominadores*” (Simonet, 1983 pp. XIII-XIV). Lo stesso appellativo risulta essere poco adatto a definire la produzione artistica tra i secoli IX e XI. Non è opportuno addentrarsi in tale dibattito tuttora in corso. Esiste a proposito una copiosa tradizione storiografica, che ha via via proposto diverse soluzioni alternative a tale nomenclatura, quali *arte de repoblación, fronterizo, de reconquista, de fusión* (Camón Aznar, 1963; Bango Torviso, 1974; Pita Andrade, 1975; Martínez Tejera, 2005b). Recentemente Francisco José Moreno Martín (2011 pp. 103-105) ha suggerito di denominare l'architettura monastica ispanica altomedievale in base a riferimenti geografici e cronologici, proponendo esempi quali “architettura monastica ispanica d'epoca visigotica”, “del regno asturiano”, “del regno di León”.

La denominazione di arte “mozarabica” si inserisce all'interno della corrente storiografica ottocentesca, nella quale l'intento di nominare e classificare la produzione artistica del Medioevo contribuisce in maniera efficace “alla costruzione delle nuove identità nazionali, che nel grande magazzino del Medioevo trovano un'inesauribile fonte di immagini, vere o fantasiosamente reinventate, atte a rafforzare la coscienza collettiva delle proprie radici” (Zuliani, 2006 p. 16). Le stesse espressioni di arte “visigotica” o “asturiana” utilizzate per la produzione altomedievale iberica rientrano in questa corrente. Secondo Fulvio Zuliani, tale classificazione ottocentesca, ancora oggi ampiamente in uso, costituirebbe l'intelaiatura della storia dell'arte medievale e sarebbe dipesa in gran parte “dal paradigma stilistico-formale” (Zuliani, 2006 p. 16). Lo stesso autore infatti si domanda chi sarebbe disposto, anche se solo per farsi comprendere, a rinunciare all'uso di termini quali romanico e gotico.

¹² Per un panorama completo sui mozarabi cfr. Aillet, C. 2010. Sui monaci cordovesi del IX secolo cfr. Pérez Marinas 2012. Sui monaci mozarabi di al-Andalus e del nord peninsulare cfr. Moreno Martín, 2011 pp. 97-103, 120-135.

José Caveda y Nava¹³ già nel 1848 riconobbe nella chiesa di San Miguel de Escalada tratti tipici dello stile “arábigo” (Caveda y Nava, 1848 p. 94). José María Quadrado nel 1855 riconobbe nelle decorazioni dei plutei di Escalada uno stile “bizantino mas bien que árabe” (Quadrado, 1855 p. 378). Ramón Álvarez de la Braña (1874 p. 378) considera gli elementi decorativi della chiesa di San Miguel tipici “del primer periodo bizantino”. Quest’ultimo studioso sembra sia stato il primo ad aver utilizzato per l’edificio di San Miguel l’appellativo “mozárabe”, definendolo un “originalísimo modelo de la arquitectura árabe-bizantina, que aun con más propiedad pudiéramos clasificar de monumento mozárabe” (Álvarez de la Braña, 1874 p. 379).

Tale concetto viene ampliato da Manuel Gómez-Moreno Martínez (1913, 1919, 1925 pp. 99-160, 1951), mettendo in risalto ciò che intendeva per “arte mozarabe” in particolare nell’introduzione di *Iglesias mozarabes*. Per quanto riguarda l’apparato decorativo dell’edificio, già nel 1913 Don Manuel lo definisce “una exuberancia decorativa sin ejemplo en lo cristiano, desde tiempo visigodo, y que tampoco fué igualada en las demás iglesias del propio siglo” (Gómez-Moreno Martínez, 1913 p. 107). Gli artefici della costruzione della chiesa di Escalada si servirono di diversi elementi di reimpiego, una volta terminati i quali dovettero realizzarne di nuovi in pietra calcarea, tra cui capitelli, transenne di finestra, altari, plutei e fregi. Gómez-Moreno sostiene che tali materiali sarebbero stati realizzati *ad hoc* da un solo artefice, con un rigore schematico ben conosciuto nella Penisola Iberica fin dall’epoca visigotica, praticato su modelli bizantini (Gómez-Moreno Martínez, 1919 p. 156). Le tracce di colorazione rossa presenti in alcuni capitelli e fregi, secondo lo studioso granadino fanno supporre che, nell’esecuzione, l’artefice si sia ispirato alla tradizione andalusa. Questi indizi sarebbero rimarcati anche da elementi zoomorfi e fitomorfi quali leoni o decorazioni intrecciate e palmette, propri “de simbolismos orientales, pero que hallamos repetidos en obras cordobesas del siglo X” (Gómez-Moreno Martínez, 1919 p. 156). Inoltre, la presenza dello stucco nella fascia decorata della sommità del recinto presbiteriale costituirebbe un elemento ulteriore da riferire alla tradizione arabo-andalusa.

Gómez-Moreno accosta a manufatti bizantini i fregi della fascia decorativa che funge da imposta alla calotta dell’abside centrale, in particolare riferendosi al repertorio fito-zoomorfo scolpito negli avori che

decorano la legatura del Sacramentario di Berengario del tesoro del Duomo di Modena (Dolcini & Burgalassi, 1997). Se i singoli elementi decorativi parrebbero di tradizione cordovese, la composizione generale di plutei e fregi di Escalada non ricorda tanto opere andaluse, ma le spirali vegetali con volatili al loro interno che decorano la chiesa di San Pedro de la Nave (Zamora) “en su segunda fase más bizantina” (Gómez-Moreno Martínez, 1919 p. 157; 1925 p. 104) e un frammento presente nel Museo Arqueológico de Asturias, proveniente da San Miguel de Lillo (Escortell Ponsoda, 1996 p. 29, fig. 126). Metodo di realizzazione e repertorio decorativo di plutei e fregi dal punto di vista cronologico coinciderebbero perfettamente con la data di consacrazione della chiesa (913) e, insieme alle tre iscrizioni utilizzate come lastre d’altare, “con el mozarabismo de los monjes constructores” (Gómez-Moreno Martínez, 1919 p. 159).

Nel *Catálogo Monumental de España – Provincia de León*, lo studioso granadino informa che al Museo de León furono affidati altri piccoli frammenti di plutei provenienti dalla chiesa di San Miguel (Gómez-Moreno Martínez, 1925 p. 105). Nello stesso museo si conservano un modiglione ligneo e resti provenienti da varie campagne di scavo curate da Hortensia Larrén Izquierdo e Luis Caballero Zoreda tra gli anni 1983 e 1987 (Larrén Izquierdo, 1990 p. 237, fig. 14-9), tra cui un interessante pettine in osso, probabilmente liturgico.

María Elena Gómez-Moreno, nel 1947, scrive che le decorazioni dei plutei di Escalada hanno una chiara origine arabo-andalusa. Individua una matrice bizantina, non diretta ma giunta attraverso due canali, ovvero la scuola visigotica da una parte e il contatto diretto con l’arte *andalusi* dall’altra. I temi rappresentati nei canceles sono “los mismos temas ornamentales de los tableros decorativos y los marfiles árabes, pero muy simplificados y mucho más someros y elementales de técnica” (Gómez-Moreno, 1947 p. 84). Se la Gómez-Moreno considera particolarmente avanzate le varie soluzioni architettoniche adottate nella costruzione degli edifici chiamati “mozarabici”, definisce al contrario la scultura decorativa dei plutei di Escalada un “mero repetidor de lo bizantino arabizado” (Gómez-Moreno, 1947 p. 84).

Secondo Josep Puig i Cadafalch gli artisti andalusi che avrebbero realizzato plutei e fregi di Escalada, abbandonando al-Andalus per le regioni più dure di Castilla y León, “cherchaient à reconstituer leur paradis perdu” (Puig i Cadafalch, 1961 p. 175).

Nell’anno 1977 Jacques Fontaine pubblicò il secon-

¹³ Ringrazio uno dei revisori del testo per la segnalazione.

do volume de *L'art préroman hispanique*, dedicato a *L'art mozarabe*, nella fortunata serie sull'Europa romanica curata dalla casa editrice Zodiaque. Alle evidenti analogie con la produzione scultorea d'epoca visigotica che riscontra nei motivi dei plutei, Fontaine associa alcuni elementi fitomorfi quali le palmette, che costituirebbero una novità rispetto alla tradizione ispanica. Individua nei *canceles* due modi principali di disporre le decorazioni: uno più frequente presenta "una stretta simmetria di serie verticali intorno a uno stelo assiale" (Fontaine, 1983 p. 106), un altro una griglia realizzata con motivo a doppia cordonatura. Secondo lo studioso mentre la prima serie risulta essere in relazione con le decorazioni di San Pedro de la Nave e Quintanilla de las Viñas, nella griglia si evidenzia una somiglianza con i rilievi intrecciati presenti nella decorazione del *mimbar* della grande moschea di Kairouan. I motivi del pluteo riutilizzato come lunetta nella parte orientale del portico presenterebbero evidenti paralleli con gli stucchi d'epoca omayyade di Khirbat al-Mafjar e con alcuni legni scolpiti della moschea al-Aqsa di Gerusalemme. Se Fontaine ammette una mancanza di paralleli con la produzione scultorea della Spagna omayyade, individua i modelli fra Siria e Palestina (Fontaine, 1983 p. 106), giunti nella penisola attraverso la mediazione africana. Gli elementi nuovi presenti nelle decorazioni di Escalada deriverebbero dunque dal repertorio omayyade orientale (Anedda, 2003 p. 161), giunto nella penisola attraverso il nord Africa. Ciononostante, gli scalpellini non avrebbero rinunciato a "vecchi temi indigeni, come la svastica o quella specie di croce di Malta fatta di foglie congiunte" (Fontaine, 1983 p. 106). Per quanto riguarda i temi decorativi dei fregi, lo studioso francese individua una stretta relazione con le sculture degli abachi di Quintanilla de las Viñas, in particolare nei volatili "banchettanti", mentre le decorazioni a palmetta non avrebbero altri paralleli se non quelli di alcune miniature dei *Beatos* e dello stesso *mimbar* della grande moschea di Kairouan. Leoni e aquile possibilmente rimanderebbero ai tessuti sasanidi, temi ripresi poi nella tradizione tessile arabo-ispanica (Fontaine, 1983 p. 107). Altri paralleli ipotizzati da Fontaine sono quelli con le decorazioni ad arabeschi di cui sono ricchi gli avori ispano-arabi. Sabine Noack-Haley, considerando che gli stessi plutei sarebbero stati realizzati per decorare il recinto presbiteriale, rileva il ruolo fondamentale ricoperto dalla vite in essi rappresentata, non formale ma iconografico, in quanto "*forma parte y distingue la zona más sagrada de la iglesia, el presbiterio, donde se celebra*

la eucaristía (Noack-Haley, 1987 p. 588)".

La studiosa tedesca considera la scultura architettonica mozarabica uno stile regionale andaluso trapiantato a León, in quanto sarebbe il risultato della fusione tra "*tradiciones visigodas béticas con corrientes islámicas andalusíes*" (Noack-Haley, 1987 p. 588). Ritene tale produzione lo specchio della situazione dei mozarabi di Cordova, vissuti in un ambiente culturale islamico nel quale sopravviveva l'eredità di alcuni elementi propri della cultura visigotica.

I plutei tra fonti e liturgia ispanica

Alcuni studi sull'organizzazione liturgica degli edifici di culto altomedievali hanno dato grande rilevanza al peso che la liturgia ispanica avrebbe avuto su progettazione e composizione interna delle chiese. Tuttavia, "*sólo vale hasta cierto punto aquel viejo axioma que pretende etiquetar a la liturgia como factor determinante de la arquitectura cristiana*" (Arbeiter, 2003 p. 183). Certamente nel momento in cui si progettava un edificio si teneva conto delle esigenze liturgiche. Tuttavia l'utilizzo di elementi mobili o fissi polivalenti quali tendaggi e plutei permetteva di disporre qualunque architettura all'uso desiderato, in quanto simili elementi erano facilmente adattabili a delimitare gli spazi riservati ai vari partecipanti alla liturgia. Tendaggi furono fissati nell'intradosso degli archi del *cancel* alto delimitante il coro a Escalada (fig. 1), esempio riprodotto sia nelle miniature del X secolo sia in un frammento di pluteo (fig. 2) custodito presso il Museo Arqueológico Provincial di Cordova (Vidal Álvarez, 2007 p. 39).

È utile inoltre osservare che il tentativo di uniformare la liturgia ispanica in tutte le province del regno visigotico, promosso durante il IV concilio di Toledo (633), non fu semplice da concretizzare. Il canone 26 dello stesso concilio prevedeva che i presbiteri fossero dotati di una sorta di manuale liturgico contenente gli schemi celebrativi per il conferimento dei sacramenti (Godoy Fernández, 1995 p. 40). Gros i Pujol e più recentemente González Salinero hanno sottolineato che il *De Ecclesiasticis Officiis* (615 circa) di Isidoro di Siviglia conterrebbe uno dei *libelli oficiales* citati nel IV concilio toledano (Gros i Pujol, 1976 pp. 144-145; González Salinero, 2006 pp. 11-12). Nonostante questi schemi celebrativi e il possibile tentativo di divulgarli nelle varie province, l'unificazione liturgica non fu agevolmente realizzata. Sebbene l'XI concilio toledano (675) prescriveva l'osservanza di un solo rito in tutte le province

(Godoy Fernández, 1995 pp. 40-41), si può dedurre che l'uniformità cerimoniale, auspicata durante il IV concilio toledano, era ben lungi dall'essere concretizzata alla fine del VII secolo e in quelli immediatamente successivi.

La *Storia Ecclesiastica* di Eusebio di Cesarea narra che Paolino, nativo di Antiochia e vescovo di Tiro, sostenne la costruzione di una nuova e magnifica basilica. Eusebio pronunciò un discorso dedicato al nuovo edificio negli anni 315-316, riportato nel X libro della *Storia Ecclesiastica* probabilmente alla presenza di Paolino stesso. Achim Arbeiter (2003 p. 177), in un contributo relativo al rapporto tra liturgia e architettura cristiana, riporta l'episodio in cui Eusebio narra che la nuova basilica¹⁴ sarebbe stata dotata di un recinto ligneo decorato in modo raffinato¹⁵, utile a escludere il popolo dalla zona in cui aveva accesso unicamente il clero. Quest'ultimo, riservandosi la zona più importante della chiesa, quella prossima all'altare, fin dai primi secoli del Cristianesimo si erge a mediatore tra fedeli e Dio (Arbeiter, 2003 p. 178).

Il canone XVIII del IV concilio di Toledo ordina che il vescovo e il levita restino di fronte all'altare, il clero nel coro e il popolo fuori dal coro¹⁶. Quest'ultimo era separato sia dall'abside sia dalla parte occupata dai fedeli attraverso plutei.

L'iconografia della chiesa di Escalada (fig. 3) sembra seguire alla lettera l'indicazione del canone appena citato. In essa troviamo due tipi di transenna/pluteo, i *canceles bajos* e il *cancel* alto. I primi corrispondono ai plutei scolpiti, compreso quello riutilizzato

¹⁴ La descrizione che Eusebio fa della chiesa di Tiro risulta la più antica illustrazione di una basilica cristiana. In seguito allo status ufficiale riconosciuto dall'autorità imperiale al culto cristiano, la Chiesa intraprende un programma costruttivo che dà origine a un'architettura adibita a una funzione ufficialmente riconosciuta, ispirata alla basilica romana e che, "per motivi di ordine pratico, oltre che ideologico, non poteva svilupparsi dal tempio pagano" (Eusebio, *Storia Eccl.*, p. 505, nota 2).

¹⁵ "Dopo che il vescovo ebbe così portato a termine il tempio, lo ornò con troni molto elevati in onore dei presuli, e inoltre con panche disposte secondo l'ordine conveniente per tutti gli altri; al centro sistemò l'altare, il santo dei santi, e perché fosse inaccessibile alla moltitudine, recinse anche questa parte con una barriera in legno disposta a reticolo, lavorata fino alla cima con arte raffinata, così da offrire uno spettacolo mirabile a chi la guardava" (Eusebio, *Storia Eccl.*, p. 518).

¹⁶ "*Algunos sacerdotes inmediatamente después de la oración dominical comulgan y a continuación dan la bendición al pueblo, lo cual prohibimos para el futuro, pues la bendición al pueblo debe seguir a la oración dominical y a la mezcla del pan y el cáliz, y entonces finalmente se sumirá el sacramento del cuerpo y sangre del Señor. Observando este orden: que el obispo y el levita comulguen delante del altar, el clero en el coro, y el pueblo fuera del coro*" (Vives, 1963 p. 198).

come lunetta nella porta di accesso agli edifici relativi all'ampliamento dell'XI secolo. Il secondo corrisponde a ciò che tradizionalmente è stato definito iconostasi, denominazione che però sembra più appropriata a designare l'elemento architettonico in cui venivano collocate le icone. Martínez Tejera ritiene più corretto denominare il *cancel* alto di Escalada "*puerta del coro*" (Martínez Tejera, 2005a p. 165). Oltre a indicare il limite invalicabile per i fedeli, questo elemento architettonico garantiva che, in determinati momenti della funzione liturgica, la visuale del rito fosse preclusa ai fedeli grazie a tendaggi fissati negli intradossi degli archi. La liturgia ispanica infatti considerava il miracolo della conversione del pane e del vino in corpo e sangue di Cristo un autentico segreto al quale potevano partecipare solo gli iniziati, ovvero i religiosi ordinati¹⁷. La proibizione di avvicinarsi all'altare a determinate persone e "*el sentido carismático del lugar obligaba a delimitarlo con barreras tal y como nos refiere la arqueología, la miniatura y las propias fuentes documentales que aluden a los cancelles del santuario*" (Bango Torviso, 1996 p. 86). Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, in uno studio pubblicato nel 1965, tratta della funzione dei plutei nelle chiese altomedievali in relazione alla liturgia, evidenziando che, all'interno del transetto, questi si utilizzavano per delimitare gli spazi riservati a coloro che celebravano la messa (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1965 p. 316). Grazie al canone 39 del IV Concilio di Toledo, sappiamo che alcuni diaconi si posizionavano in "*primo choro*", mentre i sacerdoti in un secondo coro. Lo stesso concilio ha reso esplicito il fatto che presbiteri e diaconi dovessero occupare due cori distinti, affinché potesse essere evidente che i primi fossero superiori ai secondi¹⁸. Secondo Puertas Tricas tale separazione del coro in due zone distinte sarebbe solo un'ipotesi, non essendoci evidenze materiali che confermano quanto riportato nelle fonti (Puertas Tricas, 1975 p. 102).

L'utilizzo dei plutei era fondamentale per il rito eucaristico. Poiché ai fedeli era proibito entrare nel sagrato, si avvicinavano a ricevere la comunione presso il *cancel* alto, delimitato da plutei divisorii. L'altezza di questo non consentiva di riceverla in ginocchio

¹⁷ La chiesa, come nella liturgia orientale, si divideva in due parti, "*una, la inintelligibile, que correspondía al más allá; la otra, más real, para los hombres*" (Bango Torviso, 1994 p. 196).

¹⁸ "*Algunos diaconos llegan a tal soberbia que se anteponen a los presbíteros e intentan colocarse delante en el primer coro, dejando para los presbíteros el segundo coro: por lo tanto, para que reconozcan que los presbíteros son superiores a ellos, tanto los unos como los otros, pertenezcan a uno y a otro coro*" (Vives, 1963 p. 206).

ma in piedi, non nella mano – com'era proibito ai laici fin dal concilio di Cordova dell'anno 389 – ma direttamente in bocca (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1965 p. 318). Secondo Gutiérrez de Ceballos nelle chiese tardoantiche e altomedievali ispaniche a ciascuna funzione liturgica corrispondeva uno spazio ben definito. Il quadrato formato dall'incrocio tra navata centrale e transetto, “*jerarquizado por la presencia del iconostasis, exterioriza la dignidad del clero y los oficiantes que lo ocupan. Los cancellos acotan los recintos destinados a las lecturas y a la comunión*” (Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1965 p. 326).

I plutei servivano per isolare, “*aunque no para separar totalmente*” (Puertas Tricas, 1975 p. 156), le zone della chiesa, in particolare altare, coro e spazio riservato ai fedeli. La loro funzione risulta evidente da una rapida rassegna delle fonti.

Il canone 13 del I concilio di Braga, celebrato nell'anno 561, indica il divieto a *los seglares* (donne e uomini) di accedere al *sanctuarium altaris*, come stabilito dagli antichi canoni¹⁹.

Nell'*Obitus beati Isidori*, cronaca relativa agli ultimi giorni di vita del vescovo ispalense (Castillo Maldonado, 2001) scritta da *Redemptus*, risulta interessante per il nostro studio il momento in cui Isidoro, resosi conto dell'approssimarsi della sua morte, chiese di essere condotto alla basilica di San Vicente. Il futuro santo fu collocato “*in praedicti martyris basilica, iuxta altaris cancellum in medio poneretur choro, mulierum turbas longius stare praecepit*” (Puertas Tricas, 1975 p. 219). Attraverso *Redemptus* deduciamo che a San Vicente lo spazio dell'altare fosse separato dal coro attraverso una lastra di recinzione.

Dal testo del già citato canone 18 del IV concilio di Toledo (633), si deduce una chiara separazione, probabilmente tramite plutei o transenne, tra *in choro* ed *extra choro* (Godoy Fernández, 1995 p. 57).

Colui che desidera farsi benedire la barba, una volta terminata la messa “*accedit ad sacerdotem iuxta cancellos*”²⁰. Anche da questo testo si evince l'utilizzo di lastre utili a separare la zona riservata ai celebranti da quella dei fedeli.

¹⁹ “*También se tuvo por bien que no se permita a los seglares entrar dentro del santuario del altar para recibir la comunión, ni a los hombres ni a las mujeres, sino solamente a los clérigos, conforme está establecido en los antiguos cánones*” (Vives, 1963 pp. 73-74).

²⁰ “*Quum venerit is qui barbam benedicere desiderat, explicata secundum morem missa, antequam absolvat diaconus, accedit ad sacerdotem iuxta cancellos. Et tollens sacerdos de cereo benedicto ceram, in granos extremos in dextro et in sinistro similiter et in medio mento ponens, dicit: ...*” (Férotin, 1996 p. 102). Henri Leclerq sostiene che, per la morfologia della lingua, il testo può essere attribuito ai secoli VII-VIII (Leclerq, 1910a).

Durante il giovedì santo, i bambini che sarebbero stati battezzati nei giorni successivi venivano posizionati presso i plutei dell'altare²¹.

Durante la vigilia pasquale, in occasione della *benedictio cerei in sacrario* (Férotin, 1996 pp. 184-189) da parte dei diaconi, “*presbiteri vero iuxta cancellos adstant*”²².

Coloro che si recano in chiesa per contrarre matrimonio, una volta celebrata la messa secondo il rito, si avvicinano al sacerdote *iuxta cancellos*; a questo punto si uniscono a loro i genitori della futura sposa, o qualcuno dei parenti qualora non abbia genitori, e affidano la ragazza al sacerdote²³.

I plutei servivano non solo a evitare che i fedeli si avvicinassero eccessivamente all'altare, ma anche a tenere al di fuori della zona sacra della chiesa coloro che non appartenevano al clero e per questo non autorizzati ad accedervi (Leclerq, 1910b). Oltre a impedirne il varco, bloccavano ai laici l'accesso all'altare, poiché quest'ultimo spesso veniva eretto sopra la tomba di un santo o di un martire, o conteneva un reliquiario al suo interno. Poiché i testi conciliari sottolineano di continuo la proibizione di oltrepassare i limiti indicati da plutei e transenne, si deduce che tale disposizione venisse spesso infranta. Non bisogna eccedere nel considerare arcate divisorie e lastre di recinzione delimitanti gli spazi architettonici dell'altare e del coro come limiti invalicabili per i fedeli laici. Con tutta probabilità tali restrizioni venivano frequentemente violate, come risulta dalla circostanza, messa in evidenza da Arbeiter, relativa ai fedeli che devolvevano le decime e le depositavano di fronte all'altare²⁴, passando necessariamente

²¹ “*Infantes omnes, qui ad sanctum pascha baptizandi sunt, ponuntur in ordine loco competenti quorum cancellos altaris*” (Ordo die V feria in Cena Domini ad nonam, fol. 163, cfr. Brou & Vives, 1959 p. 265).

²² *Post hec, vadit episcopus post altare et sedet in sella, presbyteri uero iuxta eum stantes. Ac deinde diaconus (leg. diacones) ante uestibulum iuxta cancellos adstant et in ordinem suum silentium admonent septies. Post hec, accedunt diacones et benedicent lucernam hac benedictione* (Férotin, 1996 p. 186).

²³ *ORDO AD BENEDICENDVM EOS QUI NOVITER NVBVNT - Quum uenerint hii qui coniungendi sunt, explicata secundum morem missa, antequam absoluat diaconus, accedunt ad sacerdotem iuxta cancellos; et uenientes parentes puelle, aut aliquis ex propinquis si parentes non habuerit, tradit puellam sacerdoti. Ille uero uelans eos de palleo aut sippa, ac posito desuper iugali facto de coccino et albo, dicit hanc prefationem cum duabus sequentibus orationibus* (Férotin, 1996 p. 298).

²⁴ *Venientes qui decimas offerunt, ponunt eas ante altare. Veniens sacerdos vocat illum qui decimas dedit, et iuxta se eum facit stare. Et orat tantum diaconus. Et dicit sacerdos hanc orationem: Oratio. Domine Ihesu Christe, qui per seruuum tuum Salomonem loquutus es populo tuo, dicens: «In omni mandato hilarem fac uultum tuum,*

attraverso il coro; in quel momento il sacerdote si approssimava all'offerente, chiedendogli di stare al suo lato mentre un diacono recitava una preghiera. Il privilegio di avvicinarsi al luogo "*más intimamente asociado a la salvación*" (Arbeiter, 2003 p. 222) concesso ai fedeli caldeggiava evidentemente la donazione delle decime.

Secondo Bango Torviso è possibile che a Escalada, così come a San Salvador de Valdediós, il coro si sviluppasse lungo tutto l'ambiente del transetto e che i plutei separassero tre spazi. In questo modo nella zona tra abside centrale e recinto presbiteriale si sviluppava la cerimonia liturgica, negli spazi laterali invece i due cori²⁵.

Evidenze archeologiche sulla collocazione originaria dei plutei

Una peculiarità dei plutei di San Miguel de Escalada risiede nel fatto che essi si sono conservati all'interno del monumento stesso fino ai giorni nostri, anche se non nel contesto originario (figg. 4-12). Tale questione risulta assai rara nel panorama altomedievale ispanico (Arbeiter, 2003 p. 185).

Per quanto concerne la loro collocazione primitiva, l'architetto Lázaro, autore di un importante intervento di restauro, non sembra essere sicuro del fatto che avessero la funzione di recintare il coro, pur ammettendo che "*en ninguna otra parte he encontrado huellas que, como en ésta, me indicasen dónde estuvieron antes*" (Lázaro, 1903 p. 60). Manuel Gómez-Moreno (1919 p. 158) non sembra avere dubbi al riguardo, affermando che i solchi presenti nelle basi delle colonne del recinto presbiteriale siano stati realizzati per ospitare plutei. Interessante è il dato relativo al *cancel* riutilizzato come lunetta del portale

di accesso agli edifici relativi all'ampliamento della fine dell'XI secolo, nella parte orientale del portico. La distanza tra le due colonne centrali del *cancel* alto coincide esattamente con la larghezza del pluteo in questione (Gómez-Moreno Martínez, 1919 p. 159). Altri plutei con tutta probabilità erano disposti tra gli archi laterali del transetto, i cui stipiti rivelano delle scanalature eseguite per loro collocazione.

Dati evidenti sulla disposizione originaria delle lastre di recinzione derivano dalle tre campagne di scavo realizzate tra gli anni 1983 e 1987 all'interno, nel portico e intorno alla chiesa di San Miguel²⁶ a cura di Hortensia Larrén Izquierdo e Luis Caballero Zoreda. Secondo i dati archeologici emersi, alcuni plutei poggiavano su una base di laterizi legati da malta, la cui traccia è risultata archeologicamente visibile tra il coro e la campata che precede l'abside nord. Nell'abside meridionale sono state evidenziate tracce di un muro nord/sud precedente alla costruzione del X secolo, che sono state datate ai secoli IV-V. Sullo stesso muro nord/sud poggiano le fondamenta dei pilastri dell'abside sud e *las huellas de cal* (Larrén Izquierdo, 1986a pp. 504-505) su cui era adagiato un pluteo. I plutei dell'abside meridionale sarebbero stati spostati più volte dalla loro collocazione originaria. Questo dato è ricavato dalle tracce di riempimento individuate nella base su cui essi poggiavano. (Larrén Izquierdo, 1986b p. 117).

Tra gli anni 2002-2004 sono state realizzate una serie di campagne di scavo che hanno interessato la zona nord esterna alla chiesa di Escalada, i piedi della collina a nord-est e l'interno dell'edificio costruito nell'XI secolo. Le indagini archeologiche eseguite nella zona settentrionale all'edificio hanno messo in luce un ambiente quadrato, che per tecnica costruttiva è stato ritenuto di cronologia prossima a quella della chiesa stessa (San Román Fernández & Campomanes Alvaredo, 2007 p. 23). Felipe San Román Fernández ed Emilio Campomanes Alvaredo (2007 pp. 17-18) hanno considerato ragionevole ritenere questo vano utile all'accesso diretto all'interno della chiesa, attraverso una porta attualmente occlusa (Utrero Agudo, 2012 p. 128), di cui è ancora visibile l'architrave ligneo. Secondo i due archeologi la tipologia e la pianta dell'ambiente quadrato rimandano a modelli liturgici altomedievali, con sacrestie laterali e il prolungamento del transetto (San Román Fernández & Campomanes Alvaredo, 2007 p. 24). Con il passaggio dal rito ispanico a quello roma-

et in exultatione cordis sanctifica decimas tuas, et septies reddam tibi». Proinde, oblatas tibi has decimas altaribus tuis sereno uultu, tu Deus noster, intue: ut hii famuli tui Illi, qui te Dominum de suis iustis honorificant laboribus offerendo tibi decimas fructuum, auxisse sentiant suarum substantiam facultatum: ac, sicut promisisti, horrea eorum frumento reple, et uino rorcularia redundare concede. Qui, te iubente, dicimus: Pater. Benedictio: Onnipotens Deus, in cuius sanctuario has frugum / uestrarum decimas benedicendas offertis, ipse et has libens suscipiat, et uos propitius benedicat. - Fruges quoque laborum uestrorum multiplicet, et uos ipsos in celesti promptuario glorificandos admittat. - Ut qui ex uestris opibus eius sancto Nomini decimas dedicatis, denarium ab eo eterne uite cum sanctis omnibus potiatis. - Amen. Per Christum Dominum et redemptorem (Férotin, 1996 p. 165).

²⁵ Altra ipotesi considerata da Isidro Bango Torviso è quella che i due cori si trovassero davanti all'altare, uno dietro l'altro (Bango Torviso, 1996 p. 98).

²⁶ Le campagne di scavo all'interno dell'edificio e nel portico sono state realizzate nei mesi di giugno, luglio 1983 e febbraio 1984 (Larrén Izquierdo, 1990 p. 219).

no, questo ambiente e la relativa porta di accesso al transetto avrebbero perso la loro funzione. Lo stesso rinnovamento liturgico avrebbe inoltre autorizzato la rimozione del pluteo collocato originariamente tra le colonne del *cancel* alto e il suo riutilizzo come lunetta del portale est del portico.

Analisi formale

I programmi decorativi e iconografici che accompagnano lo spazio architettonico riservato all'altare tendono generalmente a metterne in risalto la sacralità. Questo spazio è il cuore dell'edificio in quanto *martyrium* di Cristo e luogo in cui fu "*inmolado el Hijo de Dios para la salvación de la humanidad*" (Goday Fernández, 1995 p. 49).

I plutei prevedono un repertorio decorativo generalmente pertinente alla zona che delimitano. Palme, viti e grappoli d'uva, volatili affrontati che beccano acini, sono tutti simboli di vita eterna, di salvezza e del paradiso. L'uva evoca l'eucaristia "*que se ofrece al otro lado del cancel*" (Arbeiter, 2003 p. 185).

La scultura decorativa della chiesa di Escalada si sviluppa intorno al *sanctuarium altaris*. La fascia in stucco decorata a bassorilievo, collocata sulla sommità delle arcate divisorie (Pous, 1962 p. 143, figg. 16-17), e le fasce in pietra calcarea, sistemate sopra gli archi di accesso alle navatelle con i rispettivi plutei sottostanti, confermerebbero quanto appena indicato. I bassorilievi che percorrono l'imposta della calotta dell'abside centrale e la fascia soprastante l'arco absidale contribuiscono a completarne l'abbellimento (fig. 13).

La composizione generale degli elementi decorativi di Escalada non ricorda tanto opere di tradizione cordovese, ma le spirali vegetali con volatili al loro interno che decorano la chiesa di San Pedro de la Nave (Zamora), "*en su segunda fase más bizantina*" (Gómez-Moreno Martínez, 1919 p. 157), i fregi di Quintanilla de las Viñas (Arbeiter & Noack-Haley, 1999 p. 274) e un frammento nel Museo Arqueológico de Asturias (Escortell Ponsoda, 1996 p. 29, fig. 126), probabilmente proveniente da San Miguel de Lillo (Gómez-Moreno Martínez, 1919 p. 157).

Per quanto riguarda la distribuzione dei motivi decorativi, una caratteristica presente in tre plutei di Escalada è la griglia geometrica a tripla cordonatura (figg. 6, 8, 9), che Gómez-Moreno definisce di tipo bizantino (Gómez-Moreno Martínez, 1919 p. 159). Sabine Noack-Haley, pur suggerendo che tale elemento sia presente nella plastica bizantina, in Italia

a Ravenna e in Grecia a Filippi (VI secolo), ritiene che reticoli più complessi posteriori a questi siano riscontrabili negli stucchi paleo-omayyadi di Khirbat al-Mafjar (Arbeiter & Noack-Haley, 1999 p. 273). La griglia geometrica a tripla cordonatura è stata messa in relazione da Jacques Fontaine (1983 p. 106) e dalla stessa Noack-Haley con i rilievi lignei a intreccio del *minbar* della moschea di Kairouan (IX secolo). Per quanto concerne il significato iconografico delle griglie geometriche, che marcherebbero la separazione tra fedeli e clero a cui obbliga l'eucaristia, la studiosa tedesca sembra non avere dubbi (Arbeiter & Noack-Haley, 1999 p. 273). A una struttura reticolata sembra ispirarsi anche la decorazione dei plutei 4 e 5, i cui intrecci, realizzati stavolta da petali, ospitano fiori racchiusi in un involucro.

Un'interessante caratteristica comune a tutti i plutei di Escalada è l'unione pilastrino-lastra nello stesso pluteo, verosimilmente ereditata dalla tradizione asturiana, evidente nei plutei di Santianes de Pravia (Noack-Haley, 1993; García de Castro Valdés, 1995 p. 234, fig. 149; Caballero Zoreda et al., 2010 p. 59, fig. 12) e San Tirso de Candamo (Fernández Conde & Arias Páramo, 2006). Mentre la struttura degli otto plutei di San Miguel è la medesima di quelli asturiani, il *cancel* riutilizzato nella lunetta del portale orientale del portico presenta tre pilastrini, due laterali e uno centrale, che si alternano a due lastre (fig. 12).

Nei pilastrini dei plutei 4 e 5 e in quello destro del 12 è raffigurato un motivo presente in una delle basi delle colonne orientali del transetto di San Pedro de la Nave (fig. 14), "*heredado de las creaciones sasánidas, transmitido por Bizancio y, sobre todo, a las diversas culturas musulmanas que le asegurarán las más preciosas variaciones y la mayor difusión*" (Hoppe, 2004 p. 364, figg. 3/76, 17). Si tratta del motivo che Hoppe denomina "inclusión" e Caballero Zoreda "*hojas inclusas*" (Caballero Zoreda et al., 2010 p. 58), costituito da una palmetta²⁷ racchiusa in un involucro cuoriforme. Lo stesso elemento compare nella plastica asturiana dell'epoca di Alfonso III, caratterizzando le decorazioni di un capitello del portico di San Salvador de Valdediós. Di questo edificio Gómez-Moreno considera "*mozárabe lo simplemente decorativo*" (Gómez-Moreno Martínez, 1951 p. 358). Lo ritroviamo, sempre nelle Asturie, in un frammento di pluteo a Santianes de Pravia (fig. 15), in un capitello proveniente da San Salvador de

²⁷ Per il significato simbolico della palma e delle sue varianti decorative nell'arte medievale cfr. Quiñones, 1995: 115-156.

Deva²⁸ (fig. 16), nella cornice di un'iscrizione di San Martín de Salas (García de Castro Valdés, 1995 fig. 53) e in due frammenti provenienti da Santa María de Bendones (Escortell Ponsoda, 1996, pp. 27-28, figg. 113, 114, 116). La foglia di palmetta avvolta da un motivo cuoriforme, peculiare della tradizione sasanide, verosimilmente è tra i motivi trasmessi nella Penisola Iberica per via omayyade²⁹. La ritroviamo infatti in diverse sculture in pietra e stucco: in Medio Oriente a Hira in Iraq (Talbot Rice, 1934 p. 59, fig. 10), in Siria (Dimand, 1937, figg. 42, 44) e a Khirbat al Mafjar (fig. 17) (Hamilton, 1959 figg. 94b, 105, 218b, XXVI, LII); in nord Africa nella moschea di Kairouan (Pavón Maldonado, 1981 p. 151, fig. XXVI-6); nella Penisola Iberica, in numerose varianti, a Madinat Ilbira (Torres Balbás, 1987 p. 706, fig. 537) ma soprattutto a Madinat al-Zahra (Gómez-Moreno Martínez, 1951 pp. 63-90).

La composizione decorativa dei pilastrini dei plutei 6 e 7 si sviluppa, simmetricamente, intorno a un asse centrale a doppia modanatura, che rappresenta l'albero della vita. Volatili affrontati che beccano grappoli d'uva si alternano a grandi foglie simmetriche, che si sviluppano lateralmente fino a terminare a riccio. Tali motivi si ritrovano pressoché identici a Khirbat al-Mafjar (Hamilton, 1959 figg. 133d, 133j, XXXI, XXXIII). Gli uccelli del pluteo 6, in alto, poggiano sulle foglie centrali, allungando il collo per beccare i grappoli pendenti dalle foglie superiori; i volatili inferiori afferrano un grappolo con le zampe e lo beccano allungando il collo energicamente verso il basso. Nei pilastrini della lastra 4, in basso gli uccelli affrontati poggiano sulle foglie inferiori, in alto sono addorsati e sospesi nel vuoto senza appoggio, mentre beccano i grappoli pendenti dall'alto. La peculiarità del collo allungato dei volatili, come già evidenziato da numerosi studiosi, trova paralleli a San Pedro de la Nave (Hoppe, 2006 figg. 3, 31, 36). I pilastrini dei plutei 8 e 9 hanno la stessa organizzazione: un doppio nastro vegetale si intreccia formando quattro cerchi che accolgono elementi fitomorfi o volatili nell'atto di beccare grappoli. Interessante risulta la palma presente in essi e nel pilastrino del plu-

teo 10, poiché trova una corrispondenza puntuale in una lastra (Ribera i Lacomba & Roselló Mesquida, 2009 p. 194) e in un frammento scultoreo (Vicent, 1957-58) custoditi nella cripta di San Vicente, per i quali vale la pena aprire una breve parentesi (fig. 18). Tali manufatti sono stati cronologicamente collocati in epoca visigotica, alla metà del VII secolo (Ribera i Lacomba & Roselló Mesquida, 2007 pp. 351-352). Il pluteo valenzano risulta scolpito nelle due facce con motivi geometrici e vegetali; in una di esse, palme racchiuse in involucri circolari hanno origine nei lati del rombo centrale. Questi motivi sono molto vicini a quelli scolpiti nei plutei 8, 9, 10 e nei fregi dell'abside centrale (fig. 13). Gli otto motivi cuoriformi presenti ai quattro angoli del rettangolo e del rombo del pluteo valenzano – peculiari della tradizione sasanide (fig. 19) – non sono caratteristici della plastica d'epoca visigotica, ma di quella altomedievale ispanica dei secoli IX-X. Si possono citare gli esempi asturiani di Santianes de Pravia, la cui cronologia è stata recentemente oggetto di revisione (Caballero Zoreda *et al.*, 2010 p. 48, figg. 13, 110, 111), e di San Martín de Salas, della metà del X secolo (García de Castro Valdés, 1995 figg. 53, 81, 82). Le otto foglie cuoriformi con linea divisoria al centro che pendono dalle quattro palmette presenti in ciascuno dei lati del rettangolo centrale sono molto vicine a quelle del pluteo preromanico di San Tirso de Candamo (Fernández Conde & Arias Páramo, 2006 p. 255). Queste considerazioni, insieme alla caratteristica formale delle decorazioni vegetali ondulate e dinamiche presenti nei rettangoli laterali, fanno optare per una cronologia altomedievale delle sculture di Valencia, tra fine IX e inizi X secolo, conseguenza di una tradizione plastica medio-orientale, ragionevolmente trasmessa nella Penisola Iberica in seguito all'arrivo degli Arabi³⁰.

I motivi che decorano il pilastrino del pluteo 11 e parte del pilastrino sinistro del pluteo-lunetta sono stati messi in relazione da Gómez-Moreno Martínez (1919 p. 29, fig. X) con un frammento scultoreo in alabastro di Zaragoza.

All'interno del reticolo dei plutei 6, 8, 9 e 10 si ritrovano diversi motivi vegetali costituiti da trifogli o palmette che hanno origine dallo stesso centro e si sviluppano su quattro lati. In alcuni casi le palmette contenute in un cerchio (figg. 9-10), trovano riscontro in Medio Oriente nella scultura decorativa sasanide (Kröger, 1982 figg. 23-6, 57-2, 80-1, 81-2) e omayyade (Hamilton, 1959 figg. 181, 182, 212,

²⁸ Questo capitello, custodito nella sacrestia dell'attuale parrocchiale, presenta gli angoli decorati con motivi cuoriformi, *ad alas de mosca* (Caballero Zoreda *et al.*, 2010 p. 59). Tale elemento decorativo si rifà alla tradizione sasanide, ma troviamo altre testimonianze nella Penisola Iberica, sia a Cordova sul lato sinistro sopra la porta di San Esteban della grande moschea (Gómez-Moreno, 1951 p. 43, fig. 37) sia in una delle lastre di Saamasas (Hoppe, 2000 p. 311, fig. 3).

²⁹ Per le relazioni tra l'arte islamica e la produzione preromanica asturiana cfr. Cabañero Subiza, 1999.

³⁰ Per una visione particolareggiata sulla comunità dei mozarabi valenzani cfr. Peñarroja Torrejón, 1993.

XVI-3, XVIII-1), nonché a Cordova nelle decorazioni della sala delle udienze di Abd al-Rahman III a Madinat al-Zahra (Torres Balbás, 1987 pp. 687-688, fig. 516) e nei mosaici che decorano gli archi di sostegno della cupola ottagonale posta di fronte al *mibrab* della moschea, relativi all'ampliamento di al-Hakam II (Gómez-Moreno Martínez, 1951 fig. 171), cronologicamente successivi alle sculture di Escalada. Nei plutei 6, 7, 9 e 10 è evidente un motivo costituito da due semi-palmette, di cui ancora una volta troviamo riscontro puntuale a Khirbat al-Mafjar (Hamilton, 1959 figg. 117d, 126j, 143, XL-5).

Sebbene gli elementi fitomorfi e zoomorfi appaiano, a prima vista, isolati all'interno di ciascuno spazio geometrico, ci sono casi in cui tale delimitazione viene meno. Nel pluteo 6 due volatili sono intenti a beccare un racemo il cui raspo oltrepassa il reticolo e finisce nello stesso riquadro in cui alloggiavano gli uccelli. Sul riquadro destro di un pluteo emeritense ritenuto d'epoca visigotica (Cruz Villalón, 1985 p. 76, fig. 116), come segnalato da Martínez Tejera (2005a pp. 196-197) sono scolpiti volatili affrontati o addorsati disposti all'interno di riquadri delimitati da un reticolo, la cui caratteristica evidente è la staticità. Il repertorio faunistico presente nei plutei e nei fregi di Escalada è caratterizzato invece da un certo dinamismo, caratteristica che si riscontra nella plastica omayyade ispanica, in particolare negli avori. Nelle industrie artistiche statali di Madinat al-Zahra, gli artigiani delle varie manifatture lavoravano a stretto contatto tra loro³¹. Nei cofanetti di Zamora (fig. 20) presso il Museo Arqueológico Nacional di Madrid (Regueras Grande & Martín Benito, 2003) e del Bargello a Firenze (Curatola & Spallanzani, 1989 pp. 351-353) sono rappresentati diversi volatili, anch'essi affrontati o addorsati, che si rifanno a esempi affini a quelli che hanno ispirato gli scalpellini di Escalada. Nei pilastri dei plutei 6 e 7 i volatili poggiano le zampe sulle foglie sottostanti, come accade negli avori indicati poc'anzi. In altri casi, sia nei plutei sia nei fregi, gli elementi del repertorio faunistico risultano sospesi, senza un punto di appoggio, come quelli rappresentati tra la folta vegetazione ad arabesco che decora i cofanetti eburnei d'epoca califfale.

³¹ Non è stato ancora possibile stabilire il momento concreto in cui "el trabajo en marfil se inició de forma sistemática en al-Andalus. Si bien los ejemplares más antiguos conservados sitúan cronológicamente el arranque del taller cordobés hacia mediados del siglo X, la sofisticación y la perfección técnica de los trabajos conocidos inducen a pensar en la casi segura existencia de ensayos o experimentaciones previas" (Silva Santa-Cruz, 2008 p. 255).

Diversi ricercatori hanno messo in relazione la produzione scultorea altomedievale ispanica con i manoscritti miniati, noti come *Beatos* (Mentré, 1994). Senza necessariamente trovare paralleli formali tra due modalità artistiche ben distinte tra loro, operazione rischiosa e spesso avventata³², sembra interessante riportare un esempio relativo al *folio 3v* della *Biblia Sacra* o *Biblia de Juan y Vimara* realizzata nel 920 (codice 6 della biblioteca della Cattedrale di León)³³, il cui miniaturista non è andato oltre i disegni preparatori (fig. 21), in cui sono rappresentati felini e volatili attraverso pochi tratti essenziali. Leoni della miniatura e di fregi e capitelli di Escalada si avvicinano tra loro in quanto in entrambi i casi si tratta di "disegni" preparatori, che in una fase successiva sarebbero stati ultimati con il colore e resi policromi. Con queste semplici considerazioni, si può ipotizzare che gli autori, in entrambi i casi, abbiano attinto a un repertorio figurativo, anche se solo in parte, comune, che a nostro avviso va ricercato nella tradizione medio-orientale, giunta nella penisola e sviluppatasi grazie all'industria califfale cordovese.

Secondo la gran parte degli studiosi che hanno analizzato la decorazione scultorea della chiesa di Escalada, esistono affinità particolarmente rilevanti, a buon diritto, con alcune decorazioni di Santa María a Quintanilla de las Viñas e soprattutto di San Pedro de la Nave, edifici centrali nel dibattito storiografico avviato oltre venti anni fa da Caballero Zoreda (1994-1995). Alcuni si ostinano, tuttavia, a non prendere nemmeno in considerazione tale proposta, trascurando persino di citarla in bibliografia. A tal proposito è sempre attuale la riflessione di Jacques Fontaine, che pur riferendosi a quella che tradizionalmente si considera "arte mozarabica", lamentava che "la tendenza a svalutare l'originalità dell'arte islamica in Spagna, e più ancora a limitarne accuratamente l'influsso sulle arti cristiane dell'Occidente contemporaneo, non sempre deriva da constatazioni serene e obiettive

³² È interessante, al riguardo, il breve saggio di Fulvio Zuliani sulla percezione del Medioevo, nel quale l'autore affronta la questione degli "stili" e quella relativa all'indubbio contributo dato alla storia dell'arte dall'invenzione della fotografia, in particolare quella in bianco e nero, sottolineandone anche i limiti. Quest'ultima avrebbe "stimolato la storiografia ad aggirare le differenze di materiali, di dimensioni, di tecnica esecutiva, e ad eludere le distanze geografiche e cronologiche, facendo surrettiziamente scoprire contatti ed influenze formali anche là dove le ragioni storiche non li avrebbero resi plausibili, ed alimentando il luogo comune di uno stile che si trasmette biologicamente come un virus influenzale" (Zuliani, 2006 p. 17).

³³ Ringrazio uno dei revisori del testo per la precisazione in merito alla *Biblia Sacra* di León del 920.

della ricerca scientifica” (Fontaine, 1983 p. 41). In conclusione, la teoria secondo cui che gli edificatori delle chiese “mozarabiche” sarebbero stati i “*monjes constructores*” (Gómez-Moreno Martínez, 1919 p. 159), menzionati in diverse iscrizioni risalenti al X secolo, deve essere valutata con molta cautela³⁴. Gli studi di onomastica e toponomastica tradizionalmente hanno considerato i numerosi nomi arabi presenti nei documenti leonesi dei secoli IX e X di matrice mozarabica. Questa ipotesi però dà vita a non poche contraddizioni: “*¿Por qué unos mozárabes que renegaban de la religión y de la cultura árabo-islámicas iban a adoptar nombres árabes para los lugares de su nuevo asentamiento tras la huida del territorio andalusí?*” (Mínguez Fernández, 2007 p. 66). La spiegazione più plausibile data da Mínguez Fernández è che la presenza di ricorrenti toponimi e nomi arabi nei documenti citati, sia comprensibile solo grazie alla permanenza di importanti contingenti arabi e berberi nella conca del Duero. Questi, in seguito alle incursioni compiute nel secolo VIII, avrebbero preferito stanziarsi in questi territori piuttosto che far rientro a sud. Non sarebbe stato difficile per loro organizzarsi in nuove comunità o integrarsi con quelle già presenti, che non avrebbero rifiutato la presenza araba “*equiparable a la población mozárabe*” (Mínguez Fernández, 2007 p. 64). Si può supporre, come suggerisce Mínguez, che queste popolazioni abbiano avuto la funzione di trasmettere le nuove tecniche architettoniche e decorative dal califfato omayyade ai territori della conca del Duero. Come ha evidenziato Utrero Agudo (2012 p. 141), non è però sufficiente un'emigrazione di popolazioni da sud a nord della penisola affinché si possa parlare di trasmissione di modelli architettonici e scultorei, per la quale è imprescindibile il contributo di maestranze itineranti. Questa proposta apre la strada a ulteriori ipotesi interpretative e nuovi percorsi per la ricerca sulla produzione architettonica, scultorea e pittorica altomedievale in Castilla y León.

Bibliografia

- Aillet, C. 2010. *Les mozarabes. Christianisme, islamisation et arabisation en péninsule Ibérique (IXe–XIIIe siècle)*. Madrid: Casa de Velázquez.
- Almeida Fernandes, P. 2008. A igreja de São Pedro de Lourosa e a sua relação com a arte asturiana. *Arqueologia Medieval* 10, 21-40.

³⁴ Per la circolazione dei modelli architettonici nei secoli IX-X secolo tra sud e nord della Penisola Iberica cfr. Utrero Agudo, 2012 pp. 140-141.

- Álvarez de la Braña, R. 1874. San Miguel de Escalada. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 4, 377-379.
- Anedda, D. 2003. Arte mozarabica: storia degli studi e nuovi percorsi di lettura. In M.E. Cadeddu & M.G. Mele eds., *Frontiere del Mediterraneo*. Seminario Internazionale di Studi (Cagliari, 10-12 ottobre 2002). Pisa: ETS, pp. 149-170.
- Anedda, D. 2004. La desaparecida inscripción de consagración de la iglesia de San Miguel de Escalada: un acercamiento prudente. *Antigüedad y cristianismo* 21, 375-385.
- Arbeiter, A. 2003. Los edificios de culto cristiano: escenarios de la liturgia. In P. Mateos Cruz & L. Caballero Zoreda eds., *Repertorio de arquitectura cristiana en Extremadura: época tardoantigua y altomedieval*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 29. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 177-230.
- Arbeiter, A. & Noack-Haley, S. 1999. *Christliche Denkmäler des frühen Mittelalters*. Hispania Antiqua, 8. Mainz: Philipp von Zabern.
- Arias Páramo, L. 2008. *Geometría y proporción en la Arquitectura Prerrománica Asturiana*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 49. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Balcells, J.M. 1935. El arte asturiano, el mozárabe y el condal. In L. Pericot García ed., *Historia de España. Gran historia general de los pueblos hispanos*. La alta edad media, 2. Barcelona: Instituto Gallach de Librería y Ediciones, pp. 513-542.
- Bango Torviso, I.G. 1974. Arquitectura de la décima centuria: ¿re población o mozárabe?. *Goya* 122 (5), 68-75.
- Bango Torviso, I.G. 1994. Arquitectura de Repoblación. In J.J. Rivera Blanco, F.J. de la Plaza Santiago & S. Marchán Fiz eds., *Historia del arte de Castilla y León. Prehistoria, Edad Antigua y arte prerrománico*, 1. Valladolid: Ambito, pp. 169-216.
- Bango Torviso, I.G. 1996. La vieja liturgia hispana y la interpretación funcional del templo prerrománico. In J.I. de la Iglesia Duarte ed., *VII Semana Estudios Medievales*. Acti del convegno (Nájera, 29 luglio - 2 agosto 1996). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 60-120.
- Bango Torviso, I.G. 1998. 'Estudio preliminar' In M. Gómez-Moreno Martínez (ed.), *Iglesias Mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*, 3 edición. Granada: Universidad de Granada, pp. XIII-XXV.
- Bango Torviso, I.G. 2001. *Arte prerrománico hispano. El arte de la España cristiana de los siglos VI al XI*. Summa Artis. Historia general del arte, 8-2. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bango Torviso, I.G. 2007. Un gravísimo error en la historiografía española, el empleo equivocado del término mozárabe. In M. Valdés Fernández ed., *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Acti del convegno (León, 29 noviembre-1 diciembre 2006). Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León.
- Bango Torviso, I.G. 2008. Los expolios del paisaje monumental y la arquitectura hispana de los siglos VII al XI. Reflexiones sobre el proceso constructivo de San Miguel de Escalada. *De arte* 7, 7-50.
- Brou, L. & Vives, J. 1959. *Antifonario visigótico de la catedral de León. Monumenta Hispaniae Sacra*. Serie Litúrgica, 5. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Enrique Flórez.
- Caballero Zoreda, L. 1988. Monasterios visigodos. Evidencias arqueológicas. In *Primer Seminario sobre el Monacato*.

- Atti del Convegno (Aguilar de Campoo 1987). Codex Aquilarensis 1, 31-50.
- Caballero Zoreda, L. 1994-1995. Un canal de transmisión de lo clásico en la alta edad media española. *Arquitectura y escultura de influjo omeya en la Península Ibérica entre mediados del siglo VIII e inicios del siglo X. Al-Qantara* 15, 321-348. 16, 107-123.
- Caballero Zoreda, L. 2012. Observaciones arqueológicas sobre producción arquitectónica y decorativa de las iglesias de San Miguel de Lillo y Santianes de Pravia. In L. Caballero Zoreda, P. Mateos Cruz & C. García de Castro Valdés eds. *Asturias entre Visigodos y Mozárabes. Visigodos y Omeyas*, VI. Anejos del Archivo Español de Arqueología, 63. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 307-355.
- Caballero Zoreda, L. & Mateos Cruz, P. eds. 2000. *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la antigüedad tardía y la alta edad media*. Anejos del Archivo Español de Arqueología, 23. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Caballero Zoreda, L., Arce Sainz, F. & Utrero Agudo, M.A. 2003. São Gião de Nazaré (Portugal). Un tipo original de iglesia. *Aqueología de la Arquitectura* 2 75-79.
- Caballero Zoreda, L. ed. 2004. *La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos.
- Caballero Zoreda, L. & Mateos Cruz, P. eds. 2007. *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 41. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Caballero Zoreda, L., Rodríguez Trobajo, E., Murillo Fragero J.I. & Martín Talaverano R. 2010. *Las iglesias asturianas de Pravia y Tuñón. Arqueología de la arquitectura*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 54. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cabañero Subiza, B. 1999. Elementos para el estudio de la influencia islámica en el arte del reino de Asturias en los siglos IX y X. *Aragón en la Edad Media* 14-15, 173-195.
- Cadiñanos Bardeci, I. 2006. Fondos documentales para la Historia del Arte en Asturias. *Liño* 12, 71-88.
- Camón Aznar, J. 1963. Arquitectura española del siglo X. Mozárabe y de la Repoblación. *Goya* 52 (1), 206-219.
- Castillo Maldonado, P. 2001. La muerte de Isidoro de Sevilla: apuntes de crítica histórico-hagiográfica. *Habis* 32, 577-596.
- Caveda y Nava, J. 1848. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid: Santiago Saunaque.
- Corzo Sánchez, R. 1989. *Visigótico y prerrománico*. Historia del arte, 16. Madrid: Historia 16.
- Crespi, G. 1998. *Gli Arabi in Europa*, 2 edición. Milano: Jaca Book.
- Cruz Villalón, M. 1985. *Mérida visigoda. La escultura arquitectónica y litúrgica*. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial de Badajoz
- Curatola, G. & Spallanzani, M. 1989. Cofanetto. In G. Gaeta Bertelà & B. Paolozzi eds., *Arti del Medioevo e del Rinascimento. Omaggio ai Carrand - 1889-1989*. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, pp. 351-353.
- Dimand, M.S. 1937. Studies in Islamic Ornament, I. Some Aspects of Omayyad and Early 'Abbāsid Ornament. *Ars Islamica* 4, 293-337.
- Dodds, J.D. 1990. *Architecture and Ideology in Early Medieval Spain*. University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Dolcini, L. & Burgalassi, G. 1997. Un restauro polimaterico: la legatura del Sacramentario di Berengario del Duomo di Monza. *OPD restauro* 9, 68-71, 91-108.
- Domingo Magaña, J.Á. 2009. Los capiteles de la iglesia de San Miguel de Escalada (León, España) ¿Perpetuadores de una tradición tardovisigoda? *Rivista di archeologia cristiana* 85, 261-292.
- Domingo Magaña, J.Á. 2011. *Capiteles tardorromanos y visigodos en la península ibérica (siglos IV-VIII d.C.)*. Tarragona: Institut Català d'Arqueologia Clàssica.
- Escortell Ponsoda, M. 1996. *Catálogo de las salas de arte prerrománico del Museo Arqueológico de Oviedo*. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias
- Ettinghausen, R. & Grabar, O 1997. *Arte y arquitectura del Islam*. 650-1250, 2 edición. Madrid: Cátedra.
- Eusebio, Storia Ecl.: Eusebio di Cesarea, *Storia ecclesiastica*. Traduzione libro 1 a cura di Francesco Maspero. Traduzione libri 2-10, introduzione, note, bibliografía, appendici, indici a cura di Maristella Ceva = *Classici di Storia*, 11, 1979, Milano: Rusconi.
- Fernández Arenas, J. 1972. *La arquitectura mozárabe*. Barcellona: Polígrafa.
- Fernández Conde, J. & Arias Páramo, L. 2006. Cancel prerrománico de San Tirso de Candamo: historia e iconografía. *Territorio, Sociedad y Poder* 1, 239-262.
- Férotin, M. 1996. *Le liber ordinum in usage dans l'Église wisigothique et mozarabe d'Espagne du cinquième au onzième siècle*, 2 edición. Roma: C.L.V. Edizioni liturgiche.
- Fita, F. 1897. San Miguel de Escalada. Inscripciones y documentos. *Boletín de la Real Academia de la Historia* 31, 466-515.
- Fontaine, J. 1983. *L'arte mozarabica. Cristiani e musulmani nell'alto medioevo*. Milano: Jaca Book.
- García de Castro Valdés, C. 1995. *Arqueología cristiana de la alta edad media en Asturias*. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- García de Castro Valdés, C. 2007. La escultura arquitectónica en el área central del Reino de Asturias: tipos, tradiciones y tendencias. In P. Mateos Cruz & L. Caballero Zoreda eds., *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 41. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 85-132.
- García Lobo, V. 1982a. *Las inscripciones de San Miguel de Escalada. Estudio crítico*. Barcellona: El Albir.
- García Lobo, V. 1982b. San Miguel de Escalada, encrucijada del monasticismo leonés. In *Semana de Historia del Monacato Cántabro-Astur-Leonés*. Acti del convegno (Oviedo, 1980). Gijón: la Industria, pp. 137-154.
- Godoy Fernández, C. 1995. *Arqueología y liturgia. Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII)*. Barcellona: Universitat de Barcelona.
- Gómez-Moreno Martínez, M. 1913. De arqueología mozárabe. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 21: 89-116.
- Gómez-Moreno Martínez, M. 1919. *Iglesias Mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Gómez-Moreno Martínez, M. 1925. *Catálogo Monumental de España - Provincia de León*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Gómez-Moreno Martínez, M. 1951. *El arte árabe español hasta los almohades. Arte mozárabe*. *Ars Hispaniae*. Historia Universal del Arte Hispánico, 3. Madrid: Plus-Ultra.

- Gómez-Moreno, M.E. 1947. *Mil joyas del arte español. Piezas selectas, monumentos magistrales*. Antigüedad y Edad Media, 1. Barcellona: Instituto Gallech.
- González Salinero, R. 2009. La dimensión edificante del espacio sagrado: la arquitectura de culto cristiano en las fuentes escritas hispano-visigodas del siglo VII. In L. Caballero Zoreda, P. Mateos Cruz & M.A. Utrero Agudo eds., *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 51. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 11-30.
- Grau Lobo, L. 1993. *Museo de León. Guía-catálogo de 100 piezas*. Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo.
- Gros i Pujol, M. 1976. La liturgie Narbonnaise témoin d'un changement rapide des rites liturgiques. In *Liturgie de l'Eglise particulière et liturgie de l'Eglise universelle*. Atti della Settimana di Studi Liturgici (Parigi, 30 giugno - 3 luglio 1975). Roma: Edizioni liturgiche, pp. 127-154.
- Hamilton, R.W. 1959. *Khirbat al-Mafjar. An Arabian Mansion in the Jordan Valley*. Oxford: Clarendon Press.
- Hoppe, J.M. 2000. Le corpus de la sculpture visigothique. Libre parcours et essai d'interprétation. In L. Caballero Zoreda & P. Mateos Cruz eds., *Visigodos y Omeyas. Un debate entre la antigüedad tardía y la alta edad media*. Anejos del Archivo Español de Arqueología, 23. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 307-355.
- Hoppe, J.M. 2004. Ensayo sobre la escultura de San Pedro de la Nave. In L. Caballero Zoreda ed., *La iglesia de San Pedro de la Nave (Zamora)*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos, pp. 323-425.
- Kröger, J. 1982. *Sasanidischer Stuckdekor*. Mainz: Philipp von Zabern.
- Lampérez y Romea, V. 1930. *Historia de la arquitectura cristiana en la edad media según el estudio de los elementos y los monumentos*, 1. Bilbao: Espasa-Calpe.
- Larrén Izquierdo, H. 1986a. Aspectos visigodos de San Miguel de Escalada (León), *Antigüedad y cristianismo* 3, 501-512.
- Larrén Izquierdo, H. 1986b. Excavaciones arqueológicas en San Miguel de Escalada. In *I Congreso de Arqueología Medieval Española*, II. Atti del Convegno (Huesca, 17-19 aprile 1985). Zaragoza: Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, pp. 103-123.
- Larrén Izquierdo, H. 1990. San Miguel de Escalada: trabajos arqueológicos 1983-1987. *Numantia* 3, 217-238.
- Lázaro J.B. 1903. San Miguel de Escalada. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 11, 8-11, 36-39, 59-62.
- Leclercq, H. 1910a. Barbe. In *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* II-1. Parigi: Letouzey et Ane, p. 490.
- Leclercq, H. 1910b. Cancel. In *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* II-2. Parigi: Letouzey et Ane, p. 1827.
- López Pérez, I.P. 2012. ¿Somos todos griegos...incluso en el exilio? Algunas reflexiones acerca de las "influencias bizantinas" en la plástica hispánica de la Tardoantigüedad y la Alta Edad Media. In A.E. Momplet Míguez, F.J. Moreno Martín & N. Silva Santa-Cruz eds., *El Arte entre la Hégira y el Califato Omeya de al-Andalus. V Jornadas Complutenses de Arte Medieval*. Atti del Congresso Internazionale (Madrid, 16-18 novembre 2011). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 213-219.
- Martínez Tejera, A.M. 2004. Los epígrafes (fundacional y de restauración) del templum de San Miguel de Escalada (Prov. de León). In J.J. Yarza Luaces, M.V. Herráez Ortega & G. Boto Varela eds., *La Catedral de León en la Edad Media*. Atti del Congresso Internazionale (León, 7-11 aprile 2003). León: Universidad de León. Servicio de Publicaciones, pp. 613-621.
- Martínez Tejera, A.M. 2005a. *El templo del monasterium de San Miguel de Escalada*. Madrid: Asociación para el Estudio y Difusión del Arte Tardoantiguo y Medieval.
- Martínez Tejera, A.M. 2005b. La arquitectura cristiana hispánica de los siglos IX y X en el regnum astur leones. *Argutorio* 14, 9-12.
- Mentré, M. 1994. *El estilo mozárabe. La pintura cristiana hispánica en torno al año 1000*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Mínguez Fernández, J.M. 2007. Colonización y presencia mozárabe en el reino asturleonés: un tema de debate. In M. Valdés Fernández ed., *El legado de Al-Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*. Atti del Convegno Internazionale (León, 29 novembre-1 dicembre 2006). Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, pp. 43-72.
- Moreno Martín, F.J. 2011. *La arquitectura monástica hispana entre la Tardoantigüedad y la alta Edad Media*. Oxford: Archaeopress.
- Morales, A. de 1765. *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II. A los reynos de León, y Galicia, y principado de Asturias para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales, y Libros Manuscritos de las Cathedralas, y Monasterios*, 2 edizione. Madrid: Enrique Florez.
- Noack-Haley, S. 1987. En torno al arte mozárabe, in *II Congreso de Arqueología Medieval Española*, III. Atti del Convegno (Madrid, 19-24 gennaio 1987). Madrid: Dirección General del Patrimonio Cultural, pp. 582-588.
- Noack-Haley, S. 1993. Chancel screen panel. In *The art of medieval Spain, a.d. 500-1200*. Catalogo della mostra (New York, 18-novembre 1993 - 13 marzo 1994). New York: The Metropolitan Museum of Art, pp. 152-153, scheda 77.
- Pavón Maldonado, B. 1981. *El arte hispano-musulmán en su decoración floral*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Peñarroja Torrejón, L. 1993. *Cristianos bajo el Islam. Los mozárabes hasta la reconquista de Valencia*. Madrid: Gredos.
- Pérez Marinas, I. 2012. Los mozárabes de Córdoba del siglo IX: sociedad, cultura y pensamiento. *Estudios Medievales Hispánicos* 1, 177-220.
- Pijoán, J. 1942. *Arte bárbaro y prerrománico desde el siglo IV hasta el año 1000*. Summa Artis. Historia general del arte, 8. Madrid: Espasa-Calpe.
- Pita Andrade, J. 1975. Arte. La Edad Media. in *Tierras de España. Castilla la Vieja - León*, I. Vitoria: Noguer, pp. 105-135.
- Pous, A.M. 1962. Resumen sobre el relieve de estuco en España desde la época tardorromana a la prerrománica. In G. Panazza ed., *Stucchi e mosaici alto medioevali*. Atti dell'VIII congresso di studi sull'arte dell'alto medioevo (Verona, Vicenza, Brescia, 5-11 ottobre 1959). Milano: Ceschina, pp. 128-146.
- Puertas Tricas, R. 1975. *Iglesias hispánicas (siglos IV al VIII). Testimonios literarios*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural. Ministerio de Educación y Ciencia.
- Puig i Cadafalch, J. 1961. *L'art wisigothique et ses survivances*. Parigi: De Nobele.
- Quadrado, J.M. 1855. *Recuerdos y bellezas de España - Asturias y León*. Madrid: Imprenta de Repullés.
- Quiñones, A.M. 1995. *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. Madrid: Encuentro.

- Regueras Grande, F. & Martín Benito, J.I. 2003. El Bote de Zamora: historia y patrimonio. *De arte* 2, 203-224.
- Ribera i Lacomba, A. & Roselló Mesquida, M. 2007. Escultura decorativa de época tardoantigua en Valencia y su entorno. In P. Mateos Cruz & L. Caballero Zoreda eds., *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 41. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 345-366.
- Ribera i Lacomba, A. & Roselló Mesquida, M. 2009. Valentia en el siglo VII, de Suinthila a Teodomiro. In L. Caballero Zoreda, P. Mateos Cruz & M.A. Utrero Agudo eds., *El siglo VII frente al siglo VII. Arquitectura*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 51. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 185-203.
- Risco, M. 1786. *Memorias de la santa iglesia esenta de León, concernientes a los siglos XI. XII. y XIII. fundadas en Escrituras, y Documentos originales, desconocidos en la mayor parte hasta ahora, y muy utiles para la Historia de esta Ciudad, del Reyno de Leon, y de la España en general*. España Sagrada, 35. Madrid: Enrique Flórez.
- Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. 1965. El reflejo de la liturgia visigótico-mozárabe en el arte español de los siglos VII el X. *Miscelánea Comillas* 43, 293-327.
- Rodríguez Suárez, N. 2008. La inscripción fundacional de San Miguel de Escalada. Un acercamiento atrevido. In J.A. Fernández Flórez & S. Serna Serna eds., *Paleografía I: la escritura en España hasta 1250*. Atti delle Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas (Burgos, aprile 2006). Burgos: Universidad de Burgos, pp. 175-187.
- Romanini, A.M. 1992. Committenza regia e pluralismo culturale nella Langobardia major. In *Committenti e produzione artistico-letteraria nell'alto Medioevo occidentale*, I. Atti delle XXXIX Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 4-10 aprile 1992). Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, pp. 57-92.
- San Román Fernández, F. & Campomanes Alvaredo, E. 2007. Avance de las excavaciones arqueológicas en San Miguel de Escalada (campañas 2002-2004). *Tierras de León* 45 (124-125), 1-32.
- Roselló Mezquida, M. 1998. Cancel Visigodo. In *Cripta Arqueológica de la Carcel de San Vicente*. Valencia: Ajuntament de Valencia, pp. 62-65.
- Schlunk, H. 1971. La iglesia de S. Gião, cerca de Nazaré. In *II Congresso Nacional de Arqueologia*. Atti del convegno (Coimbra, 1970). Coimbra: Ministerio de Educação Nacional, pp. 509-528.
- Silva Santa-Cruz, N. 2008. Marfiles. In A.E. Momplet Míguez, *El arte hispanomusulmán*. Madrid: Encuentro, pp. 244-277.
- Simonet, F.J. 1983. *Historia de los mozárabes de España*, 3 edizione. Madrid: Turner.
- Talbot Rice, D. 1934. The Oxford Excavations at Hīra Source. *Ars Islamica* 1 (1), 51-73.
- Torres Balbás, L. 1987. Arte hispanomusulmán hasta la caída del califato de Córdoba. In R. Menéndez Pidal ed., *Historia de España. España musulmana hasta la caída del Califato de Córdoba (711-1031 de J.C.)*. Instituciones y vida social e intelectual, V, 5 edizione. Madrid: Espasa-Calpe, pp. 331-788.
- Utrero Agudo, M.Á. 2012. A finales del siglo IX e inicios del X. Entre asturianos y mozárabes. In L. Caballero Zoreda, P. Mateos Cruz & C. García de Castro Valdés eds. *Asturias entre Visogodos y Mozárabes. Visogodos y Omeyas*, VI. Anejos del Archivo Español de Arqueología, 63. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 125-145.
- Vallejo Triano, A. 2007. Consideraciones generales sobre los programas decorativos de Madinat Al-Zahra. In P. Mateos Cruz & L. Caballero Zoreda eds., *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 41. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 391-414.
- Vicent, A.M. 1957-58. Restos Arqueológicos de la Valencia visigótica. *Ampurias* 19-20, 217-226.
- Vidal Álvarez, S. 2007. La transmisión iconográfica en la escultura hispánica de la antigüedad tardía: vigencia y discontinuidad de modelos. In P. Mateos Cruz & L. Caballero Zoreda eds., *Escultura decorativa tardorromana y altomedieval en la Península Ibérica*. Anejos de Archivo Español de Arqueología, 41. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 11-46.
- Vives, J. 1963. *Concilios visigóticos e hispano-romanos*. Barcellona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Enrique Flórez.
- Zuliani, F. 2006. La percezione del Medioevo. In P. Piva ed., *L'arte medievale nel contesto. 300-1300. Funzioni, iconografia e tecniche*. Milano: Jaca Book, pp. 15-20.

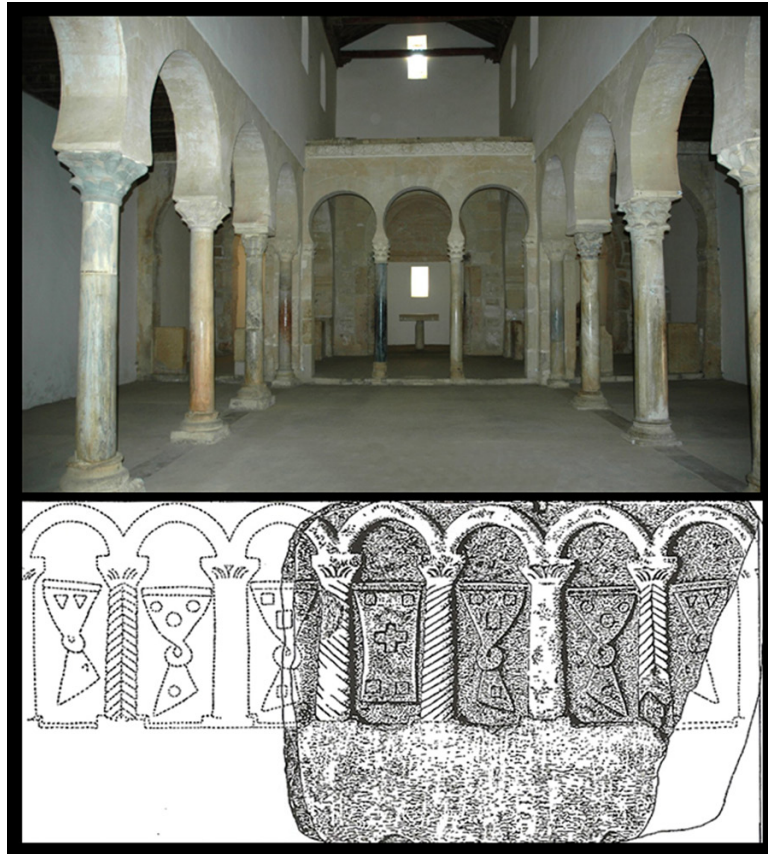


Fig. 1. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, interno (foto D. Anedda).

Fig. 2. Cordova, Museo Arqueológico Provincial, disegno di frammento scultoreo (da Schlunk, 1971).

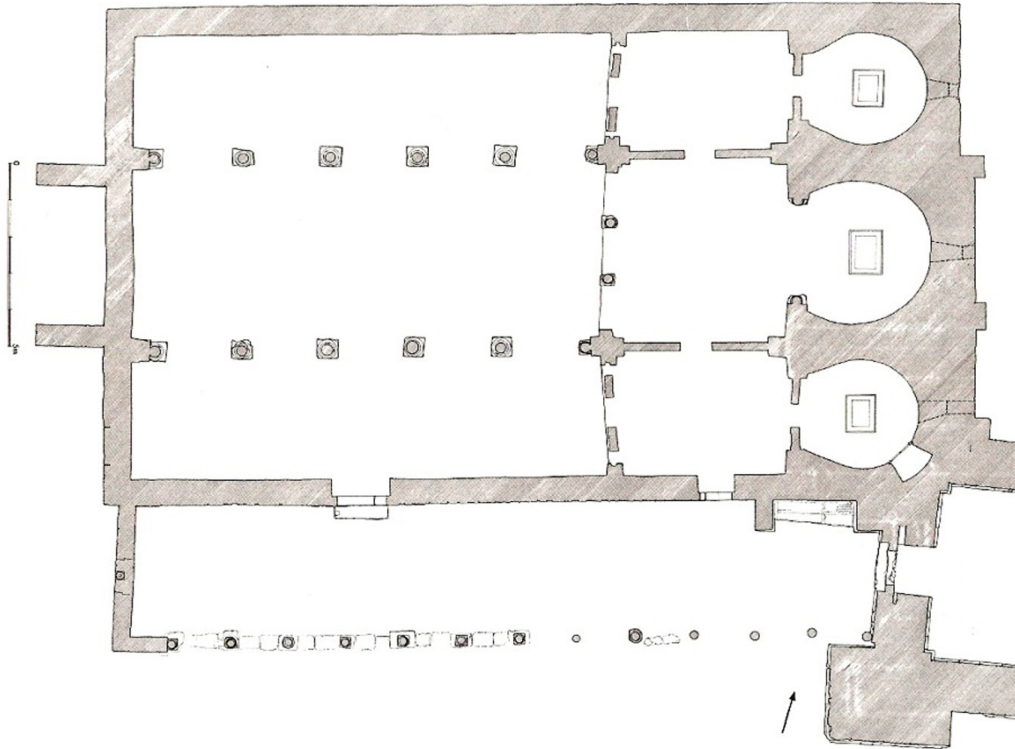


Fig. 3. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, pianta (da Arbeiter, A. & Noack-Haley, S. 1999).

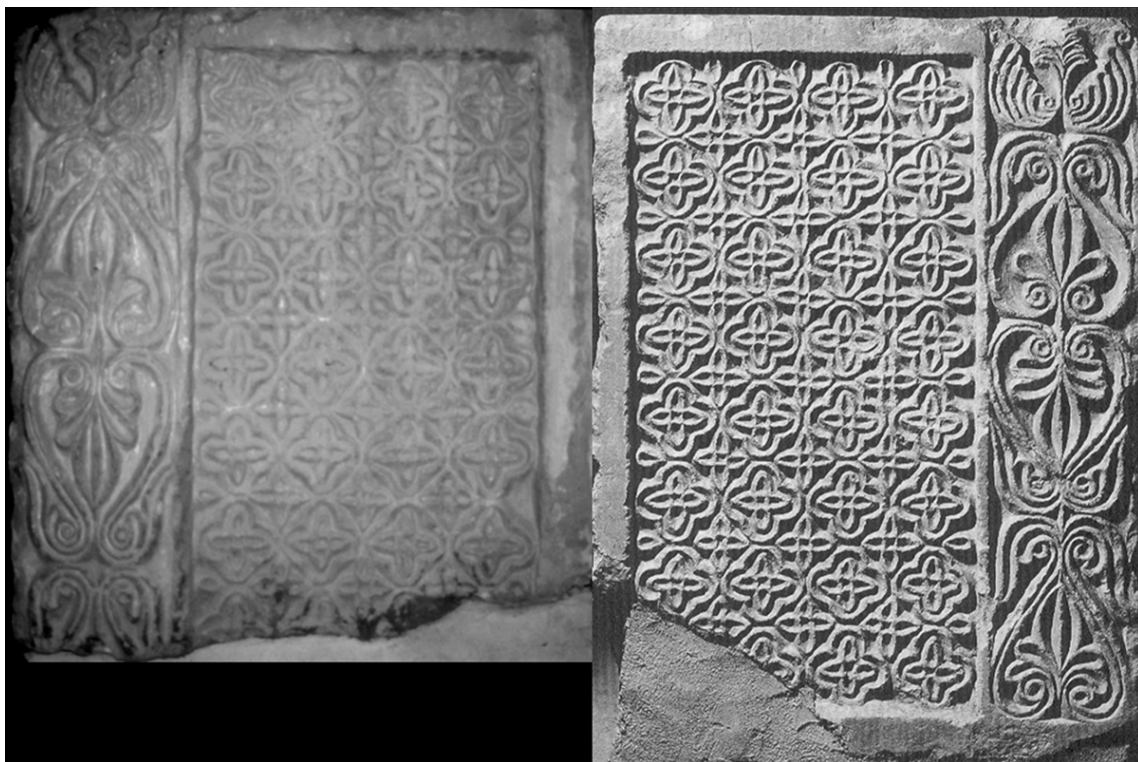


Fig. 4. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, pluteo (foto D. Anedda).

Fig. 5. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, pluteo (Arbeiter, A. & Noack-Haley, S. 1999).

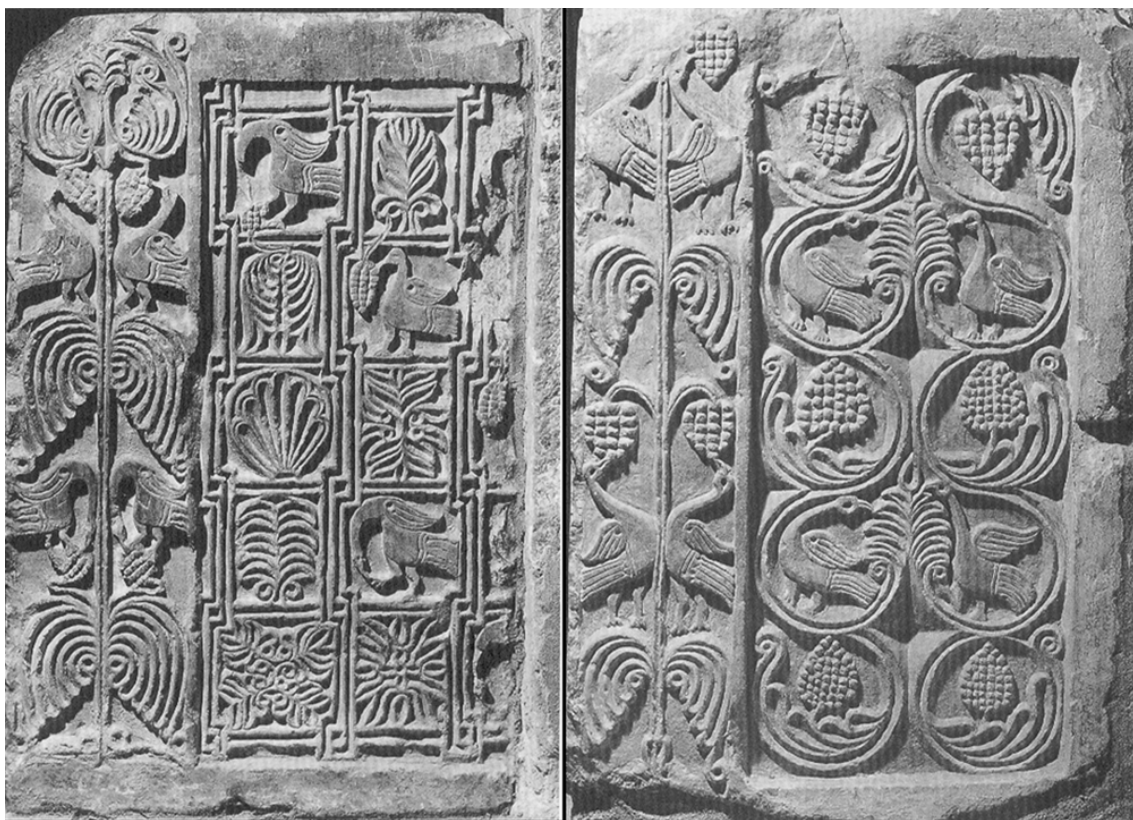


Fig. 6. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, pluteo (da Arbeiter & Noack-Haley, 1999).

Fig. 7. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, pluteo (da Arbeiter & Noack-Haley, 1999).

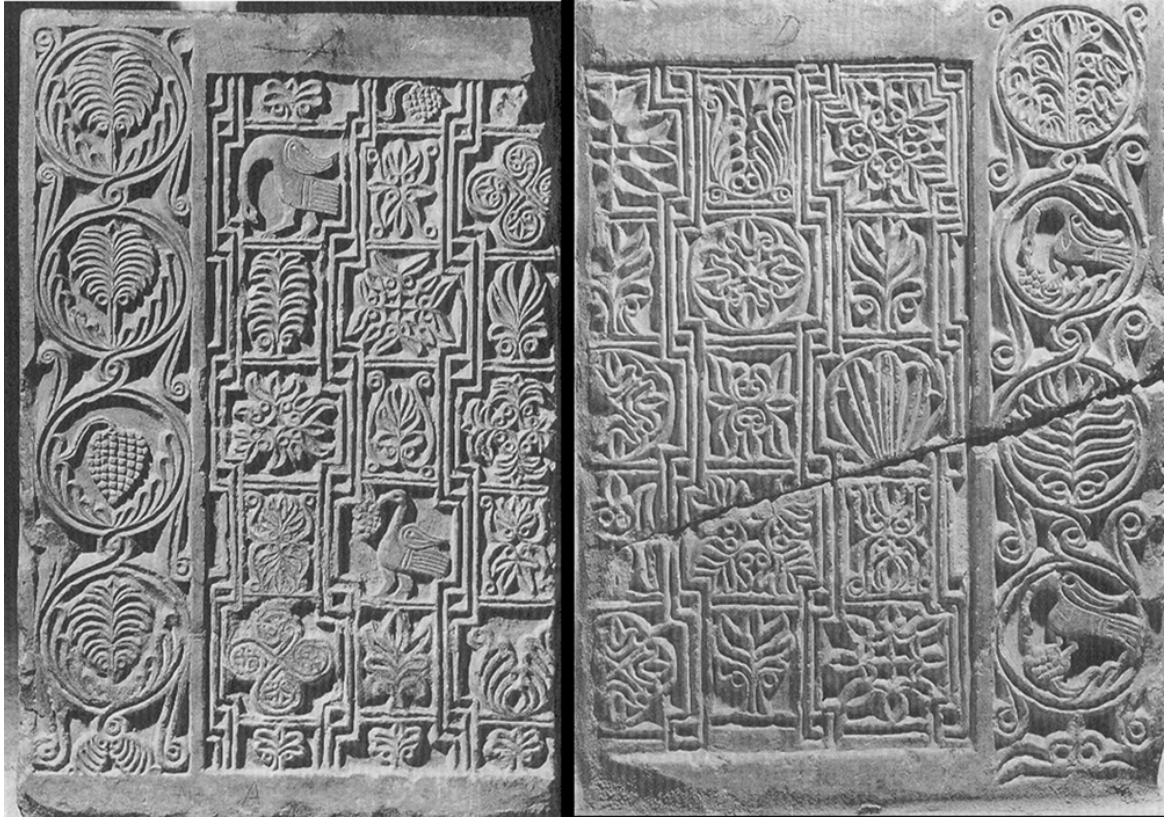


Fig. 8. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, pluteo (foto D. Anedda).

Fig. 9. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, pluteo (da Arbeiter, A. & Noack-Haley, S. 1999).



Fig. 10. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, pluteo (da Arbeiter & Noack-Haley, 1999).

Fig. 11. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, pluteo (da Arbeiter & Noack-Haley, 1999).



Fig. 12. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, pluteo riutilizzato nel portale orientale del portico (da Arbeiter & Noack-Haley, 1999).



Fig. 13. Gradefes (León), San Miguel de Escalada, particolari del fregio dell'abside centrale (foto D. Anedda).



Fig. 14. Almendra (Zamora), San Pedro de la Nave, base di colonna del lato orientale del transetto (da Caballero Zoreda, 2004).
Fig. 15. Pravia (Asturias), San Juan Evangelista, frammento di pluteo (da Caballero Zoreda et al., 2010).



Fig. 16. Gijón, San Salvador de Deva, capitello (da García de Castro Valdés, 1995).
Fig. 17. Gerico, Khirbat al-Mafjar, decorazioni marmoree del bagno (da Hamilton, 1959).

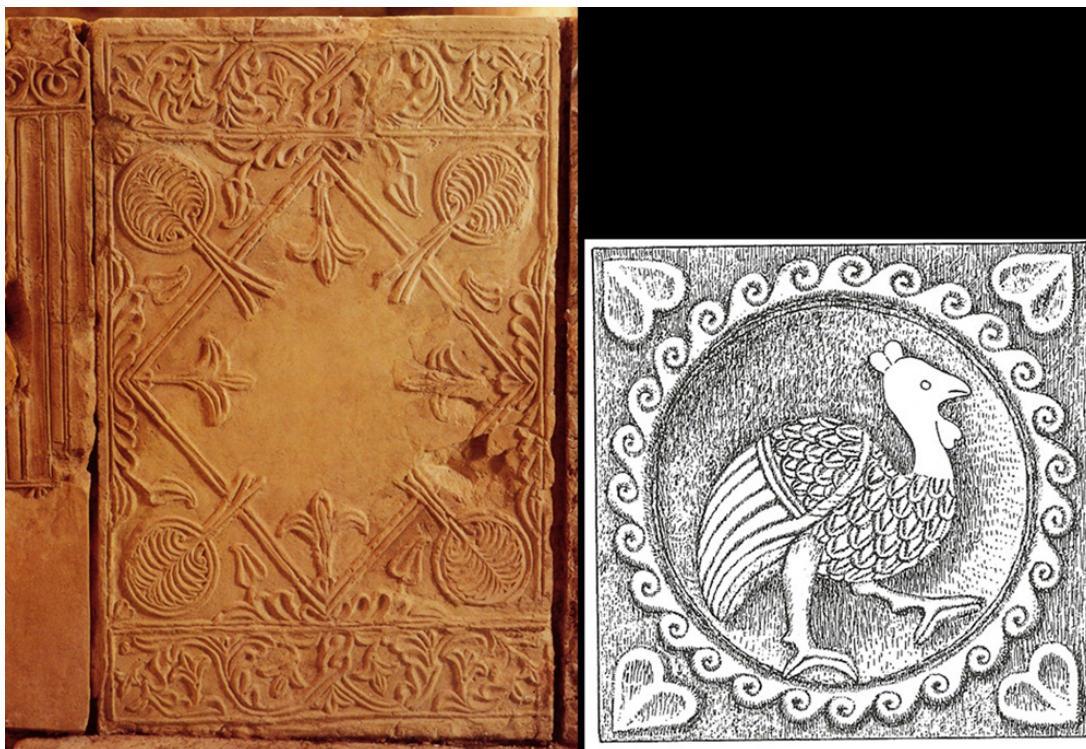


Fig. 18. Valencia, cripta di San Vicente, pluteo (da Rosselló Mezquida, 1998).

Fig. 19. New York, Metropolitan Museum of Art, disegno di placca da Crésiphon (da Kröger, 1982).



Fig. 20. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, cofanetto in avorio (da Crespi, 1998).

Fig. 21. León, Cattedrale, folio 3v della Biblia Sacra o Biblia de Juan y Vimara realizzata nel 920 (da Fontaine, 1983).

